Р.В. ВОЙТОВ

*Аспирант. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица*
*e-mail: slan.ru123@mail.ru*

Н.И. БАРСУКОВА

*Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица*
*e-mail: bars_natali@mail.ru*

R.V. VOYTOV

*Postgraduate student of the St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz*
*e-mail: slan.ru123@mail.ru*

N.I. BARSUKOVA

*Doctor of Arts, Professor, Chief Researcher of the St. Petersburg State Art and Industrial Academy named after A.L. Stieglitz*
*e-mail: bars_natali@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_2_82_103

# ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ТЕЧЕНИЙ СССР 1930–1950-х ГОДОВ НА ПРОЕКТЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ НОВОСИБИРСКА (НА ПРИМЕРЕ ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ)

# THE INFLUENCE OF THE CREATIVE TRENDS OF THE USSR IN THE 1930s AND 1950s ON THE PROJECTS OF PUBLIC INTE-RIORS IN NOVOSIBIRSK (USING THE EXAMPLE OF LIGHTING DEVICES)

Выявляются аспекты влияния творческих школ А.В. Щусева, И.В. Жолтовского и В.А. Щуко, распространенные в профессиональном сообществе СССР в 1930–1950-х гг., на проектную культуру Западной Сибири на примере осветительных приборов в общественных интерьерах Новосибирска. Производится попытка идентификации композиционных черт, характерных для пере-

численных архитектурных течений, в ракурсе их воздействия на проектные решения сибирских последователей и единомышленников. Наиболее явные черты рассматриваются в качестве художественно-проектных паттернов, позволяющих уточнить почерки лидеров творческих школ в ракурсе методологической устойчивости к масштабированию в рамках распространения эстетической программы СССР на обширной территории страны. Ключевыми проектными аспектами стали: характер тектонических взаимосвязей в пределах образной структуры светильника, диапазон цитирования исторических образцов, степень модулируемости элементов проектируемого объекта при введении его вариаций (с точки зрения индивидуализации и типизации). Приведенная в результате корреляция принципов, свойственных упомянутым архитектурным школам, с выявленными аспектами может конкретизировать выражение в интерьере таких определений стилистических векторов А.В. Щусева, И.В. Жолтовского и В.А. Щуко, как: «универсалистская школа», «неоренессанская школа» и «гибрид неоклассицизма и ар деко».

The research reveals aspects of the influence of the creative schools of A.V. Shchusev, I.V. Zholtovsky and V.V. Shchuko, widespread in the pro-fessional community of the USSR in the 1930s and 1950s, on the design culture of Western Siberia using the example of lighting fixtures in public interiors in Novosibirsk. Author made attempt to identify the compositional features characteristic of the listed architectural trends in the perspective of their impact on the design decisions of Siberian followers and like-minded people. In this paper, the most obvious features are considered as artistic design patterns that make it possible to clarify the handwriting of the leaders of creative schools from the perspective of methodological resistance to scaling as part of the dissemination of the aesthetic program of the USSR over a vast territory of the country. In the study, the key design aspects were: the nature of tectonic relationships within the figurative structure of the lamp, the range of citation of historical samples, the degree of modulability of the elements of the projected object when introducing its variations (in terms of individualization and typing). The resulting correlation of the principles peculiar to the mentioned architectural schools with

the identified aspects can concretize the expression in the interior of such definitions of stylistic vectors by A.V. Shchusev, I.V. Zholtovsky and V.V. Shchuko as: “universalist school”, “neo-Renaissance school” and “hybrid of neoclassicism and Art Deco”.

**Ключевые слова:** общественный интерьер, осветительные приборы, сталинский ампир, советский неоклассицизм, советское ар-деко.
**Keywords:** public interior, lighting fixtures, the Stalinist Empire style, Soviet neoclassicism, Soviet Art Deco.

В настоящее время не теряет актуальности вопрос эстетики худо-жественно-промышленных интерьерных изделий во взаимосвязи с уровнем их тиражируемости. Отечественная история проблемного ос-мысления данной темы находит отражение в период 1930–1950-х гг. По причине того, что руководству СССР необходимо было распространять социально-культурную модель в пределах обширных территорий государства, повышалась значимость проблемы соотношения индивидуального и типизированного в архитектурных проектах. К концу рассматриваемого временного периода тенденция типизации возросла в сопряжении с тенденцией повышенного внимания к практике региональных архитекторов. Как первый, так и второй процесс происходили неравномерно, в ряде случаев характеризуясь обратной направленностью. В данном ракурсе представляется значимым влияние творческих школ центральной части страны, которые могут позиционироваться как опорные для типизации и индивидуализации проектов в ходе масштабирования культурной и идеологической программы СССР. Цель данного исследования — выявить аспекты описанного исторического явления применительно к осветительным приборам в общественных интерьерах Западной Сибири.

Актуальными для анализа стали научные труды, включающие разработку проблемы творческих школ в архитектурном сообществе СССР 1930–1950-х гг. Так как наибольшее количество значимых для исследования построек и проектов реконструкций данного времени в городах Западной Сибири относится к сталинскому неоклассицизму, анализ сфокусирован преимущественно на лидерах классически-ориентированных творческих концепций. Тематике отвечают следующие характеристики творчества, которые исследователи предлагают поставить в соответствие

с почерками советских проектировщиков: А.В. Щусев — «универсалистская школа» [1], «патетическая эклектика» [11], «…понимание классики, в некотором смысле противоположное пониманию Жолтовского» [10]; И.В. Жолтовский — «неоренессанская школа» [1], «палладинский классицизм» [11], «историцизм и традиции "серебряного века"» [5], В. А. Щуко — «романтизм Пиранези» [1], «гибрид неоклассицизма и ар деко» [5]. В исследованиях, посвященных особенностям архитектурной деятельности в Западной Сибири рассматриваемого периода, выявлены аспекты локализации эстетических идеалов СССР в корпоративном и персональном измерениях [6], с точки зрения развития творческих течений [4], в контексте мировой и отечественной культуры [7]. Исторические материалы, отображающие состояние советской теории в области проектирования осветительного оборудования, послужили опорой в изучении актуальных для 1930–1950-х гг. принципов формообразования светильников [2]. Проблема влияния творческих тенденций центральной части СССР на локальные творческие школы Западной Сибири в области проектирования интерьера остается малоисследованной.

В данной статье производится попытка идентификации и корреляции характерных черт почерков перечисленных лидеров архитектурных течений через призму их влияния на сибирских проектировщиков. Выявление особенностей подходов основывается на композиционном анализе светильников с точки зрения влияния на масштабность, пропорции, метроритмические соотношения и целостности интерьеров. Значительное количество проектов формировалось местными (сосланными в Сибирь, переехавшими по собственной воле или родившимися в Сибири) авторами по представлению об актуальных на тот момент эстетических тенденциях. В связи с этим, преломление видения лидеров творческих школ через призму видения их единомышленников и последователей может отображать системные закономерности масштабирования культурной программы СССР. На основе данного анализа делается предположение о методологическом потенциале существовавших в то время различных творческих принципов с позиции стилистики, типизации или индивидуализации компонентов интерьера.

Представляется, что наиболее отчетливым выражением описываемого вопроса являются местные проекты, в которых ведущие советские архитекторы принимали непосредственное и основополагающее участие. В данном ракурсе первостепенно значимым становится здание

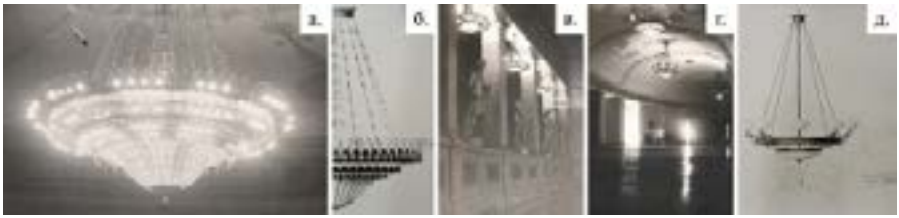


Рис. 1. Люстры в интерьерах ДНК:
а. Люстра зрительского зала. 1954 г. Арх. В.С. Биркенберг, Б.А. Гордеев и др. Источник: Государственный архив Новосибирской области. Ф. Р-2102. Оп. 2. Д. 313. № 7 (704941849);
б. Чертеж люстры зрительского зала. Источник: Музей истории архи-тектуры Сибири им. С.Н. Баландина. ЭК1. Ф. ФН. Оп. 0.6. Л. 39. № 2;
в. Люстры в нишах колоннады зрительского зала. 1954 г. Арх. В.С. Биркенберг, Б.А. Гордеев и др. Источник: Государственный архив Новосибирской области. Ф. Р-2102. Оп. 2. Д. 313. № 7 (704941845);
г. Люстры кольцевого фойе. 1954 г. Арх. В.С. Биркенберг, Б.А. Гордеев и др. Источник: Государственный архив Новосибирской области. Ф. Р-2102. Оп. 2. Д. 312. № 7 (704941836);
д. Чертеж люстры кольцевого фойе. Источник: Музей истории архи-тектуры Сибири им. С. Н. Баландина. ЭК1. Ф. ФН. Оп. 0.6. Л. 39. № 4

Новосибирского дома науки и культуры (ныне — Новосибирский театр оперы и балета; далее в тексте — ДНК), проектируемое и возводимое с 1930 по 1954 г. ДНК в это время позиционировался культурно-просветительским центром Западно-Сибирского края. В связи с этим, реконструкция первоначального облика фасадов и интерьеров проводилась на основе двух Всесоюзных конкурсов и воплощалась по проекту Второй мастерской Моссовета А.В. Щусева совместно с но-восибирскими проектировщиками, художниками, скульпторами [7, с. 73; 8, с. 27; 9, с. 177]. Архивные копии чертежей свидетельствуют об индивидуальной разработке люстр для зрительного зала и кольцевого фойе (1).

Пространственная конфигурация данных светильников отвечает одной из композиционным схем — «люстры с чашами» — описанных в ракурсе развития классицистической традиции второй половины XVIII — второй четверти XIX в. в книге «Осветительная арматура» 1947 г. А.И. Дамского (под общей редакцией А.В. Щусева), советского специалиста в области осветительного оборудования и первого разработчика типовых светильников в СССР [2, с. 52]. Решения соотносятся при этом с той вариацией, которую автор признавал часто используемой в советское время — «с кронштейнами по периметру». Сопоставление трех интерпретаций данного типа люстр в

интерьерах ДНК может иллюстрировать композиционную иерархию, которую сознательно или интуитивно устанавливали проектировщики в пределах творческого поиска по переосмыслению классицистического наследия.

Парадная люстра для зрительного зала имеет массивный силуэт, отвечающий внушительному масштабу главного функционального пространства. Формообразование характеризуется: частым ритмом членений каркаса и осветительных элементов, стилизованных под растительную форму бутона колокольчика; наличием трех ярусов, усложняющих общее очертание чаши, и семи ярусов, вносящих множественность в оформление стержня люстры; пропорционированием, которое измельчает фрагменты формы, расходящиеся горизонтально, и выделяет объем вертикально-направленной каплевидной части чаши. Перечисленные черты придают люстре скульптурный характер и обуславливают ее центральное расположение в зале в качестве акцентного элемента (рис. 1а, 1б).

Иной подход задействован в пластике люстр колоннады по периметру помещения — осветительные приборы, подвешенные над статуями в нишах, имеют меньшие габариты и упрощенный принцип сочленения объемов. Главным мотивом становится лаконичная врезка эллиптической полусферы в призматический диск с двумя ярусами, равнораспределенными размерными соотношениями и меньшим количеством ритмических дроблений. Акцент переносится на статуи — объекты монументального искусства, непосредственные носители скульптурной пластики. Учитывая количество люстр в колоннаде (23 шт.), снижающих их значимость по отношению к главной, и их пластическое подчинение парадной люстре, можно говорить о внимании проектировщиков к аспекту тектонических взаимосвязей в пределах светового оборудования одного помещения (рис. 1в).

Интересным представляется то, что иерархизирование продолжается вне зрительного зала. Люстры кольцевого фойе спроектированы таким образом, что их формообразование отображает промежуточную позицию в рамках системы акцентной организации. Их облик, схожий с обликом светильников в колоннаде, дополняется каплевидным ярусом чаши и усложненной витиеватой формой кронштейнов, «цепляющейся» за каркасное кольцо. В визуальном поле данные люстры появляются единовременно в меньшем количестве, чем колоннадные, и становятся единственным типом осветительной арматуры в помещении, что обеспечивает взаимосвязь их полуакцентной пластики с доминантной пластикой сводов (рис. 1г, 1д).

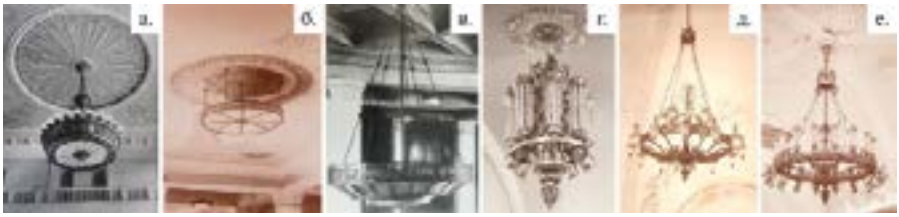


Рис. 2. Люстры в проектах, созданных с участием А. В. Щусева:
а. Люстра в ресторане гостиницы «Москва», г. Москва. 1935 г. Арх. А.В. Щусев, Л.И. Савельев. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=64391887 [Дата обращения: 06.04.26];
б. Люстра вестибюля в институте Маркса-Энгельса-Ленина, г. Тбилиси. 1938 г. Арх. А.В. Щусев, А.К. Ростовский, А.П. Якубян. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48328796 [Дата обращения: 06.04.26];
в. Люстра вестибюля в институте Маркса-Энгельса-Ленина, г. Тбилиси. 1938 г. Арх. А.В. Щусев, А.К. Ростовский, А.П. Якубян. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=52470771 [Дата обращения: 06.04.26];
г. Люстра путевого зала станции московского метро «Комсомольская». 1952 г. Арх. А.В. Щусев, В.Д. Кокорин и др. — https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48335360 [Дата обращения: 06.04.26];
д. Люстра наземного вестибюля станции московского метро «Комсо-мольская». 1952 г. Арх. А.В. Щусев, В.Д. Кокорин и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48335387 [Дата обращения: 06.04.26];
е. Люстра центрального подземного зала станции московского метро «Комсомольская». 1952 г. Арх. А.В. Щусев, В.Д. Кокорин и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48335396 [Дата обращения: 06.04.26]

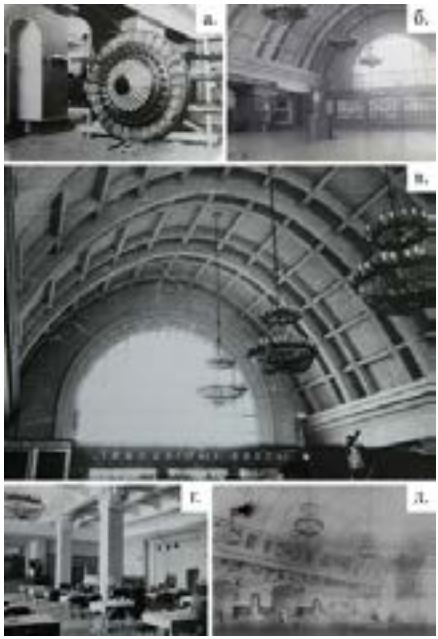
Приведенные характеристики свидетельствуют о нюансной разработке композиционной системы в пределах одного типа осветительных приборов — люстр с чашами и кронштейнами по периметру. Данный подход соответствует творческому почерку А.В. Щусева, развивавшего классицистические традиции в архитектурных произведениях. Люстры, спроектированные для ДНК, имеют типологическое сходство с люстрами Екатерининского дворца и усадьбы Архангельское и отображают тенденцию индивидуализированной интерпретации этих исторических конфигураций светильников. Метод детерминирует вспомогательную роль светотехнических новаций, таких, как, например, сплошные световые поверхности. Более радикальное авангардное переосмысление типологии прослеживается в люстрах Института Маркса-Энгельса-Ленина (ныне — Институт марксизма-ленинизма)

(рис. 2б, 2в), ресторана гостиницы «Москва» (рис. 2а). Однако максимально отчетливым выражением нюансной дифференциации формы можно охарактеризовать светильники в различных интерьерах станции метро «Комсомольская» (рис. 2г, 2д, 2е). Представляется, что звеном, объединяющим облик люстр в интерьерах упомянутых построек А.В. Щусева, является тенденция к поиску наиболее сбалансированного сочетания подчеркнуто выявленной геометрии объемов посредством каркасных членений с активным воздействием декоративной пластики на общий силуэт.

Адаптация проектного решения к масштабности, пропорциям, метроритмическим соотношениям и композиционной целостности интерьера осуществляется посредством поиска необходимой степени акцентирования определенной формы и ее параметров в общей структуре светильника. Данный подход предрасполагает к осмыслению каждой вариации светового прибора в деталях, трансформация которых приводит к трансформации целого и продуцирует качественно новый, уникальный облик люстры в процессе ранжирования одной традиционной схемы конструкции и ее одного подтипа. Представляется, что для процесса типизации проектных решений и принципов на многочисленных, дистанцированных от центра территориях СССР приведенная процедурная система могла производить минимальный методологический эффект и, скорее, способствовать появлению объектов в единичном экземпляре, демонстрируя необходимость проявления внимательности к каждому аспекту формы. Одновременно с тем, столичные образцы, которые отражающие кропотливость переработки исторических эталонов, могли становится источниками вдохновения с позиции потребности в обращении к культурному наследию, исходившему от руководства СССР. Продуцируемая в результате чуткость к нюансам позволяла гибко корректировать как композиционную структуру, так и стилистический вектор, что соотносится с определе-нием школы А.В. Щусева как «универсалистской школы».

В осуществлении рассмотренного ранее проекта ДНК принимали участие такие новосибирские архитекторы, как: А.Д. Крячков, Б.А. Гордеев, С.П. Тургенев, Б.И. Дмитриев, Н.М. Фукин, В.А. Добролюбов. Перечисленные авторы (за исключением Б.И. Дмитриева) вели разработку проекта Новосибирского железнодорожного вокзала в 1930–1939 гг. [7, с. 86; 9, с. 250]. Данный объект также представляет интерес с точки зрения влияния творческих школ европейской части страны. Проектирование крупнейшего в Сибири вокзала производилось на основе Всесоюз-

ного конкурса эскизных проектов, в результате которого проект Н.Г. Волошинова, получивший первую премию, был переосмыслен сибирскими архитекторами. Несмотря на то, что лидеры архитектурных течений не участвовали напрямую в разработке интерьеров рассматриваемого объекта, представляется, что их влияние прослеживается, в данном случае иллюстрируя гибкость к стилистическому вектору и типизацию структурных элементов в рамках различных схем пространственной конфигурации (2).




В люстрах, установленных в операционном зале в период начала функционирования вокзала, можно увидеть схожий с предыдущими примерами принцип формообразования, в основе которого лежит та же композиционная схема — «люстры с чашами с кронштейнами по периметру». Однако по сравнению с осветительными приборами ДНК, светильники рассматриваемого объекта имеют более массивный облик, вдохновленный эстетикой техники. Поверхность металлического обрамления занимает существенную часть видимой конструкции; служит основой для точечных источников света и кронштейнов с колпаками; является лучеобразным каркасом венчающего люстру плафона; имеет декоративное оформление в виде рельефа с пятиконечными звездами. Эффект визуально ощущаемой массы дополняется подчеркнуто геометризованными очертаниями сегментов, которые составляют объемное световое кольцо в месте перехода общей формы люстры из наклонной плоскости в вертикальную. Лаконичный замкнутый силуэт светильника образует сплошное композиционное пятно. Активную позицию в данной структуре занимают плоские световые поверхности. Выделенные грани объемов становятся компонентами крупного орнамента, отвечающего масштабу протяженного пространства и напоминающего механизм. Многократные повторения форм визуально увеличивают объект. Размерные соотноше-

Рис. 3. Люстры в интерьерах Новосибирского железнодорожного вокзала:
а. Люстра в операционном зале. 1939 г. Арх. Н.Г. Волошинов, Б.А. Гордеев и др. — URL: https://pastvu.com/p/2404850 [Дата обращения: 06.04.26];
б. Люстры в операционном зале. 1939 г. Арх. Н.Г. Волошинов, Б.А. Гордеев и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=30530980 [Дата обращения: 06.04.26];
в. Люстры в операционном зале. Арх. Н.Г. Волошинов, Б.А. Гордеев и др. — URL: https://pastvu.com/p/2404852 [Дата обращения: 06.04.26];
г. Люстры в ресторане. Арх. Н.Г. Волошинов, Б.А. Гордеев и др. — URL: https://pastvu.com/p/2404853 [Дата обращения: 06.04.26];
д. Проект украшения операционного зала Новосибирского железнодорожного вокзала пластическими средствами. 1943 г. Арх. А.Д. Крячков, В.С. Масленников. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=23984134 [Дата обращения: 06.04.26]

ния определены так, что сгущение легко считываемых лучей происходит в сконцентрированной световой области — их нюансированное продолжение в орнаменте занимает световое кольцо, меньшее по ширине. Выраженная таким образом композиционная динамика производит эффект расширения. Данные характеристики позволяют определить стилистику люстры как советское ар-деко, что соотносится с общесоюзной эстетической направленностью в архитектуре 1930-х гг. (рис. 3а, 3б).

Рассматриваемый пример иллюстрирует стилистическую гибкость в пределах одной композиционной схемы. Если в данном ракурсе проводить параллель с особенностями почерка А.В. Щусева, продемонстрированных ранее, представляется необходимым обратить внимание на принцип относительно свободной комбинации конструктивных и декоративных элементов. Как и в проекте ДНК, широкая вариативность сочетания элементов каркаса, светорассеивателей и декора, проявляет адаптивность, однако в данном случае — не к композиционной иерархии, а к стилистическому вектору определенного временного периода. Наряду с этим, в общем силуэте продолжает ярко считываться архетипическая для профессиональной среды люстра с чашами с кронштейнами по периметру. По данной причине, примененный к формообразованию подход также можно охарактеризовать структурообразующим значением деталей в пределах узнаваемой традиционной схемы светильника.

Иное решение было принято для люстр, установленных в интерьерах вокзала впоследствии. Осветительные приборы, появившиеся в проекте украшения операционного зала пластическими средствами 1943 г., имеют конфигурацию кольцевой люстры, также рассмотренную А.И.

Дамским в качестве исторически устоявшегося типа [2, с. 47] (рис. 3д). Однако в этом случае прослеживается другой принцип — реализованная в результате система светильников представляет различные вариации исполнения данной схемы в пределах единообразной формы (рис. 3в, 3г).

Основой композиции и конструкции люстры является металлическое кольцообод, которое образует крупный полусферический объем посредством многочисленных хрустальных гирлянд. Прямоугольные подвески при этом усиливают отчетливость в восприятии геометрии — их расположение соответствует направленности граней. Массивный силуэт подчеркивает множество двух- и трехрожковых кронштейнов, имеющих спиральное завершение в месте крепления к кольцу и колпаки, схожие по очертаниям с цветочными бутонами. Дополнительным акцентом становится плоский круглый плафон в нижней части осветительного прибора. Перечисленные элементы подчинены доминантной лаконичной структуре кольцевого каркаса, в связи с чем мелкие детали декора (рельефные эмблемы с пятиконечной звездой и листьями аканта; навершия в виде пальметт, схожие с античными архитектурными акротериями) попадают в поле зрения лишь при более тщательном рассмотрении. Таким образом, проблема масштабности, метроритмических соотношений, пропорций и композиционной целостности по отношению к параметрам пространства решается аналогично предыдущим примерам. Однако набор приведенных черт пластики является практически идентичным для нескольких видов люстр в различных помещениях. В кассовом зале и ресторане можно наблюдать вариацию данного светильника с минимальным комплектом элементов; в операционном зале структура дополняется вторым кольцевым ярусом с кронштейнами; в зале ожидания — третьим кольцом и геометризованной конусообразной чашей, продолжающей контур круглого плафона. Ритм, образующийся из определенного набора ярусов, становится идентификатором композиционной иерархии помещений.

Общий для рассматриваемых осветительных приборов подход к формообразованию — адаптация количества световых источников к функционально-образной структуре интерьера посредством задействования различных типов классицистской кольцевой люстры. Данный принцип находит органичное воплощение посредством типизации и дублирования компонентов в пределах композиции одного светильника, так как отвечает характерному процессу множественного воспроизведения одного модуля. Представляется, что описываемое решение становится возмож-

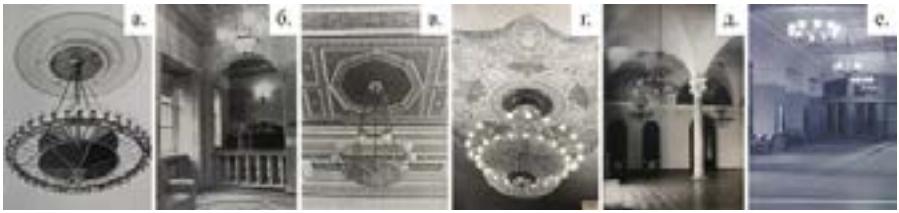


Рис. 4. Люстры в проектах, созданных с участием И.В. Жолтовского:
а. Люстра в конференц-зале дома уполномоченного ВЦИК, г. Сочи. 1936 г. Арх. И.В. Жолтовский. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=59422575 [Дата обращения: 06.04.26];
б. Люстра и бра в вестибюле библиотеки им. Н.А. Добролюбова, г. Москва. 1948 г. Арх. И.В. Жолтовский, М.Н. Круглов. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48335958 [Дата обращения: 06.04.26];
в. Люстра в читальном зале библиотеки им. Н.А. Добролюбова, г. Москва. 1948 г. Арх. И.В. Жолтовский, М.Н. Круглов. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=48335865 [Дата обращения: 06.04.26];
г. Люстра в зрительском зале Тверского академического театра драмы. 1951 г. Арх. И.В. Жолтовский, А.П. Максимов и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=42667016 [Дата обращения: 06.04.26];
д. Люстра в фойе Тверского академического театра драмы. 1951 г. Арх. И.В. Жолтовский, А.П. Максимов и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=42667029 [Дата обращения: 06.04.26];
е. Люстра в вестибюле Тверского академического театра драмы. 1951 е. Арх. И.В. Жолтовский, А.П. Максимов и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=44399317 [Дата обращения: 06.04.26]

ным ввиду прямого цитирования, которое предрасполагает к сохранению цельности исходных пропорций конкретных фрагментов исторического образца. Трансформация композиции в различных вариациях светильника происходит при этом в зависимости от утилитарных потребностей и конструктивных особенностей (о последнем свидетельствует факт того, что люстре соответствует комбинация кольцевой и стержневой конструкций, однако ее облик считывается в большей степени как кольцевая).

Применительно к интерьерам описываемой постройки, в ракурсе влияния творческих течений данного периода, представляется необходимым обратиться к почерку И.В. Жолтовского. Автор не был задействован в проекте Новосибирского железнодорожного вокзала, однако его творческая школа была широко известна в архитектурном сообществе

СССР и являлась близкой для ряда сибирских проектировщиков [4]. Исторические цитаты во взаимосвязи со введением элементов передовых на тот момент технологий — черта, свойственная И.В. Жолтовскому, лидеру советской «неоренессансной школы». В кольцевых люстрах фойе Тверского академического театра драмы обнаруживается отчетливое сходство с кольцевыми люстрами Александровского дворца и Николаевского зимнего дворца — композиция, основанная на ощущении аутентичного классицистского образа, модифицируется по отношению к общей схеме исторического прототипа лишь колпаками для электрических ламп накаливания (рис. 4д). Контрастное сопоставление и непосредственное воспроизведение цельных фрагментов цитируемого образца проявляются и по отношению к структуре самого проектируемого светильника — об этом свидетельствует одноярусная вариация данной люстры для входного вестибюля, в которой задействуется идентичный ажурный орнамент кольца и идентичные кронштейнами (рис. 4е). Облик парадной люстры зри-тельского зала при этом индивидуализируется, сохраняя отдаленное сходство со светильниками остальных интерьеров (рис. 4г). Примени-тельно к различным пространственным конфигурациям осветительных приборов, данный принцип считывается в светильниках библиотеки им. Н.А. Добролюбова в Москве (рис. 4в). Рассматриваемый характер работы с формой становится основанием для дублирования кронштейнов люстры читального зала в подвесах со световыми шарами и в бра для вестибюля (рис. 4б). Контрастный подход прослеживается и в рамках организации пластики единичного изделия, что может иллюстрировать люстра для конференц-зала дома уполномоченного ВЦИК в Сочи — в структуре светильника выделяется резкий переход от наиболее детализированных элементов декора, вдохновленных традиционными формами, к лаконичным авангардным составляющим (рис. 4а).

Высокая степень автономности компонентов различных (в контексте времени — полярных) стилистических маркеров выявляет семантическую дистанцию между ними. С точки зрения формообразования, это приводит к подчеркиванию такого взаимоотношения элементов, которое активизирует в визуальном поле границу тектонического напряжения. Данный процесс смысловой сепарации композиции открывает возможность свободно варьировать расстояние между элементами и их количество, не производя существенной трансформации деталей и сохраняя визуальную целостность каждой итерации посредством соблюдения еди-

нообразия определенного набора метрических интервалов. Описанный способ работы с пластикой наиболее наглядно индуцирует типизацию и стандартизацию изделий в пределах различных подтипов одной композиционной схемы. Методологический процесс различения подтипов при этом основывается на выявлении минимального набора композиционно самодостаточных, потенциально ретранслируемых элементов и последующем сочленении состоящих из них единообразных модулей. Представляется, что рассматриваемый подход ближе к задачам типизации в сравнении с подходом, проиллюстрированным в предыдущем примере.

Влияние творческой школы И.В. Жолтовского на обстановку в проектной среде Западной Сибири отмечено рядом современных исследователей, в особенности — применительно к зданию Новосибирского дворца культуры им. М. Горького, спроектированному сибирскими архитекторами А.С. Михайловым и В.С. Внуковым и построенному в 1957 г. [4, с. 80; 7, с. 342; 9, с. 236]. Архитектуру данного объекта связывают с чертами итальянского Возрождения, которое имело существенное значение для И.В. Жолтовского и его последователя А.С. Михайлова, выпускника Московского архитектурного института. Изначально проект здания разрабатывался в качестве типового. Люстры, установленные в интерьерах, демонстрируют расширенный по отношению к предыдущим примерам ряд композиционных схем.

Парадная люстра зрительского зала имеет кольцевую конфигурацию со скрытым конструктивным стержнем. Полусферический объем, формируемый ободом и хрустальными прямоугольными подвесками, дополняется ярусом, пропорция которого подчеркивает нарастание в вертикальном направлении; компактный подвес в нижней части светильника завершает ритмический ряд. Напряжение композиционной динамики в границах грибообразного силуэта сосредотачивается в горизонтально-ориентированной линии каркасного кольца. Находящиеся на последнем спиралевидные кронштейны с колпаками флористических мотивов и хрустальными гирляндами посредством активной пластики подчеркивают динамичный переход формы из отрицательной в положительную кривизну. Ажурный орнамент с пятиконечными звездами, волютами, колосьями пшеницы и лавровыми ветвями становится средством концентрирования детализации в пределах кольца-обода (рис. 5а).

Приведенные характеристики создают иллюзию расширяющегося объема, «заполняющего» просторное пространство зала. В соответствии с отмеченными в предыдущем примере аспектами, представляется,

что влияние И. В. Жолтовского в данном случае может прослеживаться — емкое визуальное решение основывается на контрасте локализированного декора, индицирующего традиционную схему кольцевой люстры, и областей формы, служащих целям композиционной привязки к масштабности, метроритмическим соотношениям, пропорциям и целостности интерьера (3).

Предлагается обратить внимание также на светильники в других помещениях — задача гармонизации пространства решается в данном случае с помощью различных композиционных схем люстр и их подтипов. В зоне гардероба присутствует редуцированная по масштабу версия рассмотренного светильника из зрительского зала, состоящая из одного яруса, лишенная рожков и дополненная металлической чашей (рис. 5б); осветительные приборы, установленные над лестницами, имеют конфигурацию стержневой люстры (содержащуюся в классификации А.И. Дамского [2, с. 41]), а также модификацию с кольцом-ободом, центральным телом в виде сосуда и вторым более крупным, горизонтально спропорционированным ярусом в просторном двухуровневом атриуме (рис. 5в, 5г). Отмеченные особенности позволяют сделать вывод о расширенных типологических трансформациях в пределах цитирования классицистских образцов.



Иной стилистический подход был задействован в формообразовании люстры входного вестибюля. Ее пространственную конфигурацию можно описать в качестве авангардной интерпретации исторической схемы кольцевой люстры. В системе организации пластики светильника присутствуют классицистские мотивы: репрезентация традицион-

Рис. 5. Люстры в интерьерах Новосибирского ДК им. М. Горького:
а. Люстра зрительского зала. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Фотография автора;
б. Люстра в зоне гардероба. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Источник: Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. К2. Ф. ФН. Оп. 5. Л. 27. № 3;
в. Люстра над лестницей. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Источник: Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. К2. Ф. ФН. Оп. 5. Л. 27. № 1;
г. Люстра в атриуме. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Фотография автора;
д. Люстра входного вестибюля. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Фотография автора;
е. Люстра в зоне фойе. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Источник: Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. К2. Ф. ФН. Оп. 5. Л. 27. № 4;
ж. Люстра в фойе северо-западной части. 1957 г. Арх. А.С. Михайлов, В.С. Внуков. Источник: Музей истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина. К2. Ф. ФН. Оп. 5. Л. 27. № 2

ных типов элементов, декоративность и опредмечивание среды. Однако общий силуэт считывается как типологический эксперимент, транслирует сближение с масштабом архитектурных конструкций и отклонение от масштаба компонентов оснащения интерьера. Основу композиции составляет лаконичное сочетание массивного кольца-обода со световыми фонарями цилиндрической формы со сближенным по отношению к кольцу диаметром. Количество светильников превышает легко считываемое. На уровне мелкой пластики, которая попадает в визуальное поле лишь при более тщательном рассмотрении: фонари соединяются гирляндами из хрусталя; корпуса светильников декорированы пальметтами, розетками и завершениями, схожими по пластике с соломоновыми спиралями; точки фиксации гирлянд к кольцу оформлены в виде четырехлепестковых цветков; художественная обработка обода передает образ связки акантовых листьев, ленты которой являются местами крепления фонарей. Несмотря на задействование перечисленных маркеров историцизма, основополагающим подходом становится авангардное переосмысление устойчивой для восприятия модели кольцевой люстры: обод претерпевает трансформацию из потолочного подвесного каркаса в накладной; фонари со световыми стержнями крепятся к нему сверху, в то время как приведенные ранее примеры иллюстрируют включение ассоциации с вертикальным расположением свечей над конструктивной основой при распределении по ней ламп накаливания (рис. 5д).

Активное обращение к аналитическому методу проектирования находит отражение в светильниках других помещений. Рассматриваемый

стилистический вектор продолжается в потолочных плафонах фойе — их формообразование базируется на процессе освоения диффузно-рассеивающего стекла в проектной практике СССР. Новая для советского времени технология, позволяющая создавать сплошные световые поверхности, определила подчеркнуто геометризованный облик цилиндрического плафона. Лаконичная центрическая конфигурация доминантной формы в контрастном взаимоотношении с частыми повторами вспомогательных элементов декора позволяет осмыслить данный объект как световую «единицу», которая сбалансированно организует масштабность пространства фойе с невысокими потолками (рис. 5е).

Схожий принцип прослеживается в люстрах со стеклянной чашей в металлическом ободе, которые располагаются в фойе северо-западной части здания. В описании данной конфигурации осветительных приборов А.И. Дамского указано то, что подвесы отраженного и преимущественно отраженного света могли быть созданы лишь с использованием современных на тот момент источников света и материалов. В связи с этим, приведенную люстру также можно отнести к элементам оснащения, отображающим новаторство в решении композиционной структуры. Данный пример можно позиционировать наиболее компромиссным с точки зрения стилистики — металлический декор в оформлении чаши сохраняет формообразующее значение. Замкнутый центрический силуэт источника освещения включается в компактный интерьер аналогично предыдущему примеру (рис. 5ж).

Принцип интенсивной дифференциации пространственных схем применительно к функционально-образной структуре и технической основе перечисленных светильников продуцирует их иерархизироввние и адаптацию к масштабности, метроритмическим соотношениям, пропорциям и композиционной целостности помещения. Активную позицию в данном процессе занимают процедуры: укрупнения пластики; акцентирования конструктивных элементов множественными метрическими повторами и системой единообразных размерных параметров, соответствующей логике промышленного изготовления; расширения набора функционально-конструктивных категорий для задействования актуальных достижений светотехники. Согласованность данного подхода с задачами композиции позволяет идентифицировать влияние стилистики на диапазон ранжирования формообразования для элементов оснащения интерьера. Авангардные черты способствуют существенным трансформациям типологической структуры: традиционное подвесное

кольцо-обод становится накладным, перестает быть основой для крепления обособленных от него источников света или полностью лишается конструктивного назначения в результате преобразования в декор.

Представляется, что описываемые принципы схожи с почерками В.В. Щуко и архитекторов, которые работали с ним — В.Г. Гельфрейха, И.Е. Рожина, М.А. Минкуса, Л.М. Полякова, Л.В. Руднева, В.О. Мунца. Активное освоение светотехнических новаций характерно для проектов ряда станций метро. Иллюстрацией могут служить, например: потолок из световых ниш в перронном зале и люстра со светящейся чашей в наземном вестибюле «Электрозаводской» (рис. 6б, 6в); подвес отраженного света с чашей в металлическом ободе в интерьерах «Площади Свердлова» (рис. 6е). Существенная трансформация исторических композиционных схем люстр прослеживается: в светильниках центрального подземного зала станции метро «Октябрьская», в которых объем колпаков для электрических ламп накаливания имеет доминантное формообразующее значение (рис. 6д); в массивных кольцевых люстрах проекта реконструкции Ростовского театра им. М. Горького (рис. 6а), интерьеров станции метро «Курская» (рис. 6г) и Министерства иностранных дел России в высотном здании на Смоленской площади (рис. 6ж). Осветительные приборы последнего из перечисленных объектов демонстрируют применение линейных ламп. В данном примере прослеживается и широкое ранжирование по различным пространственным схемам и подтипам люстр в пределах одного здания: встречаются кольцевые и стержневые конструкции, которые одновременно с тем модифицируются количеством ярусов и источников света (рис. 6з, 6и).

Рассматриваемый художественно-проектный метод предрасполагает к смещению границ историцистского цитирования в сторону задействования измельченных областей из структуры источника цитаты: отдельных деталей и символов; элементарных композиционных составляющих, которые могут стать основой многочисленных повторений в метрических рядах для нивелирования пластической активности декора и акцентирования лаконичной конструктивной основы. Введение множественных повторов активизирует возможность адаптировать параметры формы светильника к пространству любых габаритов. Высокая степень дробности модульной сетки как характерная методологическая черта данного подхода, «гибрида неоклассицизма и ар деко», позволяет сделать вывод о его высоком потенциале для типизации с точки зрения влияния на дальнейшее развитие массово-производимых изделий в период за-

рождения технической эстетики в СССР в 1960-х гг.



В результате исследования было выявлены аспекты, которые могут относится к влиянию творческих школ центральной части СССР 1930–1950-х гг. на проектную культуру в профессиональном сообществе Западной Сибири. Преломление видения лидеров архитектурных течений через призму видения сибирских авторов при этом послужило средством индикации устойчивых визуальных паттернов, которые позволяют определить наиболее характерные маркеры схожего понимания художественно-проектных проблем сознательного или интуитивного порядка в представлениях открытого круга единомышленников. В пределах различных аспектов, продуцируемых различными взглядами на решение композиционных задач, принципы А.В. Щусева, И.В. Жолтовского и В.В. Щуко могут проявляться соответственно:

— в характере тектонических взаимосвязей: как нюансный и контрастный историцистские подходы к формированию образной структуры; использование исторических цитат в качестве вспомогательных образных составляющих по отношению к эстетике архитектурно-конструктивной основы;

— в диапазоне цитирования исторических образцов: в форме профессиональных архетипов, подробно адаптируемых к конкретной композиции (определенный подтип исторической пространственной конфигурации светильника, расширенный набор декоративных атрибутов); свободно комбинируемых целостных фрагментов (определенная композиционная схема и ее подтипы, аутентичные декоративные элементы); семантических монад для подчеркивания доминирующего конструктивного каркаса (различные композиционные схемы и различные подтипы, конкретные символы и детали);

Рис. 6. Люстры в проектах, созданных с участием В.А. Щуко, Л.М. Поляковым, В.Г. Гельфрейха:
а. Проект реконструкции Ростовского драматического театра им. М. Горького. 1946 г. Арх. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=22031425 [Дата обращения: 06.04.26];
б. Люстра наземного павильона станции московского метро «Электрозаводская». 1944 г. Арх. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=61330921 [Дата обращения: 06.04.26];
в. Потолок из световых ниш подземного зала станции московского метро «Электрозаводская». 1944 г. Арх. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх и др. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id=44615098 [Дата обращения: 06.04.26];
г. Люстра наземного павильона станции московского метро «Курская». 1938 г. Арх. Л.М. Поляков. — URL: https://pastvu.com/p/1047634 [Дата обращения: 06.04.26];
д. Люстра подземного зала станции московского метро «Октябрьская». 1950 г. Арх. Л.М. Поляков. — URL: https://goskatalog.ru/portal/?ysclid=mq2tauj3af792138410#/collections?id= 48335409 [Дата обращения: 06.04.26];
е. Люстра подземного зала станции московского метро «Площадь Свердлова». 1938 г. Арх. Л.М. Поляков. Источник: Дамский А.И. Осветительная арматура // Художественные изделия в архитектуре / под общей редакцией А.В. Щусева. — Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1947. — С. 124.;
ж. Люстра зала собраний высотного здания на Смоленской площади. 1952 г. Арх. В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус. — URL: https://pastvu.com/p/2425518 [Дата обращения: 06.04.26];
з. Люстра главного вестибюля высотного здания на Смоленской площади. 1952 г. Арх. В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус. — URL: https://pastvu.com/p/1187629 [Дата обращения: 06.04.26];
и. Люстра вестибюля цокольного этажа высотного здания на Смоленской площади. 1952 г. Арх. В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус. — URL: https://pastvu.com/p/2425519 [Дата обращения: 06.04.26]

— в степени модулируемости элементов проектируемого объекта при введении его вариаций (с точки зрения индивидуализации и типизации изделий): в немодулируемой уникальной форме, предполагающей переработку в деталях; модулируемой посредством прямого дублирования компонентов структуры или адаптируемой при незначительной переработке и сохранении общих черт; модулируемой посредством воспроизведения светильника в интерьере в качестве единицы архитектурно-обусловленной метрической сетки или многократного дублирования его структурных составляющих.

Представляется, что в ракурсе влияния методологических установок на дальнейшее развитие в сфере проектирования элементов наполнения общественного интерьера в СССР принципы В.В. Щуко нашли продолжение в модернистской парадигме, в то время как почерк И.В. Жолтовского может в большей степени соотносится с постмодернизмом.

**Примечания:**

**1.** На чертеже люстры для кольцевого фойе была обнаружена подпись, очертание которой схоже с инициалами А.И. Дамского. Предположение о том, что авторстве светильника принадлежит дан-ному проектировщику, нуждается в уточнении, так как может освещать вопрос творческих почерков в первых типовых проектах осветительных приборов СССР для общественных зданий.

**2.** В современных исследованиях упоминается, что интерьеры были разработаны в 1935 г. артелью «Всекохудожник» (в научном обороте присутствуют эскизы операционного зала [7]); существуют подробные чертежи, созданные в этот период Е.И. Камзолкиным, автором советского символа «Серп и молот». В опубликованных материалах перечисленных проектов нет композиционно-активных осветительных приборов. Известны эскизы А.И. Лоскутова, сибирского архитектора, — идея данного автора для массивного напольного светильника главной лестницы была воплощена в измененном виде (лишена скульптурной группы, скорректирована в формообразовании и масштабе) и распространена в различных зонах вокзала в качестве торшера, что может подтверждать облик интерьеров после реализации. Люстры на изображениях внутренних пространств появляются в более позднем проекте украшения операционного зала пластическими средствами 1943 г. архитекторов А.Д. Крячкова, В.С. Масленникова и художника А.Н. Самохвалова. Схожая, но видоизмененная конфигурация двухярусных кольцевых люстр соответствует исполненному в натуре решению. В обнаруженном проекте А.И. Лоскутова по реконструкции зала ожидания вокзала в Челябинске присутствуют светильники, схожие с реализованными в большей степени (посредством введения хрустальных подвесов, бутонообразной формы колпаков и кронштейнов растительных очертаний). Исходя из этого, можно предположить, что А.И. Лоскутов был причастен к доработке и детализации эскиза упомянутой группы проектировщиков.

Однако на исторических снимках, созданных, вероятно, перед вводом в эксплуатацию, можно заметить иной облик люстр в операционном зале, существенно отличающийся от описанного. Принимая во внимание стилистику первоначальных проектов интерьеров, которую можно характеризовать как советское ар-деко (что подтверждает, например, подчеркнутая ступенчатость в оформлении потолочных плафонов и порталов, декорирующих стены, в эскизах 1935 г. артели Всекохудожник и Е.А. Камзолкина), возникает предположение о смене светильников в связи с нивелированием зарубежного влияния. В случае несостоятельности данной гипотезы и воздействия иных факторов, облик смонтированных впоследствии люстр по сравнению с изначальными все же иллюстрирует стилистический контраст, отображающий скорректированный эстетический вектор.

**3.** Идентичная люстра была обнаружена в зрительском зале Кеме-ровского театра драмы Кузбасса имени А.В. Луначарского. Проект здания также счи-

тается типовым, что может является основанием для предположения о влиянии творческих принципов И.В. Жолтовского на формирование системы типовых светильников СССР для общественных зданий.

**Список литературы:**

**1.** *Герасимов Р.М.* Переход к неоклассике в архитектуре Ленинграда: идеологические основы, терминология, соотношение новаторства и традиций // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2021. — № 59. — С. 123–138.

**2.** *Дамский А.И.* Осветительная арматура // Художественные изделия в архитектуре / под общей редакцией А.В. Щусева. — Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1947. — 136 с.

**3.** *Духанов С.С.* Архитектура рабочих клубов и дворцов культуры города Новосибирска 1920 — первой половины 1950-х гг.: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата архитектуры: 18.00.01. — Новосибирск, 2006. —28 с.

**4.** *Духанов С.С.* Творческое воплощение художественных приемов академика И.В. Жолтовского в архитектуре Новосибирского дворца культуры им. А.М. Горького (арх. А.С. Михайлов, 1957 г.) // Проблемы архитектурного образования и сохранения архитектурного наследия: Материалы Международной научной конференции. — Томск: Томский государственный архитектурно-строительный университет, 2005. — С. 80–83.

**5.** *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. 1. — Москва: Прогресс-Традиция, 2001. — 656 с., 1055 ил.

**6.** *Кузеванов В.С.* Сибирские архитекторы в 1930-е — 1950-е гг.: профессиональная деятельность, социальные институты и повседневные практики (на материалах Омска и Новосибирска): диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук: 07.00.02. — Омск, 2015. — 272 с.

**7.** *Невзгодин И.В.* Советский неоклассицизм в архитектуре Новосибирска. — Новосибирск: Деал, 2021. — 392 с.

**8.** Оперный. История проектирования, строительства, реконструкции Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. // Проект Сибирь: специальный выпуск. — Новосибирск: Новосибирская областная общественная организация «Культурное наследие», 2005. — № 22. — 52 с.

**9.** Памятники истории, архитектуры монументального искусства Новосибирской области / Воеводина Т.В., Грес М.В., Губанов И.В. [и др.] — Новосибирск: Деал, 2011. — 284 с.

**10.** *Соколов Н.Б.* Мастера советской архитектуры // Архитектура СССР. — 1947. — № 17–18. — С. 76–96.

**11.** *Хмельницкий Д.С.* Архитектура Сталина. Психология и стиль. — Москва: Прогресс-Традиция, 2006. — 559 с.