

УДК 72.035.9 (477.75)

Карагодин Андрей Васильевич, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия
e-mail: avkaragodin@yandex.ru

АРХИТЕКТОР МОИСЕЙ ГИНЗБУРГ И КРЫМ: МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. Имя выдающегося русского советского архитектора, одного из представителей блестящей плеяды звезд русского авангарда XX века Моисея Яковлевича Гинзбурга (1892–1946) не нуждается в представлении. Его наследию посвящают доклады на конференциях, статьи и книги. В 2022 г. в Москве было вновь открыто после тщательной реставрации самое известное произведение Гинзбурга – Дом Наркомфина (1928–1930). За последние десятилетия переизданы (в том числе стараниями внука мэтра, архитектора Алексея Гинзбурга) программные произведения М.Я. Гинзбурга – «Стиль и эпоха», «Ритм в архитектуре», «Жилище», «Архитектура санатория НКТП в Кисловодске» [1]. Выдержала несколько изданий посвященная Гинзбургу блестящая монография С.О. Хан-Магомедова [2, 3]. Много внимания было уделено М.Я. Гинзбургу и в контексте прошедшего недавно столетнего юбилея ВХУТЕМАС [4].

Ключевые слова: архитектура, М.Я. Гинзбург.

Karagodin Andrey Vasilyevich, candidate of historical Sciences, senior lecturer of the Department of source studies of the history faculty of Moscow state University. M. V. Lomonosov, Moscow, Russia
e-mail: avkaragodin@yandex.ru

THE ARCHITECT MOSES GINSBURG AND THE CRIMEA:
UNKNOWN PAGES OF LIFE AND CREATIVITY

Abstract. The name of the outstanding Russian Soviet architect, one of the representatives of the brilliant galaxy of stars of the Russian avant-garde of the XX century by Moisey Yakovlevich Ginzburg (1892-1946) needs no introduction. His legacy devote conference papers, articles and books. In 2022 in Moscow was reopened after a thorough restoration the most famous work of Ginzburg – the Narkomfin Building (1928-1930). Over the past decade, republished (including through the efforts of grandson of the master, architect Alexey Ginzburg) programme works of M. Ya. Ginzburg - "the Style and era", "the Rhythm in architecture", "Home", "Architecture NKTP sanatorium in Kislovodsk." Stood a few publications devoted to the Ginzburg brilliant monograph S. O. Khan-Magomedov. Much attention was paid to M. J. Ginzburg and in the context of the recent centenary of the VKHUTEMAS .

Key words: architecture, M. Ginzburg.

Характеризовать центральное место М.Я. Гинзбурга на карте русской архитектуры прошедшего столетия лишний раз не требуется – это и не является целью настоящей работы. Однако до сих пор незаслуженно мало внимания уделяется теме, которая красной нитью проходит через все творчество Гинзбурга – Крыму, вдохновлявшему Гинзбурга на протяжении его жизни. «Крымским» был его самый первый авторский проект – дом Локшиных в Евпатории (1917), первой реализованной постройкой Гинзбурга в Москве стал павильон Крыма на Сельскохозяйственной выставке 1923 г., а последней прижизненной работой – санаторий в Ореанде близ Ялты, достраивали который после смерти мастера в 1946 г. уже его ученики.

Лишь за последние несколько лет автору этих строк, а также П.К. Завадовскому и А.О. Комову, удалось начать привлекать внимание к крымским проектам М.Я. Гинзбурга [4, 5].

Речь идет, в первую очередь, о работе по комплексной проектировке социалистической реконструкции Южного берега Крыма, которой Гинзбург и его соратники занимались на протяжении 1930-40-х годов. Она началась в 1932 году, когда в Ялту прибыл внушительный коллектив специалистов столичного «Гипрогора» в разных областях – от архитектуры до гидрологии, климатологии и медицины [6]. В группу, которую возглавил Гинзбург, входили архитекторы Г.Г. Вегман, А.Ф. Кельмишкайт, С. А. Лисагор, М.О. Мамулов, И.Ф. Милинис и А.Л. Пастернак; инженеры А.М. Воробьев, В.Е. Головенчиц, А.И. Шнееров (руководитель водной группы), Кочетков, проф. Образцов (руководитель транспортной группы); экономисты М. Г. Адливанкин, А.Я. Пак, проф. Першин (руководитель), проф. Юркевич, Назаров; медики Яхнин (руководитель), Гонштак, Хрисанфов, проф. Мезерницкий, проф. Коростелев, Фридман. Перед ними была поставлена цель собрать комплекс данных о культурном ландшафте Южного берега Крыма с целью дальнейшей проектировки там социалистического курорта. По словам Гинзбурга, «грандиозная и чисто архитектурная задача, которая до сих пор в капиталистических условиях архитектору не снилась, советским архитектором должна быть выполнена во что бы то ни стало» [7].

Результаты обследования «Гипрогора» были доложены на конференции в сентябре 1934 г. и опубликованы в 1935 году в виде 600-страничного сборника «Социалистическая реконструкция Южного берега Крыма». Основываясь на геоморфологии, сочетании ветра, температуры и влажности, все побережье от мыса Айя до Алушты и далее – всего 650 кв. км. – было разбито на три основных района: западный (до горы Кошка в Симеизе), центральный (до горы Кастель близ Алушты) и восточный (до Семидворья с потенциальным расширением до района Феодосии), центральный район рассматривали в основном как лечебную зону, а западный и восточный – как профилактические.

При вертикальном зонировании территории были выделены четыре основные зоны: приморская, предгорная (100–300 м над уровнем моря), среднегорная и горная (выше 700 м). Для курортного строительства были отведены приморская и предгорная зона. Вблизи моря следовало расположить санатории для больных, нуждающихся в талассотерапии, а также парки и места общекурортного пользования. В предгорной зоне, богатой хвойными лесами, предполагалось размещение туберкулезных санаториев, склоны также предполагалось задействовать под виноградники. Было продумано строительство транзитных железных (Симферополь – Ялта – Симеиз) и шоссейных дорог, аэропорта (на горе Шишко рядом с вершиной Ай-Петри), фуникулеров, парков и садов. Много внимания уделялось местному сообщению, бульварам, туристским тропам-терренкурам и т. д. Озелененные дороги мыслились как своего рода парки, пронизывающие южный берег как вдоль, так и поперек, что позволяло каждой курортной местности примыкать к зеленому массиву и иметь выход к морю. Предполагалось развивать сельское хозяйство, организовывать в условиях большого количества мелких населенных мест больницы, школы и т. д.

Сам Гинзбург характеризовал выполненную работу коллективную работу как «громадную по объему и трудностям.., бывшую для меня настоящим вузом и обогатившую меня множеством сведений из различных областей знания, в которых я был полнейшим профаном. Эта работа убедила меня в том, что архитектор должен бесконечно много знать и учиться для того, чтобы использовать все те преимущества, которые дает нам наша социалистическая родина» [8].

На следующем этапе, в 1935–1937 годах, коллективом под руководством М.Я. Гинзбурга был разработан уже подробный генеральный план развития района Ялта – Мисхор – Алушка, наиболее плотно застроенного в императорский период дачами и великокняжескими дворцами участка побережья. Первую скрипку тут играл Иван Леонидов — один из самых ярких архитекторов советского авангарда, человек, по выражению Ле Корбюзье, с абсолютным

архитектурным вкусом. В 1934 г. он перешел на работу в мастерскую Гинзбурга в Наркомтяжпроме. Именно в ходе работы над генпланом района Ялта-Мисхор-Алупка были созданы знаменитые «доски Леонидова» – листы ореховой фанеры, на котором золотом, белилами, суриком и гравировкой Леонидов изобразил развертку побережья от Ялты до Алупки. По характеристике С.О. Хан-Магомедова, «доски» Леонидова – «сказочная панорама», «одно из самых интересных произведений нашей ландшафтной архитектуры... как это нужно сейчас, когда Крымское побережье застраивается штучно, по кусочкам и утрачивает единство “черноморского фасада” — этого замечательного района нашей страны» [9].

Два главных принципа, которых придерживался при проектировке развития Южного берега Крыма коллектив Гинзбурга, гласили: во-первых, «застройка подчеркивает особенности природы и при помощи разрывов способствует наиболее острому восприятию пространства, которое не окружается сплошной высокой застройкой, внутренняя организация зон предполагается в виде комплекса отдельных зданий, поставленных среди зелени» [10]. Второй – четкое зонирование, когда курорты располагаются по вертикали в разных климатических зонах (от моря к горам), в одной зоне по горизонтали или комбинируя вертикаль с горизонталью, но неизменно как отдельные ансамбли, входящие в общую композицию.

Именно парки объединяли разные зоны, предполагалось, что по ним можно будет попасть из одного санатория в другой (так, Царская тропа продлевалась до Алупки-Сара), а от берега моря – к горным лесам Ай-Петри. В Алупке на ровной площадке над Воронцовским дворцом вместо ряда «малоценных» зданий, идущих под снос, проектировался зеленый театр и террасы с цветниками. На вершине холма Дарсан в Ялте предлагалось возвести «акрополь», на площадке которого должен был находиться центральный курортный и краеведческий музей и другие курортные учреждения, а на склонах холма – колоссальный зеленый театр и кинотеатр поменьше.

В 1937 году Наркомздрав поручил руководимой Гинзбургом мастерской Наркомтяжпрома разработать и еще один проект на Южном берегу Крыма – реконструкции и расширения пионерского лагеря «Артек». Помимо Леонидова над ним работали архитекторы Богданов и Чалый. Они предложили разделить всю территорию «Артека», где до этого были устроены лишь деревянные корпуса-«палатки» и стояло несколько бывших частных вилл, на пять отделений и центральную часть. Каждое отделение, со своими спальными корпусами, домом пионеров со школой, пляжами, парками, спортплощадками, становилось единым архитектурным ансамблем, соотнесенным с рельефом местности и окружающей природой. Расположенные симметрично, террасами по рельефу, сооружения в средней террасе объединялись пионерской линейкой.

«Архитектура солнечного “Артека” не может решаться изолированно от прочих видов искусств. Она должна, в условиях прекрасной крымской природы, служить материальной средой, воплощающей в себе все лучшее, что дает юному поколению наша радостная социалистическая жизнь. Мы должны обеспечить здесь подлинный синтез искусств, призвав для этого лучших мастеров живописи, скульптуры, графики», – писал в 1938 году в журнале «Архитектура СССР» Леонидов. – «Обрамленные прекрасной крымской флорой светлые легкие архитектурные сооружения, малые формы архитектуры – фонтаны, павильоны, киоски с их прозрачным кружевным ажуром будут гармонично связываться с окружающей природой, скалами, синевой неба и моря» [11].

Особенно тщательно был проработан центральный комплекс «Артека», там располагались Дворец пионеров, стадион, где пионеры должны были собираться на общий костер, ботанический сад, музей и т. д. Центральный дворец пионеров был решен в виде монументального здания, к которому со стороны моря вели сложные по форме лестницы, террасы и пандусы. С двух сторон от дворца должны были располагаться парки с клумбами в виде материков с проложенными по тропинкам маршрутами великих путешественников прошлого – Колумба, Гумбольдта и других.

Еще один довоенный проект Гинзбурга в Крыму – санаторий Народного комиссариата боеприпасов в Мисхоре. Крутой склон на землях имения «Харакс», когда-то принадлежавшего великому князю Георгию Михайловичу, планировалась начать осваивать в 1940–1941 годах. Интересно, что в решении планировки и объемно-пространственной композиции построенного там уже после войны по проекту Б.В. Ефимовича санатория «Украина» многое было заимствовано из проекта Гинзбурга.

Увы, начавшаяся война помешала реализации замыслов группы Гинзбурга-Леонидова. Однако уже в 1944 году ведущим советским архитекторам был дан карт-бланш на восстановление разрушенных войной городов, в том числе на Черном море. Борис Иофан проектировал новый Новороссийск, Алексей Щусев – Туапсе, Моисей Гинзбург – Севастополь. И хотя в итоге Севастополь восстанавливала группа архитекторов под руководством Ю.А. Траутмана, большой массив выполненных Гинзбургом чертежей, хранящихся в Музее архитектуры имени А.В.Щусева, представляет несомненный интерес, а созданные им Обелиски Славы украшают Сапун-гору в Севастополе и гору Митридат в Керчи.

По предположению С.О. Хан-Магомедова, именно Гинзбург привлек к разработке генплана послевоенного восстановления Ялты и талантливого московского архитектора А.К. Бурова. Проект Бурова предполагал расширение набережной Ялты и возведение на ней группы высотных зданий, благодаря чему с набережной открывался бы вид на горы, а из отелей – на море. И хотя проект был отвергнут как слишком футуристический, он несомненно повлиял на дальнейшее развитие архитектуры Южного берега.

Последним проектом Гинзбурга на Южном берегу Крыма было сооружение комплекса зданий санатория Наркомстроя в знаковом месте – на руинах дворца Романовых в Ореанде, построенного А.И. Штакеншнейдером в 1853-м и сгоревшего в 1881 году. Над проектом Гинзбург вместе со своим учеником Игнатием Милинисом начали работать еще до войны (в проектировку района Ялта – Мисхор – Алушка 1937 года уже входил технический проект

санатория в Ореанде), сохранились и чертежи Милиниса 1936 г., на которых санаторий обладает характерными чертами стиля довоенного постконструктивизма) [12], однако строительство первой очереди комплекса осуществилось только в 1948 году, уже после смерти архитектора в 1946-м.

Гинзбурга вдохновляли как самый первый, нереализованный грандиозный вариант дворца в Ореанде, предложенный в 1838 году Карлом-Фридрихом Шинкелем, так и дворец Штакеншнейдера (который советский архитектор местами цитирует буквально) [13]. Свободно расставленные по разросшемуся парку бывшего имения Романовых площадью 27 га здания утопают в зелени платанов, кедров и кипарисов. Сначала был возведен небольшой (всего на 40 мест) корпус – замкнутый прямоугольник с арочными проемами на фасадах и внутренним двором-атриумом, в точности как в проектах Шинкеля и Штакеншнейдера. «В этом сооружении можно видеть отражение положительных черт раннего творчества Гинзбурга: компактный план, разумная, тщательно продуманная планировка, внутренний дворик, открытые наружные лестницы, водоемы, фонтаны, – сообщал в журнале “Архитектура СССР” в 1962 году соратник Гинзбурга Р.М. Хигер. – Санаторий в Ореанде является последней архитектурной работой Гинзбурга. Отказавшись от схематизма и художественного аскетизма, Гинзбург нашел в этом сооружении меру сдержанной декоративности» [14]. В 1950 году построили здание лечебного корпуса с бассейном. Наконец, к 1958 году на том самом месте, где некогда располагался дворец великого князя Константина Николаевича, был закончен главный корпус санатория в виде двухъярусного палаццо с широкими лестницами и перголами.

Санаторий в Ореанде, проектировку восстановления Севастополя, да и все «крымское творчество Гинзбурга 1930 – 50-х гг., принято относить к наследию эпохи советской «пост-конструктивисткой» архитектуры, эволюционировавшей к неоклассике («сталинскому ампиру») – той эпохе которая была прервана постановлением 1955 г. о борьбе с излишествами в архитектуре [15]. Однако, на наш взгляд, влияние идей Гинзбурга на крымскую

архитектурную традицию гораздо масштабней и отнюдь не прервалось в 1950-х, отразившись и в модернистских проектах 1970-80-х годов. Более того: оно прослеживается, причем во все возрастающей степени, и по сей день.

Речь идет о мыслях Гинзбурга по поводу использования местных традиций архитектуры, в первую очередь крымскотатарского зодчества.

Еще в предисловии к «Социалистической реконструкции Южного берега Крыма» Гинзбург писал: «Как мы представляем себе архитектурное решение населенных мест ЮБК? Анализ того, что мы видели, показывает две основные системы, которые применяются в том или ином месте Крыма в зависимости от природных условий. Одна система — свободного размещения групп отдельных домов в живописном беспорядке, в виде оазисов, среди зелени. И другой пример — когда татарские деревни располагаются амфитеатрами, уступами, дом на доме, таким образом застраивая сплошь всю гору. Обе системы одинаково убедительны в художественном отношении потому, что каждая из них вытекает из природной обстановки, в которой данное населенное место находится» [16].

В следующем сборнике «Материалы генерального проекта планировки района Ялта – Мисхор – Алушка» Гинзбург отпускает пару колких замечаний в адрес «парадной» эклектики архитектуры царского периода, противопоставляя ей крымскотатарскую. Оценив по достоинству парк Воронцовского дворца, он тут же критикует чересполосицу и бесплановость самой Алушки (это относится и к этажности, и к архитектуре, и к планировочным принципам — «бессистемно застраивались свободные места»), противопоставляя ей «наиболее интересные с точки зрения архитектурной целостности усадьбы местных татар» [17].

Разумеется, эти рассуждения Гинзбурга все же далеки от филиппик М. Волошина, так оценивавшего наследие Романовых: «Взамен пышных городов из “Тысячи и одной ночи” русские построили несколько убогих уездных городов по российским трафаретам. Древняя Готия от Балаклавы до Алустана застроилась непристойными императорскими виллами в стиле железнодорожных буфетов и публичных домов и отелями в стиле императорских

дворцов. Этот музей дурного вкуса, претендующий на соперничество с международными европейскими вертепами на Ривьере» [18].

Однако внимание Гинзбурга к крымскотатарскому зодчеству не стоит и недооценивать, относя к увлечениям молодости или полемической фигуре речи. Как свидетельствует биография архитектора, оно было основано на глубоком знании материала и на системном понимании особенностей крымского культурного ландшафта. Не зря еще в 1934 году в статье «Освобожденное творчество» для журнала «Архитектура СССР» Гинзбург писал: «Коллектив работников мастерской № 3, которой я руковожу, сработался в течение ряда лет. Вместе с ним я работал в Стройкоме при Совнаркоме, в архитектурных организациях Гос-плана и над планировкой южного побережья Крыма. Это творческий актив бывшего ОСА, с которым меня связывают и общность пройденного творческого пути и единство взглядов на задачи советской архитектуры не только в прошлом, но и в настоящем. Все архитекторы нашей мастерской стремятся в настоящее время дать более правильное, углубленное разрешение задач, стоящих перед советской архитектурой. Этот сдвиг идет в направлении все большего обогащения отдельных элементов архитектурной композиции и более внимательного и широкого взгляда на архитектурное наследство прошлых веков (включая сюда не только европейский Запад, но и Восток)» [19].

Моисей Яковлевич Гинзбург родился в 1892 г. в Минске в семье архитектора. В школьные годы Гинзбург увлекался книгами по истории и искусству, много внимания уделял рисованию и черчению, брал уроки живописи, зарисовывал памятники архитектуры, принимал участие в работах отца. После окончания школы Гинзбург получил архитектурное образование за границей – в Париже, Тулузе и Милане. По традиции русских зодчих, он много путешествовал по Европе, зарисовывал и обмерял памятники архитектуры, постигал методы мастеров прошлого. Привлекали его и архитектурные новации: стиль модерн, творчество американских архитекторов «органической школы». В дневнике он пишет: «Подлинное творчество художника – это раскрытие того,

что носишь в своей душе. Художник не помещается в рамках застывших канонов и традиций, он непрерывно ищет и открывает новые пути для творчества» [20].

В 1914 г. Гинзбург возвращается на родину с дипломом художника-архитектора и поступает на архитектурное отделение Рижского политехникума, где через три года получает второй диплом – инженера-архитектора. По словам С.О. Хан-Магомедова, «за годы учебы в политехникуме он много читает, думает ... его симпатии эти по-прежнему адресованы модерну. Это хорошо видно на первом самостоятельном произведении Гинзбурга – особняке в Евпатории, в котором классические традиции причудливо сочетаются со стилистическими чертами модерна и формами райтовских домов прерий» [21].

По приглашению заказчика Локшина Гинзбург выезжает в Крым, чтобы на месте руководить осуществлением своего первого проекта. Там его застает революция. В Крыму Гинзбург прожил четыре года. Гинзбург возглавляет вновь организованный в Крыму Отдел охраны памятников искусства и архитектуры, вновь делает многочисленные зарисовки и обмеры.

«Период с 1917 по 1920–1921 гг., – писал в позднее, в 1935 году Гинзбург, – является для меня периодом внутренней борьбы с традициями и канонами сугубо классической школы, усвоенной мною в Италии... борьба эта была очень трудной и в первые годы после революции протекала стихийно. Никаких сколько-нибудь заслуживающих внимания проектов этот период не дал» [22].

Однако Гинзбург лукавил. Проект дома Локшиных был помещен им среди других иллюстраций на тему современной архитектуры в программную монографию «Стиль и эпоха», вышедшую в 1924 г. [23] Еще раньше, в 1921–22 гг. увидел свет первый научный труд молодого архитектора – очерки «Татарское искусство в Крыму», опубликованные четырьмя частями в московском журнале «Среди коллекционеров» [21]. Это издание само по себе примечательно: журнал издавался искусствоведом И.И. Лазаревским в 1921—1924 годах в Москве и был фактически единственным в те годы периодический органом в Советской России, посвящённым искусству. Первый номер был напечатан на печатной машинке тиражом 150 экз., в дальнейшем тираж вырос, оформлением журнала

занимался архитектор И. Рерберг. С журналом сотрудничали такие выдающиеся искусствоведы как Б. Виппер, И. Грабарь, Э. Голлербах, П. Дульский, Г. Лукомский, П. Муратов, Я. Тугендхольд, А. Эфрос. Всего за четыре года существования было выпущено 48 номеров в 29 оригинально оформленных обложках. Сегодня журнал считается ценной библиографической редкостью.

Ниже мы полностью публикуем первое из четырех эссе Гинзбурга, посвященных татарскому искусству в Крыму. В нем молодой архитектор с лиризмом, достойным новелл Анри де Ренье, рассуждает об общих принципах и источниках этого самобытного стиля. Второе и третье эссе были посвящены, соответственно, культовой архитектуре крымских татар и крымско-татарскому жилищу, а заключительное – декоративному искусству, крымско-татарскому орнаменту. Размеры настоящей статьи не позволяют воспроизвести все четыре эссе – однако мы уверены, что публикация «Татарского искусства в Крыму» Моисея Гинзбурга, пока малоизвестного среди широкой публики, в его полном объеме, в сопровождении ярких авторских иллюстраций, будет обязательно осуществлена в самое ближайшее время [6, с. 330].

Это тем более важно, что традиции крымскотатарского зодчества, о важности опоры на которые многократно начиная с 1921 г. говорил Гинзбург (и которые он использовал в своей первой московской постройке – павильоне Крыма на Сельскохозяйственной выставке 1923 г.), получили новую интерпретацию в «модернисткой» волне крымской архитектуры 1970-80-х годов, и вновь воскресают в лучших проектах сегодняшнего дня, доказывая правоту Гинзбурга.

В статьях передовых советских архитекторов, описывающих свою деятельность на Южном берегу Крыма в конце 1970-х — первой половине 1980-х годов, любимое Гинзбургом слово «террасы» упоминается многократно. «Ступенчатое решение разрезов и террасное построение объемов приближают масштаб зданий к масштабу окружающего ландшафта, позволяют избежать впечатления монотонности... Эксплуатируемые кровли вышележащих ступенчато расположенных уровней используются как террасы, что особенно

важно при строительстве на ценных курортных землях...» [23], – забирая полезное пространство у природы, террасные здания как бы тут же возвращают его обратно. Три террасы, поставленные на три вмонтированные в склоны опоры, образовали этажи пансионата «Дружба» И. Василевского в Курпатах. Как три синусоидальные террасы было задумано еще одно детище «Союзкурортпроекта», где работали Игорь Василевский и инженер Нодар Канчели – расположенный на склоне горы по технологии «сотового монолита» трехэтажный спальный корпус санатория «Украина» в Мисхоре, строительство которого было остановлено после распада СССР. По террасному принципу возводились комплексы корпусов в пионерских лагерях «Скальный» в Артеке, «Молодая гвардия» и «Чайка» в Алуште. В виде террас, спускающихся к морю, были разработаны проект новых корпусов детского противотуберкулезного санатория имени профессора Боброва в Алушке (арх. Марк Зильберт), и санатория «Мечта» для Министерства гражданской авиации в Понизовке (арх. Валерий Жилкин).

У этого «террасного поворота», разумеется, была и сугубо экономическая подоплека: свободного места на Южном берегу оставалось все меньше, многочисленные ведомства боролись за них друг с другом, участки под застройку становились все сложнее, возрастал риск оползней – при сильных перепадах рельефа приспособлять к таким условиям типовой проект было слишком дорого. Изучали и западный опыт: к примеру, террасный проект отеля Roq et Rob в Рокбрюн-Кап-Мартене, придуманный Ле Корбюзье еще в 1949-м как противоядие безвкусной и бессистемной застройке Лазурного берега [24].

Но Моисей Гинзбург, как мы знаем, говорил о важности «террасного» подхода еще в начале 1930-х, за пятнадцать лет до Ле Корбюзье, приводя в примере крымскотатарскую архитектуру: «мы очень внимательно присматривались к тому, что создано здесь местной национальной культурой, к редкому художественному такту татарского художника и архитектора.... То, что сделано в дореволюционное время приезжающими фабрикантами из Москвы и Ленинграда, понастроившими здесь различные виллы, оказалось гораздо менее

убедительным, чем опыт татарских деревень, которые разбросаны по Южному берегу Крыма и дают превосходные примеры сочетания природы и архитектуры в едином художественном ансамбле» [24].

Эти идеи Гинзбурга реализуются и в лучших проектах сегодняшнего дня, вновь носящих ярко выраженный «террасный» характер – от открытого в 2023 г. в «Артеке» нового лагеря «Солнечный» [25] до комплексов вилл в «Винном парке» в Понизовке и на месте санатория «Южный Урал» между Алушкой и Мисхором, где распростерты среди японских садов виллы с эксплуатируемыми кровлями вписаны в приморский склон вполне по заветам Гинзбурга [6, с. 330]. Вспоминаются его слова: «Щедрую природу Крыма архитектор должен только дополнить. По своим масштабам это – интимная природа, тут нет громадных горных кряжей Кавказа. Площадки, годные для строительства, всегда чрезвычайно невелики. Анализируя эту природу, принимая во внимание специфические условия (сейсмика, оползни) и, наконец, учитывая местные традиции строительства (селения либо свободно располагаются в каком-нибудь живописном месте, либо амфитеатром покрывают какую-нибудь гору), мы развиваем и дополняем эту композиционную идею. Местная архитектура очень хорошо учла природные условия. В этом вопросе нам нужно идти по путям освоения и дальнейшего развития композиционных принципов татарской архитектуры, которая с тонким артистическим чутьем, выработанным веками, подошла к разрешению важнейшего архитектурного вопроса – синтеза архитектуры и окружающей ее природы» [26].

Очевидно, что контексте сегодняшней задачи «устойчивого развития» Южного берега Крыма, призванного сбалансировать отношения между социальными нуждами, экономической деятельностью и окружающей средой, эти мысли М.Я. Гинзбурга, как и все его «крымское» творчество, нуждаются в популяризации и актуализации. Предлагаемая публикация первой части эссе М.Я. Гинзбурга «Татарское искусство в Крыму» – наш скромный вклад в это дело.

М.Я. Гинзбург. Татарское искусство в Крыму. Москва, 1921 [27].

Окутанные дымкой воспоминаний, настойчиво просыпаются в памяти образы Крыма, в нежных цветеньях садов, в солнечной теплоте песчаного побережья, на бирюзовом фоне бесконечной чаши морских волн... Легендарная родина тавров и киммерийцев, архаический мир воинственных скифов, арена кровавых набегов властных воинов короля Филимера – готов, цветущие, античные провинции Греции и Рима, целомудренно-белые города византийских императриц... – сколько, ликов, прекрасных, погребенных в прошлом, так легко оживающих в воображении.

Но ярче всех воскресает иной лик Крыма, полный загадочной притягательности, таинственного очарования Востока, лик татарского Крыма, маленький ароматный цветок, душистый пучок полевых трав, возросший на ниве, удобренной и насыщенной остатками всех этих исчезнувших культур.

Среди двух отрогов упругих скалистых гор рассыпана щедрой и прихотливой рукой пригоршня твердых кристаллов рубина и изумруда, четко и уверенно прикованная к крепкому амфитеатру предгорий.

Эта сказочная табакерка, полная чудесных образов – Бахчисарай. Сурук-Су, горный ручеек, журчащий задумчиво и робко, приводит к дворцу Хана, «жилищу гурий», прекраснейшему из драгоценных кристаллов, «нитке морского жемчуга», «руднику радости».

Пейзаж ясный, связанный невидимыми нитями со всеми линиями гор, скал и кипарисов.

Весна делает чудеса с этим сезановски-жестким очарованием. Цветут плодовые деревья и нежная гамма расцветки декоративного искусства татар воскресает на этой прочной линейной композиции.

Розовые, нежно-желтые, лиловые и оливковые цветения деревьев, озлащенные солнцем, со сладко-дурманящим ароматом застилают фон с чувством невыразимой правоты. Лик Бахчисарая меняется, весь он становится мягче, девственнее, четкость сменяется полуго-нами, твердые кристаллы растворяются в ласкающей атмосфере, на неприступных скалах вырастают цветы.

В этой двойственной смене ликов Бахчисарая – отражение и разгадка искусства татар.

Одно из основных свойств татарского искусства в Крыму – его чрезвычайный эклектизм, смесь самых разнообразных влияний и наслоений. Стамбул, данником которого стало татарское ханство со времени пленения Менгли-Гирей-хана, был главным источником этих разнообразных влияний. Однако столь совершенные образцы татарского творчества, как ханская мечеть в Евпатории или надгробные сооружения Бахчисарая, объяснить одним влиянием Стамбула—значит не только не дооценить их, но и в корне миновать их сущность. Связанный своими портами со всеми очагами мировой культуры, имея наследие художественных отложений целого ряда народностей и творческих эпох, татарский художник мог выбирать все что угодно из художественного багажа прошлого, – и, понятно, меньше всего он принимал готовую формулу Стамбула.

Конечно, из Стамбула и через него пришло многое, но прежде всего потому, что это было необходимо татарскому художнику, отвечало его художественным запросам и легко претворялось в новые и ценные произведения искусства.

Татары времен ханов переживали столь пышный расцвет и подъем своей национальной жизни, что сумели все эти влияния изнутри и извне сплавить в один конгломерат стиля не только с характерным своеобразием, но и с новыми мотивами. полными подлинного архитектурного и декоративного остроумия.

Отколовшись от своего основного ядра, Золотой Орды, крымские татары, естественно, являются прежде всего проводниками тюрско-монгольской культуры и в своем искусстве. Самое важное было, очевидно, принесено именно отсюда, и ханское искусство Крыма может быть, по справедливости, названо дочерью тюрско-монгольского. Действительно, декоративные образцы татарского творчества по сравнению с общим тюрско-монгольским искусством поражают чисто девичьей нежностью в рисунке и красочной гамме.

Другое начало почти противоположное, мужское, мощное и монументальное, по всем вероятностям, притекает из Мангупа, бывшего столицей воинственных готов: это готско -мангупское начало, аскетическое в употреблении украшений, являющее свою наибольшую прелесть в смелом вырезе отверстий и прекрасной сдержанной линии арок, можно заметить. в руинах так называемого Мангупского дворца, полуразрушенном тюрбе с двориком в Бахчисарае и множестве орнаментированных фрагментов, разбросанных в разных местах полуострова.

К этим коренным началам, образующим ядро искусства крымских татар, необходимо прибавить целый ряд более или менее значительных наслоений, окутывающих облик этого творчества.

Прежде всего, нельзя не упомянуть о греческом влиянии, воздействующем не столько извне, сколько через археологический мусор античных классических колоний, разбросанный по всему черноморскому побережью. Ансамбли домов и лавок с портиками, поддерживаемыми каменными колоннами-столбами, подобно Евпаторийскому Катлыкбазару и Феодосийским старым торговым рядам, есть результат влияния в такой же мере антично-греческого, как и вообще восточного. Зато неожиданная чистота и ясность линий некоторых орнаментов и предметов художественной промышленности, простой и изящный силуэт татарских глиняных сосудов, куман, «бардах» и др., вероятнее всего, не лишены влияния греческих амфор, кувшинов и сосудов, и теперь еще легко отыскиваемых при постройке новых жилищ.

Арабский и арабско-персидский стили оказали свое влияние в создании самой концепции мусульманского храма, со всеми его бытовыми и архитектурными расчленениями и прекрасной чуть-чуть надломленной в вершине арки, с едва заметным устремлением к подковообразности, как в верхнем ряду ложных арок Мавзолея Диллары Бикеч или беседке Селямет-Гирей-хана в Бахчисарае.

Мавританский и турецкий стили сказались в употреблении характерно-изогнутого архитрава, сталактитов в украшении священной ниши «михраба», да и вообще во внутреннем убранстве помещений. Результатом этих мусульманских влияний является и внешний вид многих предметов домашнего обихода, как-то небольших восьмигранных столиков «курс», или медных кувшинов и кружек «чугум» и «мишорпе». Но несколько более детальный анализ этих заимствованных элементов уже отчетливо выявляет всю самостоятельность татарского художника. Сравните декоративное завершение Бахчисарайского Фонтана Слез с любой декоративной линией арабско-мавританского стиля.

При всем родственном сходстве их, арабско-мавританская линия упруга, стройна и полна твердой определенности, татарская же линия – текуча, мягка, дробна и неуверенно-нежна. Общее очертание ее многочисленно, характер каждого отрезка меняется с бесконечным разнообразием в рисунке, но тем особенно-характерным татарским разнообразием, в котором нет пестроты и которое управляется всегда законами ритма.

К числу значительных влияний, пришедших из Стамбула, нужно упомянуть еще влияния византийского стиля, совершеннейший образец которого татары видели в константинопольской Ай-Софии.

Умирающая византийская культура, смешанная с наслоениями мусульманской Индии и других стран Востока, через главный порт ханства – Гезлев (Евпатория) и торговые центры – Солхат (Старый Крым) и Карасубазар, принесла основные формы религиозного зодчества до самого Бахчисарая, создавши законченный тип центральной купольной мечети.

Ханская мечеть в Евпатории, заброшенные мечети Эски-Сарая и в Феодосийском уезде, надгробные мечети-усыпальницы «тюрье» на ханском кладбище в Бахчисарае, — вот лучшие продукты этой стилевой струи.

Но, с другой стороны, руины византийской культуры в самом Крыму, множество капителей, колонн, орнаментированных плит, разрушенных базилик Керчи, Херсонеса, Феодосии и Мангупа, осложненные влиянием искусства армянских монастырей, в множестве раскинутых по всему полуострову,

находясь постоянно перед глазами татарского художника, отслаивались в его творческом сознании, создавая новый татарско-византийский тип декоративного убранства, моденатуры и орнамента.

Наиболее чуждыми духу татарской культуры оказались элементы италийского ренессанса, механически занесенные в Крым также через Стамбул, в виде характерных орнаментальных мотивов и стилизаций растительных элементов, высекаемые, большей частью, на поверхности надгробных плит приезжими чужеземными мастерами.

Эти вкрапленные элементы чуждой культуры производят почти всегда неприятное впечатление, нарушающее чувство правдивости целого. Так, например, чрезвычайно неожиданны и неуместны сами по себе очень красивые «Железные двери» 1503 г., перенесенные в Бахчисарайский дворец из старого Салачикского.

После Ренессанса следуют влияния барокко, уже времени русского владычества, своеобразного рококо времени Крым Гирей-Хана и позднее, и новейшего арабско-персидского стиля, но уже не из первоисточника, а из позднейших переработок второй половины XIX в. Эти последние влияния сказались, главным образом, в некоторых деталях отделки Бахчисарайского дворца, богатых татарских и караимских домов.

Одной из особенностей искусства крымских татар, как и большинства восточных искусств, является склонность к отвлеченным, абстрактным построениям. Татарский художник оперирует почти вне всяких черт окружающего мира, строит лишь в гармонии и ритме линий, в созвучии красок и живописных пятен.

Татарский художник не удовлетворяется стилизацией, абстрагированием реальных форм, созданием отвлеченных и типовых сосуществований – он просто отказывается почти от всякого реального материала, который скучен и неинтересен для него.

Изобразительные искусства татар лишены всякой изобразительной тенденции. Вот почему и нет в пластическом искусстве ханского Крыма ни

живописи, ни скульптуры, как самостоятельных искусств, и рассматривая татарское творчество, можно говорить лишь о зодчестве, декоративном искусстве и художественной промышленности.

Правда, эти последние отрасли творчества иногда употребляют в качестве объекта некоторые мотивы внешнего мира: особенно охотно и часто фрукты и цветы. Но, конечно, нет нужды объяснять, что эти образцы не только абстрагированы до крайности, но и самая концепция их, форма, цвет и силуэт, — являются результатом декоративной необходимости, продуктом чисто композиционного ритма.

Татарское искусство не изображает ничего, оно вовсе не изобразительно, — и вся сущность его построена на живописных формах и пятнах, одухотворенных законами ритма.

В то время, как западно-европейское искусство прежде всего стремится к единству и общности впечатления, татарский стиль всегда проявляется в многообразии и дробности отдельных элементов.

В то время, как европейское искусство являет свое большее достоинство в нерушимой связности отдельных членений, в строгой композиции масс, в подчиненности законам симметрии, — памятники татарского искусства всегда разбиты на отдельно существующие элементы, раскинутые, лениво и беспечно в живописном беспорядке, не знающие ни осей симметрии, ни строгого равновесия масс.

В то время, как в пластических творениях западно-европейского искусства ритм является пространственным, т.е. элементы сосуществуют ритмически в пространстве, но глаз охватывает их сразу в некоей установленной гармонии, — татарское искусство стремится сделать ритм более очевидным, более временным; оно как бы перечисляет отдельные элементы во времени, показывает их не сразу, а постепенно, один за другим, подобно ритму речитатива.

Вспомните любой западно-христианской дворец, любой храм христианской религии.

Прежде всего нас поражает в них строгая закономерность композиции, соподчиненность деталей в выражении общего, отчетливое устремление к главным осям симметрии, подчеркивание основного и намеренная затушеванность второстепенного. Все то, что делает зодчего мудрым хозяином большой сцены подчиняющим и актера, и декорации, и освещение своей основной единой мысли.

Зодчий Бахчисарайского дворца не режиссер. Это скорее музыкант, нанизывающий один звук за другим, импровизируя несложную мелодию речитатива. Это скорее декоратор, тянущий бесконечную вязь своей арабески.

Взгляните на Бахчисарайский дворец.

Глаз не может охватить единой общей идеи, не может остановиться на одном главном предпочтительно перед другим. Радости обобщения, синтеза здесь нет. Наоборот, наш глаз будет медленно скользить от одного мотива к другому, не устанавливая никаких главных осей, никаких основных масс. Все почти равноценно, – и вся прелесть не в мудром существовании частей во мгновении, а в медлительной смене, в известной поступательной чередованности этих частей.

Та же разница чувствуется и внутри.

Вынужденный материальными потребностями, западно-европейский зодчий как бы делит общее пространство на составные части. Он распределяет между собой объемы, соподчиняя их друг-другу, как и элементы внешнего убранства.

Татарское искусство не нуждается в строгой системе, законах равновесия и симметрии, в соподчиненности общему плану, – оно импульсивно, оно стремится по естественному руслу; следуя его неровностям и изгибам, прибавляя один мотив к другому в живописной случайности, в которой, конечно, скрывается своеобразная творческая закономерность.

Так и зодчий Бахчисарайского дворца не делил целое на части, соподчиняя их друг-другу, – он просто нанизывал одно частное за другим, как бы приставляя одно помещение другому, – и вся прелесть его создания в

ритмичности его творческой души. Эти свойства татарского творчества прекрасно оттенены хвалебной одой XVIII века, где автор в поэтических образах описывает Бахчисарайский дворец (Гергрос, «Ханский дворец в Бахчисарае»).

«...смотря на живописную картину дворца
ты подумаешь, что это жилище гурий, что красавицы
ему сообщили прелесть, что это нитка морского
жемчуга, неслыханный алмаз!

Смотри, вот предмет, достойный золотого пера!...»

И несколько далее:

«... если привлекательное это место мы назовем,
как быть должно, рудником радости, то каждое
на него воззрение будет волнуемым морем
наслаждения».

В сравнении одной культуры с другой лучше всего выявляются основные свойства этих культур, все их особенности. В этом смысле поневоле напрашивается сравнение внешнего облика Рима и Бахчисарая, в особенности в одной детали, где сказывается все различие между европейским и татарским искусством. Я имею в виду поразительнейшее обилие фонтанов и источников, так приятно чарующее нас и в Риме и в Бахчисарае.

Прочтите любое описание Бахчисарая, сделанное каким-либо из многочисленных посетителей его за все время существования ханства, вспомните самые яркие из воспоминаний, вынесенных вами из самого кратковременного пребывания там. Конечно, это прежде всего воспоминание о струящейся прохладе тихих вод, медлительно журчащих в фонтанах, бассейнах, павильонах и садах. И если европейский владыка сооружает в ознаменование чего-нибудь монументальное сооружение со статуарной пластикой, – то татарский хан, конечно, прежде всего отдается самому милому его сердцу созиданию —постройке тихого прохладного фонтана. Таков, например, «Золотой фонтан» Каплан-Гирей-хана, на мраморной облицовке которого высечена вместе с именем хана поэтическая надпись из Корана:

«И напоил их, райских юношей, Господь напитком чистым».

Таково же и создание «Фонтана Слез», связанного преданиями с легендарной княжной Марией Потоцкой.

Характерное своеобразие татарского искусства сказывается еще и в том, что крымский зодчий, создавая свою журчащую сагу из камня и нежной расцветки, не столько стремится наполнить ими шумную площадь или оживленную улицу, сколько старается создать замкнутый уединенный уголок, скрытый от суеты внешнего мира.

Татарскому гению чуждо все показное, все суетное, в тишине и одиночестве творится безмятежное, тихое, немного дремотное искусство татар.

Римлянин строит шумные и грандиозные фонтаны на открытых площадях и улицах. Татарин, – помещает свои уютные источники внутри помещений, дворов, создавая особый тип фонтанов павильонных или фонтанных дворов. Таковы фонтанные дворы в Ханском дворце и ханской мечети, создающие вокруг живительных капель особую тенистую атмосферу, защищающую этот маленький оазис от яркого солнца, от шумных криков. Заходя прямо из сутолоки городских улиц в фонтанный дворик Хан-Джами, переступая через арки, поддерживающие кровлю, вы сначала ничего не можете разглядеть в этом прохладном полумраке. Вы ни в коем случае не получите сразу цельного общего впечатления. Постепенно, мгновение за мгновением, вы начинаете разглядывать одну деталь за другой.

Здесь все построено так, чтобы действовать на наши чувственные восприятия не столько внешними образами, сколько музыкальностью движения капель, очарованием самой прохлады, живописностью неясного полумрака.

Чтобы еще более охарактеризовать эту своеобразную особенность татарского стиля, разрешу себе привести еще одно сравнение фонтана Треви в Риме с Бахчисарайским фонтаном слез.

Вспомните фонтан Треви.

Перед нами декоративная стена, множество рельефных статуй и ошеломляющие каскады воды, ниспадающий шумно и обильно. Все это согласовано, одно служит другому. Статуи, декоративные расчленения стены и струи стремящейся воды, – все это подчинено одной единой мысли, все построено на одних симметрических осях, – все направлено к одной цели: произвести почти мгновенное впечатление ошеломляющей силы. Вы приближаетесь к фонтану, – и несмотря на громадный масштаб его, сразу охватываете целое, овладеваете сущностью этого памятника, —и в этом, конечно, сила и значение произведений такого творчества.

Теперь взгляните на Бахчисарайский фонтан Слез. Медленно, ритмично спадает с одной чашки в другую капля за каплей, усыпляя ваше сознание. Вы поневоле прислушиваетесь к этому медлительному речитативу, к этой музыке слез: ваш глаз не ищет целого, он поневоле начинает, следить за маленькой молекулой воды, вместе с ней он вбирает один мотив за другим, одну деталь за другой.

Вы догадываетесь, что здесь не в единстве и замкнутости общей композиции суть; а в непрерывности и переливчатости отдельных мотивов, в медлительном ритме их чередования. И в этом, в отличие от западно-европейского искусства, вся прелесть и значение татарского стиля.

Список использованных источников и литературы

1. Гинзбург Архитектс. Книги. [Электронный ресурс]. URL: <https://ginzburg-architects.com/books>
2. Хан-Магомедов С.О. М.Я. Гинзбург. М., 1972.
3. Хан-Магомедов С.О. Моисей Гинзбург. М., 2007.
4. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда. М., 2021.
5. Фролова Н. Другой ВХУТЕМАС. [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/russia/92521/drugoi-vkhutemas>
6. Карагодин А.В. Новая Эллада. Два века архитектурной утопии на Южном берегу Крыма. М., 2023.

7. Завадовский П.К. М.Я. Гинзбург: стилистика 1935–1945 гг. // Проект Байкал. 2021. № 18 (68), С. 56–65.
8. Завадовский П.К. Иван Леонидов в Крыму. 1936–1938. Ч. 1 // Проект Байкал. 2022. № 19 (71). С.165–169.
9. Авторы проекта «Курортоград»: «Мы хотим романтизировать советскую архитектуру». [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/world/51130/avtory-proekta-kurortograd-my-khotim-romantizirovat-sovetskuyu-arkhitekturu>
10. Государственный архив Республики Крым (ГАРК). Ф. Р-1681. Оп.1. Д. 23, 24.
11. Социалистическая реконструкция Южного берега Крыма: материалы районной планировки ЮБК. Симферополь, 1935. С.11.
12. Творческие отчеты. М.Я. Гинзбург // Архитектура СССР. 1935. № 5. С. 11.
13. Александров П.А. Иван Леонидов. М., 1971. С. 97.
14. Материалы генерального проекта планировки района Ялта – Мисхор – Алупка, разработанные по поручению Комитета по планировке Южного берега Крыма при СНК Крымской АССР. М., 1937–1938. Вып.9. Архитектурно-планировочное решение. С. 24–26.
15. Леонидов И.И. Большой Артек // Архитектура СССР. 1938. № 10. С. 25.
16. Архитектор Игнатий Милинис. От конструктивизма к модернизму. М., 2019. С. 102–105.
17. Хигер Р. М.Я. Гинзбург: Путь теоретика и мастера // Архитектура СССР. № 15. 1963. С. 117.
18. Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // Крым: Путеводитель. Под общ. ред. И. М. Саркизова-Серазини. М., Л., 1925.
19. Гинзбург М.Я. Освобожденное творчество // Архитектура СССР. 1934. № 9. С.15-16.
20. Гинзбург М.Я. Стилъ и эпоха. М., 1924. С. 211.

21. Гинзбург М.Я. Татарское искусство в Крыму // Среди коллекционеров. 1921. № 11–12. С. 29–40; 1922. № 1. С. 19–25; 1922. № 3. С. 18–26; 1922. № 7–8. С. 22–28.
22. Заслуживают внимания и работы ученицы Гинзбурга Т.Б. Рапопорт, защитившей в 1938 г. под руководством Гинзбурга кандидатскую диссертацию «Крымский татарский жилой дом». В Музее архитектуры имени А.В. Щусева в Москве хранится множество созданных ей в конце 1930-х совместно с Л.С. Залесской обмеров татарских домов Крыма.
23. Архитектура комплексов отдыха. Под общ. ред. А.Т. Полянского. М., 1988.
24. Бэнэм Р. Новый брутализм. Этика или эстетика? М., 1973. С.103.
25. Кузнецова А. Солнце, воздух и вода. [Электронный ресурс]. <https://archi.ru/russia/97893/solnce-vozdukh-i-voda>
26. Гинзбург М.Я. Планировка Южного берега Крыма // Архитектура СССР. 1935. № 6. С.42.
27. Гинзбург М. Я. Татарское искусство в Крыму // Среди коллекционеров, 1921 г. № 11–12. С. 29–40.