

Владимир Калашников

## «Греко-римская система с поправкой на национальные атрибуты»: конструирование архитектурного стиля Грузии в 1945–1955 годах

Большая часть исследований послевоенной архитектуры зачастую ограничивается главными городами СССР. Фрагментарный выбор хрестоматийных памятников приводит к не вполне объективным выводам, редуцируемым к идее триумфа. Дать более состоятельную оценку позволит обращение к культурным практикам национальных республик. Настоящая статья на примере архитектуры Грузии освещает проблему поиска и выработки национальных стилей. Особенностью архитектуры этого периода становится сочетание с одной стороны — идей ансамблевого строительства и усиливающейся тенденции к типизации строительства; с другой — стремление архитекторов создавать национально узнаваемую стилистику.

Ключевые слова:

советская архитектура, сталинский ампи́р, архитектура национальных республик, архитектура Грузии, архитектура Закавказья.

### ВВЕДЕНИЕ. АРХИТЕКТУРНАЯ ШКОЛА И ТЕОРИЯ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГРУЗИИ

Послевоенная архитектура Грузии оказывается не вполне очевидной в логике так называемого ампира — архитектурной программы, знаменующей победу в Великой Отечественной войне. Действительно, на территории Грузии боевых действий не было, фактически война не затронула регион. Однако это не значит, что Грузия и ее население оказалось безучастными в годы войны. Так, на фронт ушли более 500 тысяч человек (16% всего населения Грузии). Грузия выполняла роль тылового подкрепления советского военно-промышленного комплекса. Будучи изолированными от всей северной части, войскам Закавказского фронта и Черноморскому флоту приходилось рассчитывать главным образом на экономические ресурсы закавказских республик: Грузии, Армении и Азербайджана. Именно в годы войны начали активно развиваться главные промышленные комплексы Грузии (Чиатура, Ткварчели, Ткибули, Зестафони и др.), необходимые для поддержания военной промышленности. Малозначимые до войны населенные пункты становились все более важными промышленно-экономическими центрами. В 1948 году Рустави, находящийся в 11 км от Тбилиси, был присвоен статус города республиканского значения. Проектированием города занимались архитекторы М. Непринцев, З. Курдиани, Н. Курдиани, Д. Меликишвили, Л. Кобаладзе — известные своими довоенными работами.

Таким образом, война послужила одним из факторов развития целого ряда городов, архитектурные ансамбли которых оформились в послевоенный период. Многие архитектурные принципы и подходы, выработанные еще в конце 1930-х годов, получили свою практическую реализацию лишь к концу 1940-х в пространстве монументальных ансамблевых композиций. Архитекторами крупнейших проектов становятся те, кто смог выстоять в сложных условиях формирования новой

культурной политики конца 1930-х годов. Среди архитекторов «старшего поколения», получивших образование и профессию еще до революции, ключевую роль играл Михаил Непринцев — автор большого количества научных статей, посвященных проблемам архитектуры и строительства, рукописных научных трудов «Архитектура мостов» (1946), «Проектирование и строительство зданий» (1950), «Архитектура вокзалов» (1954). Непринцев, будучи воспитанным на образцах мировой классической архитектуры и, в частности, на классических образцах архитектуры Петербурга и его окрестностей, в то же время воспринял и довольно много работал в логике конструктивизма, когда это требовалось и поощрялось. Именно это и отличало Непринцева от его современников — он обладал ценным для того времени умением своевременно и правильно отвечать на запрос власти. Ученики Непринцева: М. Шавишвили, И. Чхенкели, Ш. Тавадзе и К. Джавахишвили — грузинские классицисты, воспринявшие традиции советского ар-деко. Непринцев и его школа сформулировали стилеобразующие приемы при создании общественных сооружений. Очевидные принципы геометризма, акцентуации углов и строгости форм в проектах указанных архитекторов позволяют выделить отдельное стилевое направление в контексте послевоенной архитектуры Грузии.

Окончательно закрепился статус Арчила Курдиани и Михаила Чхиквадзе как ведущих молодых грузинских архитекторов — подобная характеристика постоянно подчеркивалась в периодике<sup>1</sup>. Именно эти архитекторы разрабатывали наиболее яркие проекты с точки зрения использования национальных мотивов. Важно, что в этих проектах применялись разработанные еще до войны теории архитекторов-исследователей старшего поколения А. Кальгина и Н. Северова, ушедших после войны на вторые ряды — вернее, их туда «ушли», назвав «консультантами» и «причастниками»<sup>2</sup>. Это вполне объяснимо для культуры того времени. Национальный стиль Грузии не мог создаваться кем-то, кроме грузин, согласно официальной трактовке развития архитектуры. Тем не менее роль архитекторов старшего поколения очевидна. Очевидна не столько потому, что они были преподавате-

1 «Вновь созданный парк, являющийся ценным вкладом в советскую архитектуру, свидетельствует о быстром творческом росте национальных кадров Грузии» — Ильина М. Парк культуры и отдыха им. Сталина в Тбилиси // Архитектура СССР. 1938. № 11. С. 55.  
2 Роль архитекторов всегда указывалась формулировкой «при участии».

лями, обучавшими молодых грузинских архитекторов. Дело в том, что новый стиль этого периода оказывается сообразным архитектурной практике Н. Северова<sup>3</sup> и А. Кальгина<sup>4</sup>, которая была выработана ими еще до революции. Не случайно К. Алабян в своем выступлении на Первом съезде архитекторов отмечал заслуги именно Кальгина и Северова в выработке национальной формы. Архитекторы старшего поколения на протяжении всей своей жизни занимались изучением памятников грузинской архитектуры Средневековья. Таким образом, теория этих архитекторов была фундирована реальными научно-археологическими изысканиями. Будучи исследователем грузинской архитектуры, Н. Северов занимался описанием, обмерами и фиксацией многочисленных храмов по всей Грузии — в Мцхете, Кутаиси, Гори, Болниси и др. Н. П. Северов стал автором ряда монографий о памятниках древнегрузинской храмовой архитектуры: «Памятники грузинского зодчества» (1947), а также написанные совместно с Г. Н. Чубинашвили «Пути грузинской архитектуры» (1936), «Мцхета» (1946) и «Кумурдо и Никорцминда» (1947). Освещение наследия грузинского искусства сопровождалось качественным анализом стилеобразующих форм и явлений в архитектурной традиции Грузии: вопросы влияния смежных культурных практик и происхождения конкретных архитектурных форм. Исследования архитекторов старшего поколения предоставили ценный материал в виде конкретных образцов и мотивов, которые определили собой национальный стиль.

Безусловно, новый национальный стиль все же отличен от того, в котором работали мастера старшего поколения, — в нем ощущается современный аналитический метод переработки форм, новая архитектурная школа. В результате архитектура не столь очевидно и не так наглядно отсылает к национальной традиции, избегая прямого цитирования. В советской критике это было жестоко порицаемо и осуждалось, называясь «механическим копированием» и «стилизаторством». Все эти факторы и объясняют специфику грузинской архитектуры 1940–1950-х годов. Грузинская архитектура к середине 1950-х сформировала целый ряд стилеобразующих черт, внутри которых были разные архитектурные школы и направления.

3 Здание музея Грузии (1929)  
4 Бывший Банк дворянства (1916).

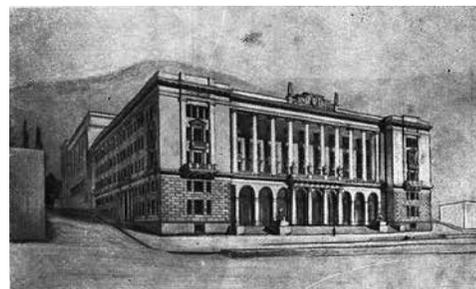
### АДМИНИСТРАТИВНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

В 1946 году был объявлен конкурс на главный корпус Дома Правительства, который должен был замкнуть собой композицию курдонера уже окончательно стилистически устаревшего верхнего корпуса [4, с. 21]. В конкурсе приняли участие М. Непринцев, В. Кокорин вместе с Г. Лежава, который вернулся к тому моменту в Тбилиси. Помимо них в конкурсе участвовали молодые архитекторы: М. Шавишвили, И. Чхенкели и группа А. Курдиани, М. Мелия, К. Соколовой. Примечательно, что в большинстве проектов образ трактовался исключительно в классическом духе, без всякого намека на национальные мотивы. Типовой характер и неоригинальный принцип трактовки фасадов напомнил архитектурную программу Домов Советов. Проект М. Непринцева отсылал к зданию НКВД на Лубянке А. Щусева. (Ил. 1.) Вариант, представленный А. Курдиани, М. Мелия, К. Соколовой, напоминал гигантский павильон Грузинской ССР на ВСХВ, увенчанный барабаном с конусовидным завершением. (Ил. 2.) В итоге конкурса был принят и осуществлен довольно неожиданный проект В. Кокорина и Г. Лежавы — авторов и старого корпуса Дома. (Ил. 3.) Тот факт, что проект стилистически разительно отличается от всех других, а авторами стали те же архитекторы, заставляет предположить, что конкурс и конечное авторство было предрешено с самого начала. Участие остальных было исключительной формальностью. Конкурсы с подобными сценарием — стандартная практика в советской архитектуре.

Завершенный к 1953 году главный корпус Дома Правительства сочетает в себе пропорционально-композиционную логику здания Института Маркса-Энгельса-Ленина А. Щусева (расположенного на этой же улице) и стилистические мотивы высоких аркад павильона Грузинской ССР. Главный композиционный элемент организации пространства фасада — аркада, которая образует колоссальный портик-лоджию. Она состоит из прямоугольных в плане столбов-опор и полуциркульных арок. Вполне вероятно, что в этом приеме реализовался синтез форм арочного портала (как в древнегрузинской традиции) и многоколонных портиков-лоджий (типичная советская практика). Таким образом,

5 Галерея-притвор монастыря Зарзма, XIV век; церковь Св. Георгия Гелатского монастыря Богородицы, Имеретия, сер. XIII века.

6 Бодбийский монастырь, Грузия, XV век.



1. Михаил Непринцев. *Дом Правительства Грузинской ССР* Проект (второй конкурс) 1946. Ил. из кн.: *Джаши Н. У. Грузинская советская архитектура*. Тбилиси: Заря Востока, 1956. С. 141



2. Арчил Курдиани, Михаил Мелия, Кетеван Соколова. *Дом Правительства Грузинской ССР* Проект (второй конкурс). 1946 Ил. из кн.: *Джаши Н. У. Грузинская советская архитектура*. Тбилиси: Заря Востока, 1956. С. 139



3. Виктор Кокорин и Георгий Лежава *Дом Правительства Грузинской ССР* 1946–1953

вновь стала возможна ориентация на галереи древнегрузинских храмов<sup>5</sup> или на композиции порталов храмов, оформленных трехчастными арками с двускатным завершением фасада, обозначенным ступенчатым карнизом<sup>6</sup>. Сама форма аркады ориентируется на восточный фасад Цромского собора (VII век) и храма Кумурдо (X век), стены которых оформлены тремя и двумя соответственно равнозначными нишами.

Сама композиционная схема Дома Правительства, подразумевающая фасад с доминантой в виде фронтона-портика, оформленного сплошной высокой аркадой, воплотились в домах культуры и административных постройках, возводившихся на всем пространстве СССР<sup>7</sup>. Особенно близка эта форма архитектуре южных республик<sup>8</sup>. Однако существенная и, по сути, ключевая разница заключается в том, что, используя общую архитектурную форму, архитекторы Дома Правительства развивают мотив аркады, делая ее многопролетной и протягивая вдоль всего фасада. Сама аркада за счет узких интерколумниев оказывается более вытянутой и изящной, соответствуя таким образом национальной трактовке этого мотива. Помимо этого, национальный стиль уже традиционно подчеркивается обрамлением порталов, полукапителями колонн, а также орнаментами ступенчатого карниза, выделяющего двускатный фронтон.

В результате этот мотив сплошной аркады вдоль всего главного фасада, сообщающий зданию монументальность и парадность, оказывается абсолютно новым приемом, который станет впоследствии формообразующим для появления и определения отдельного типа построек с подобным оформлением фасада. Все последующие постройки, принадлежащие этому типу, завершаются двускатным фронтоном, который либо полностью перекрывает всю ширину фасада (К. Чхеидзе, Дворец культуры в Чиатуре, 1954; Драматический театр в Озургети, 1954; К. Чхеидзе, В. Сихарулидзе, Дом культуры в Ткибули, 1954), либо расположен в центральной части, выделяясь в качестве композиционной доминанты (С. Кашакашвили, Бывшее здание горсовета в Рустави, 1952), реже — выступая отдельным ризалитом-портиком (Административное здание в Ткибули, 1954; Дворец Культуры в Ткварчели, 1954). (Ил. 4–7.) В Драмтеатре Озургети подчеркнута своим размером центральная арка, что более явно отсылает к порталам храмов, оформленных трехчастными арками с двускатным завершением, центральная из которых выше и шире боковых. В постройках данного типа лишь в некоторых случаях аркады несут на себе полноценные колонны — портик Дома культуры в Ткибули оформлен трехчастной аркадой на паре сдвоенных колонн дорического ордера. Соотношение портика-лоджии с остальной стеной

7 Дворец культуры энергетиков в Запорожье (И. Орлова, В. Алфёров, 1949).

8 Здание мэрии города Гянджа (Э. Исмаилов, 1961).



4. Константин Чхеидзе. Дворец культуры в Чиатуре. 1954  
Фото автора



5. Константин Чхеидзе  
Драматический театр в Озургети. 1954  
Фото автора



6. Константин Чхеидзе, Василий Сихарулидзе. Дом культуры в Ткибули 1954



7. Серго Кашакашвили. Бывшее здание горсовета в Рустави. 1952

фасада, общая организация всей композиции портика еще очевиднее отсылают к галереям древнегрузинских храмов, в особенности — галерее-притвору Гелатского монастыря Богородицы.

По сути, именно в такой архитектурной конфигурации оформился тип административно-общественных сооружений Грузии к 1955 году.

### ГРУЗИНСКИЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ

После войны архитектурная программа, выработанная учениками М. Непринцева — М. Шавишвили, И. Чхинкели, Ш. Тавадзе и К. Джавахишвили — получила довольно наглядное воплощение во многих постройках этого периода. Наиболее показательными образцами этого



8. Шота Тавадзе, Михаил Шавишвили  
Театр в Кутаиси. 1955



9. Михаил Шавишвили. Комбинат  
шампанских вин в Тбилиси. 1953

стиля являются театр в Кутаиси (Ш. Тавадзе, М. Шавишвили, 1955), Административное здание в Кутаиси (М. Шавишвили, 1947), Комбинат шампанских вин в Тбилиси (М. Шавишвили, 1953), Научно-исследовательский институт в Гори (М. Шавишвили, 1956), Политехнический институт в Тбилиси (М. Шавишвили, 1954). (Ил. 8–10.) Используя типичную классическую пространственную композицию в рамках ордерной системы, этот стиль все же оказывается отличным от общей логики сталинского ампира. В первую очередь особенностью является использование постконструктивистского принципа обработки фасада, который стал формообразующим, выявляя таким образом национальную стилистику: арочные формы практически отсутствуют, как и любые другие мотивы изгибов и плавных линий, редкий ритм колонн (часто сдвоенных), отсутствие фронтона и каких-либо двускатных перекрытий. Важно, что все это не воспринимается архаизмом или какой-то архитектурной несуразностью. Напротив, такой подход, отсылающий к приемам ар-деко, начинает трактоваться в логике национального стиля, чему способствует активная обработка традиционными грузинскими мотивами в отношении форм (зачастую сдвоенные, многоствольные колонны с пояском капителей в виде бусин, несущие архитрав, завершаемый высоким ступенчатым карнизом) и декора (аркатуры, высокие сдвоенные пилястры, ниши, орнаментальные мотивы, обрамляющие окна и порталы, а также рельефные композиции в виде развернутых веером лучей, круглых и ромбовидных декоративных вставок). В рамках идентичного метода работали В. Коркашвили (Педагогический институт им. Пушкина в Тбилиси, 1953), И. Чхенкели (Дом на проспекте Плеханова



10. Михаил Шавишвили. Научно-исследовательский институт в Гори. 1956



11. Константин Джавахившили. Музей революции в Батуми. 1955

в Тбилиси, 1950) и К. Джавахившили (Музей революции в Батуми, 1955), реализуя ту же самую архитектурную схему, только в «рельефном» варианте, заменяя колонны на пилястры, архитрав — на карниз и тяги. (Ил. 11.)

Указанная архитектурная программа получила довольно широкое распространение в Грузии, став узнаваемой и формообразующей в рамках стиля послевоенного периода.

#### НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА МИХАИЛА ЧХИКВАДЗЕ

В проектах Михаила Чхиквадзе идея национального стиля выражена наиболее полно, и не только в формах и декоре, но и в отношении объемно-пространственных решений. С точки зрения использования народных мотивов, его постройки особенно узнаваемы. Здания театров в Сухуми (1952) и Чиатуре (1949) наглядно раскрывают метод работы архитектора — одного из способов реализации национального стиля. (Ил. 12–13.) В композициях театров Чхиквадзе трактует целые объемы, вынесенные прежде всего из форм древнегрузинских храмов. Так, главным архитектурным акцентом театра в Чиатуре является мощный арочный портал с двускатным завершением — монументализированная вариация порталов грузинских храмов. По такому же принципу выделяется арочный портал сухумского театра, выделенный ступенчатым карнизом. Портал украшен богато орнаментированным витражом, выполненным из резного камня и профилированного металла. В художественном рисунке витража использованы мотивы грузинского чеканного искусства. Грузинские мотивы также широко представлены

в рамках декоративной трактовки фасадов: оформление карнизов, вынесенных на изящных кронштейнах, покрытые филигранной резьбой оконные и дверные обрамления, балконы, опирающиеся на грузинские консольные арки, глубокие ниши, расположенные на главном фасаде в ритмическом чередовании с окнами второго этажа. Двойные арочные окна, перекрытые одной общей аркой и обведенные общим наличником, — часто используемый прием в послевоенной архитектуре Грузии. Двойственность его трактовки объясняется тем, что, с одной стороны, это пример использования ренессансных форм венецианских окон, с другой — косвенная ориентация на композиции двойных окон, перекрытых общим арочным наличником, активно применявшихся в грузинских храмах<sup>9</sup>. Важным отличием подхода Чхиквадзе является отказ от традиционной классической композиции — отказ от ордерной сетки. Чхиквадзе даже не пытается каким-то образом переосмыслить ордер, оформив его грузинскими элементами, — ордер отсутствует изначально. Попытка уделить особое внимание национальным мотивам проявляется даже в интерьерах. Практически во всех театрах Чхиквадзе использует мотивы «гвиргвини» — точную имитацию традиционного грузинского свода. Тем не менее такая стилиобразующая концепция оказалась слабо применима к общей архитектурной практике и не получила широкого распространения, хоть и была отмечена Сталинской премией в 1951 году<sup>10</sup>.

### ЧЕРНОМОРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ. АНСАМБЛИ И ТИПИЗАЦИЯ

Призывы использовать мотивы монументального и народного творчества в отношении объемно-пространственной композиции [2, с. 55] стали восприниматься окончательной утопией и фантазией в условиях ансамблевой архитектуры послевоенного периода. После войны градостроительство стало главной повесткой в архитектуре — именно в это время в Грузии начали активно застраиваться Гори, Рустави (ил. 14), Чиатура, Сухуми, Ткварчели, Поти и ряд других городов, генпланы которых были составлены еще в 1930-е годы. Главной особенностью

<sup>9</sup> Южный фасад храма Самтавро, Мцхета. 1030-е годы.

<sup>10</sup> В 1951 году К. Чхеидзе и Р. Стуруа была присуждена премия III степени за архитектуру здания и роспись плафона театра в Чиатуре.



12. Михаил Чхиквадзе. Театр в Сухуми. 1952. Фото автора



13. Константин Чхеидзе, при участии Михаила Чхиквадзе. Драматический театр им. А. Церетели в Чиатуре. 1949. Фото автора

ансамблевой архитектуры того периода была типизация, вызванная все более отчетливо проявлявшейся тенденцией ко всеобщей экономии. Типовая ансамблевая застройка — первый предвестник «борьбы с излишествами», уменьшения доли индивидуальных проектов и использования типовых жилых секций. Идея типовой ансамблевой застройки, продиктованная, безусловно, и чисто художественными задачами, обдумывалась и развивалась: «Сами градостроители должны определять, какие типовые элементы города могут быть закреплены в виде типовых зданий. Так, например <...> можно было бы проектировать дома для головных частей улиц, для рядовых и завершающих, для въезда в город, для площади (особый масштаб), для бульвара, сквера, набережной и т. д. Такие дома городской архитектор гораздо легче и разнообразнее мог бы размещать в разных частях города» [7]. В результате началось массовое применение спроектированных в Москве, следовательно, самых правильных и красивых типовых домов. В 1950-е годы было уже налажено массовое производство не только анонимных классических архитектурных деталей, но и анонимных

статуй и барельефов, украшавших архитектуру<sup>11</sup>. В Грузии подобная практика воплотилась отдельным стилевым направлением, которое воспроизводило советскую архитектуру, создавая в рамках типовых композиций. Очевидно, что ни о каком национальном воплощении в композиционном решении и речи быть не могло. Национальное в постройках проявлялось лишь на уровне декора и некоторых элементов — что вполне устраивало власть и признавалось «образцом национального стиля».

Примером типового проектирования стали здания вокзалов, возводившиеся после войны в Грузии по типовым проектам в едином архитектурном стиле, составленным в 1930-е годы И. Явейном. Всем им характерна традиционная композиция из трех объемов, центральный из которых пропорционально выделен. Трактовка пространства идентична вокзалам южных регионов СССР с теми же климатическими условиями: полукрытые и открытые галереи, веранды, лоджии и террасы. Практически невозможно становится определить отличие композиции вокзала в Туапсе от вокзала в Гаграх. То, что все вокзалы оказываются похожими друг на друга, считалось логичной частью общей программы ансамблевой архитектуры, где «единый архитектурный ансамбль» [5, с. 118] — это все пространство СССР. Единственное, в чем должно было выражаться отличие, — оформление фасадов для больших и крупных вокзалов, в которые и помещалась национальная форма. По такому принципу организован вокзал в Сухуми, построенный Леваном и Лолой Мушкудиани в 1951 году. (Ил. 15.) Примечательно, что вновь подчеркивается авторство молодых грузинских архитекторов [1, с. 25]. Проблемы с пропорциями хорошо видны в композициях башни со шпилем, расположенной со стороны площади, и ажурного бельведера — со стороны перрона. Установить один-единственный объем башни по центру было невозможно — форма теряла бы всякую обозримость. Поэтому архитекторы были вынуждены отдать предпочтение северной стороне,

11 «Говоря о многообразных завершениях в виде обелисков, “снопов”, “корон”, пышных парапетов и аттиков, обо всей этой щедрой дани прошлому, которую платили наши современники, в первую очередь приходится пожалеть о том, что в большинстве высотных зданий, в том числе и в МГУ, они выполнены не на достаточном художественном уровне и часто совершенно не угаданы по масштабу... Не играя никакой конструктивной роли и не являясь произведениями искусства, они кажутся лишними. И все же завершения громадных объемов здания, обильно насыщенные деталями, казались тогда обязательными...» [3, с. 87–88].



14. Перспектива центрального проспекта в Рустави. Фото автора



15. Леван и Лола Мушкудиани Вокзал в Сухуми. 1951 Фото автора

сдвинув к ней башню. В результате башня и бельведер воспринимаются как не связанные между собой отдельные элементы. Такая ситуация — наглядный пример издержек типизации. Композиционный акцент в здании вокзала ставится на центральном трехчастном портале со сдвоенными колоннами — традиционный прием в архитектуре южных республик<sup>12</sup>. Национальные мотивы воплощались в декоре архивольт, прорисовке капителей, карнизов, обрамления порталов, а также в рельефе круглых панно-медальонов.

Идентичный подход применялся в отношении большинства вокзалов, отличаясь той или иной степенью использования национальных приемов. Так, в архитектуре вокзала в Боржоми (З. Почепцова, 1953) национальная образность воплощается в композиционных решениях в виде ступенчатого разорванного карниза, оформленного аркатурой. Уступы карниза, повышающиеся к центральному объему, композиционно подчеркивают его. В центральном объеме вокзала Тбилиси (Г. Тер-Микелов, 1951) арка оказывается подчеркнута выше и уже, чем в традиционных композициях вокзалов. Визуально вытянутая арка оказывается сообразной арочным окнам верхних ярусов, соответствуя традиционным мотивам, отсылающим к древнегрузинским храмам<sup>13</sup>.

12 А. Тарасенко. Театр драмы им. Молланепеса в Ашхабаде, 1958; Дворец культуры в Тирасполе, 1958.

13 Узкие окна барабанов, характерные для большинства храмов Закавказья.

Все это заметно меняет изначально типовой объем композиции, усиливая его стилистику в логике национальной трактовки.

По той же логике формировалась архитектура санаториев и домов отдыха, строительство которых приобрело широкие масштабы в послевоенное время. Особенно грандиозным стал санаторный комплекс в Цхалтубо, ансамбль которого окончательно сформировался к 1950-м годам. Генеральный план (И. Заалишвили и В. Кедиа, 1950–1951) предусматривал кольцеобразную схему застройки. Разбит большой курортный парк, построены крупные санатории: «Дружба» (С. Лентовский 1937–1940); «Тбилиси» (В. Олтаржевский, Б. Соболевский, 1951); «Шахтёр» (М. Мелеги, Г. Химшиашвили, 1951); «Металлург» (В. Кедиа, И. Соловьева, 1957); «Имерети» (В. Месхишвили, Л. Джанелидзе, 1961). Архитектурная программа санаториев Цхалтубо и Гагр сочетает в себе конструктивистский подход организации пространства, учитывающий особенности климата и рельефа (наглядно сформулирован в постконструктивистском санатории М. Гинзбурга в Кисловодске), и стиливое оформление в неоклассической обработке. Впервые этот принцип выработал А. Щусев в проекте курорта «Псырцха» в Абхазии 1936 года [11, с. 27]. Архитектурная концепция объемов полуоткрытых павильонов, композиций лоджий, террас, веранд и галерей стала стилиобразующей для всех санаторно-оздоровительных комплексов южных регионов СССР. В результате санаторий «Шахтёр» в Цхалтубо оказывается максимально сообразным санаторию «Белоруссия» в Сочи (1958). В той же композиционной логике выполнен санаторий «Москва» в Кисловодске (1952). Тем не менее, помимо откровенно эклектичных трактовок (стрельчатые арки, декоративные балюстрады, увенчанные обелисками, санатория «Тбилиси» в Цхалтубо; ил. 16), архитекторы допускают наглядную ориентацию на национальную практику в отношении декоративной обработки (рисунок пилястр, капителей, аркатур, карнизов, архивольтов, обрамления порталов и многолопастных арок), использовании форм и элементов (высоких пучковых колонн с ионическими капителями и низких аркад) и даже целых композиционных приемов в виде объемов башен (санаторий «Иверия», 1962), отсылающих к барабанам грузинских храмов.

Примечательна трактовка национальных форм в здании санатория «Гелати» в Цхалтубо (1957). (Ил. 17.) Южный фасад оформлен высокой аркадой, снабженной пилястрами в форме бусин (храм Самтависи, 1030). Архивольты декорированы орнаментальными рельефами. Север-



16. Вячеслав Олтаржевский, Борис Соболевский  
Санаторий «Тбилиси» в Цхалтубо  
1951. Фото автора



17. Владимир Алекси-Месхишвили  
Санаторий «Гелати» в Цхалтубо. 1957  
Фото автора

ный фасад обозначен по центру монументальной аркой, обрамленной декоративным архивольтом с различными орнаментальными мотивами. Примечательно, что все эти приемы являются традиционными в отношении организации объемно-пространственной композиции древнегрузинской архитектуры. В древнегрузинской архитектуре портал храма может слегка выступать из общего объема и завершаться двускатным перекрытием (Икорта, 1172; Никорцминда, XI век; собор Гелатского монастыря, XII век). Служа композиционным центром фасада санатория, мотив арочного портала значительно монументализируется, меняя свои изначально, более мелкие, пропорции.

Санаторий Центросоюза «Медея» (ил. 18) интересен своим решением открытых пространств галерей, террас и веранд, которые воспринимаются особенно легкими и ажурными за счет использования высоких четырехствольных колонн, несущих на себе высокую арку. Наиболее ярко этот мотив представлен в центральной полуротондальной композиции открытой веранды. В результате этот подход, довольно ограниченный жесткими композиционными стандартами и типизацией, оказывается вполне состоятельным при воплощении национального стиля. Архитекторы удачно используют в пространстве декора и в формах приемы, изначально узнаваемые в контексте грузинской традиции.

Послевоенная программа ансамблевого строительства особенно сильно отразилась на жилом строительстве. Крупные жилмассивы стали отличительной чертой грузинской архитектуры этого периода,

появляясь вдоль главных проспектов Тбилиси. Разрабатывая жилые секции типовых многоэтажных домов, архитекторы меняли и стилеобразующие принципы. В результате впервые в архитектуре жилых домов появляются полноценные композиции лоджий (А. Миминошвили. Жилой дом на улице Николадзе в Тбилиси, 1949). За десять лет до этого, в 1935 году, А. Щусев впервые употребил эту форму в решении главного фасады гостиницы Моссовета. К концу 1930-х годов лоджии и полукрытые галереи окончательно ушли из московской архитектуры ввиду климатических особенностей (в официальной трактовке причина называлась «некритическое использование элементов ренессанса»), превратившись в ложные галереи<sup>14</sup>. Только к концу 1940-х годов композиции лоджий появились в Грузии, идеально подходящей с ее климатом для решений подобного рода. Столь позднее появление лоджий и сложных форм балконов в Грузии лишний раз свидетельствует о нерешительности грузинских архитекторов, невозможности выработать собственную программу «изнутри», из-за необходимости следовать московской традиции, даже если она существует в совсем иных условиях. Стоит отметить, что композиции лоджий стали стилеобразующими не только в Грузии, но и во всех южных регионах<sup>15</sup>. Национальная форма и здесь проявляется исключительно на уровне декора — профилей капителей, пилястр, обрамлений окон, порталов и рельефных вставок<sup>16</sup>.

Мотив узкой вытянутой арки, ставший к концу 1940-х национальным приемом, начал применяться и в жилой архитектуре. Примером служит выдержанный в национальном стиле дом на проспекте Чавчавадзе (К. Поракишвили-Соколова, 1954). Форма трехчастной высокой аркады с двускатным завершением, протянутая через три этажа, образует собой виртуозно выполненную композицию балкона, обставленную пучковыми колоннами. Эта архитектурная конфигурация, оформленная многочисленными рельефными формами перевитых жгутов и стилизованных пальмовых листьев (собор Светицховели и другие), делает постройку узнаваемой в контексте национального стиля.

14 А. Мордвинов. Жилой дом на Калужской улице в Москве, 1940.

15 Гостиница «Кавказ» во Владикавказе, 1958; Е. Вулых. Застройка Нахимовского проспекта в Севастополе, 1950.

16 К. Поракишвили-Соколова, И. Чхенкели. Жилой дом на улице Ленина (ныне проспект Пекина) в Тбилиси, 1955.



18. А. Инцкирвели, Т. Поцхишвили  
Санаторий Центросоюза «Медя»  
в Цхалтубо. 1956. Фото автора

### ЭКЛЕКТИКА ПЕРИОДА КОНЦА СТИЛЯ

В конце 1940-х — начале 1950-х годов наступает наиболее эклектичный этап в советской архитектуре этого периода. Стилистические рамки оказываются максимально широкими. Позволяется обращение к приемам, которые раньше считались совершенно недопустимыми в советской архитектуре [10, с. 300]. В Грузии эта тенденция отчетливо проявилась в нескольких проектах. Комплекс жилых домов на площади Марджанишвили (М. Мелия, 1949) состоит из двух 5-этажных Г-образных в плане домов, расположенных симметрично по оси к главной площади. (Ил. 19.) Дома пышно оформлены балконами, обозначенными высокими пучковыми колоннами, проходящими через два этажа. Архитектурными акцентами служат неглубокие лоджии последнего этажа, завершаемые на уровне парапета фронтоном, увенчанным шпилем, с попарно расставленными обелисками. Карниз служит основанием парапета,



19. Михаил Мелия. Комплекс жилых домов на площади Марджанишвили в Тбилиси. 1949

выполненному с использованием растительных мотивов. Общий характер рисунка карнизов отсылает к завершениям балконов тбилисских домов XIX века. Наиболее выразительными оказываются композиции бельведеров, завершающие угловые объемы домов. Бельведеры обозначены стрельчатыми арками и завершаются рядом мерлонов с обелисками по углам, добиваясь таким образом сообразности с другими композициями здания.

Еще более сильное стремление к стилизовому разнообразию проявилось в здании «Грузугля» в Тбилиси (К. Чхеидзе, М. Чхиквадзе, 1953). Соответствуя сразу нескольким проектам: венецианскому дворцу дождей (1309–1424), Стокгольмской ратуше Р. Эстберга (1911–1923), Дому правительства в Ереване (1926–1940) и проекту восстановления Истры А. Щусева (1943), здание оказывается очень многословным с точки зрения стилистической передачи. Образность мавританского стиля



20. Константин Чхеидзе, Михаил Чхиквадзе  
Здание «Грузугля» в Тбилиси. 1953

задают глубокие, слегка выступающие лоджии, обозначенные венецианскими окнами. Еще сильнее она подчеркивается мерлонами-гребнями, завершающими здание. Национальное, как уже принято в этом стиле, проявляется лишь на уровне декора и некоторых элементов: пучковых пилястр, архивольт, орнаментальных рельефов и круглых панно-медальонов.

Последним проектом этого стиля стал Музей Сталина (А. Курдиани, 1955). Протяженный южный фасад, обозначен полуоткрытой галерей вдоль нижнего яруса и редким ритмом высоких арочных окон с ажурными решетками на уровне второго этажа. Завершается композиция южного фасада декоративным орнаментальным фризом и высоким карнизом, оформленным орнаментальными мерлонами-гребнями. Подобная архитектурная конфигурация явно отсылает к композиции венецианского дворца дождей (1309–1424). Восточный ризалит,

наибольший по объему, соединяется дугообразной стеной, оформленной стрельчатой аркадой, с композицией монументальной башни, обозначенной лоджиями по углам, завершаясь тяжелым карнизом. Обходные галереи на низких колоннах, отличны по своему оформлению с каждой стороны фасадов. Композиционное решение северного фасада сближает Музей, скорее, со зданиями итальянских ратуш Ренессанса<sup>17</sup>. Таким образом, во всех случаях очевидна архитектурно-образная ориентация на общую практику Ренессанса — конкретный прототип в этом случае не столь важен. Национальные мотивы слабо воспринимаются, сохраняясь лишь на уровне некоторых декоративных сюжетов.

Появление подобной стилистики культивировалось самой властью. Не случайно Сталинскую премию в 1951 году получил М. Мелия за дом на площади Марджанишвили. Этот жест был очевидным указанием того, что строить в подобном стилевом решении можно.

В целом архитектура этого направления повторяет общую логику стиля советской архитектуры послевоенного периода, полностью соответствуя ему. Она определяет в первую очередь принципы советской архитектуры в Грузинской традиции, а не наоборот. Другими словами, общесоветские архитектурные приемы оказываются куда более ярко выраженными, чем местные национальные формы. Все архитектурные процессы Москвы довольно быстро отражались в Грузии. Причиной этого стала в первую очередь практика ансамблевого строительства, и вызванная ею типизация архитектуры. Оказываясь максимально единообразной с архитектурой других республик, программа этого стиля допускает использование национальных традиций лишь в отношении декора, а также некоторых форм и элементов. При должном подходе и правильном понимании замысла, архитекторам удавалось даже с таким ограниченным инструментарием, создавать национально узнаваемую архитектуру. Тем не менее общими чертами и признаками стиля становятся формы, являющиеся традиционными для всей советской архитектуры, особенно — южных регионов: акротерии, обелиски, композиции домов с угловыми башнями, бельведерами и шпилями. Этими формами, отмечена архитектура всего советского пространства того периода — в том числе и Грузии.

17 Ратуша епископа в Пьенце (Бернардо Росселлино, 1450), Палаццо Веккьо (Арнольфо ди Камбио, 1299–1314).

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ИДЕЯ СТИЛЯ

К середине 1950-х годов вполне наглядно выразились формообразующие принципы и подходы архитекторов при работе с национальным стилем, который претерпел довольно сильные изменения за предшествующие десятилетия. «Национальное» начинают подчеркивать даже сами архитекторы, большую часть которых теперь составляют молодые грузины. Именно в это время формируется стиль, в основе которого лежат переработанные формы древнегрузинской архитектуры (вытянутые пучковые или четырехствольные колонны, или пилястры, оформленные стилизованными ионическими капителями, снабжающие высокие аркады, аркады низких галерей на толстых приземистых колоннах, ступенчатый раскрепованный карниз, обозначенный декоративным фризом, обрамление национальными мотивами окон и порталов).

После войны, с развитием программы ансамблевого строительства и типизации, национальный стиль становится единообразным в рамках всей советской архитектуры того времени, следуя тем же тенденциям. Первичный запрос направлялся именно из Москвы, которая формировала тот или иной стилевой ориентир. В Грузии этот стилевой ориентир (будь то постконструктивизм, греко-римская традиция или ренессанс) выполнял роль фильтра или формовки, через которую обрабатывали уже грузинские формы, употребляя в архитектуру только те из них, которые проходили стилевую фильтрацию<sup>18</sup>. Если форма не проходила фильтр, а ее все равно использовали — это называлось «стилизаторством», «эkleктизмом» и «механическим копированием». Формообразующим стал метод, согласно которому преимущественно использовались: 1) классическая объемно-пространственная композиция — традиционная для всего советского пространства; 2) решение некоторых участков композиции (лоджии, галереи, веранды, террасы) — стандартное для южных регионов СССР с теми же природно-климатическими особенностями; 3) формы, элементы и декор — лишь

18 Круглые окна в контексте постконструктивизма соответствовали круглым окнам и панно в храмовой архитектуре Грузии, вертикальные окна постконструктивизма также соответствовали высоким арочным окнам барабанов храмов. Ниши, оформленные многолопастными арками ренессанса, были сообразны нишам храмовой архитектуры Грузии. Венецианские окна были созвучны двойным окнам грузинских храмов. Та же логика в отношении галерей, лоджий и аркад.

они обретают национальную трактовку, будучи переработанными мотивами древнегрузинских традиций.

Еще в 1934 году А. Щусев писал, что «вопрос не может стоять так: “греко-римская система” с поправкой на климат, технику и национальные атрибуты» [11, с 9]. В действительности — именно так «вопрос» и был поставлен. Умение архитекторов подобрать наиболее характерные формы становилось определяющим для создания архитектуры, «национально» узнаваемой. В результате к 1950-м годам выработался определенный набор архитектурно-образных мотивов — форма высокой вытянутой арки, с одной стороны. Строгий геометризм, акцентуация углов — с другой. Использование этих приемов теряет всякую стилистическую привязку, становясь вневременным. Именно поэтому даже после постановления 1955 года «Об устранении излишеств» (в котором было раскритиковано, в частности, здание «Грузугля») национальный стиль фактически сохранился. Он сохранился не на уровне декора и оформления — как раз они исчезли вместе со сталинским ампиром, исчезли со снесенным в 1956 году павильоном Грузинской ССР на ВСХВ, связанным с именем Сталина [6, с. 206]. Национальный стиль сохранился непосредственно в отношении трактовки общих объемов, форм и композиционных членений, став таким образом определяющим в последующей практике грузинского модернизма.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агабян Р. Архитектура Сухуми // Архитектура СССР. 1953. № 5. С. 25–27.
2. Алабян К. С. Творческое совещание по вопросам национальной архитектуры // Архитектура СССР. 1941. № 2. С. 53–59.
3. Асс В. Е. и др. Архитектор Руднев. М.: Госстройиздат, 1963.
4. Джаши Н. У. Архитектура Дома правительства Грузинской ССР // Архитектура СССР. 1954. № 8. С. 21–24.
5. Запорожцев Г. П. Новые железнодорожные вокзалы. М.: Трансжелдориздат, 1957.
6. Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
7. Соколов Н. Б. Типовой проект и ансамбль // Советское искусство. 1952. № 66. 16 августа. С. 2.

8. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.

9. Хлевнюк О. В. Политбюро. Механизмы политической власти в 1930-е годы. М.: РОССПЭН, 1996.

10. Хмельницкий Д. С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

11. Щусев А. В. Вопросы архитектурной композиции в национальных республиках // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 8–10.

12. Щусев А. В. Строительство курорта «Псырцха» в Абхазии (бывш. Новый Афон) // Архитектура СССР. 1936. № 12. С. 24–29.