https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов)

М. Н. Гурари
Союз московских архитекторов
Москва, Российская Федерация
losin3@yandex.ru

Для цитирования:
Гурари М. Н. Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов) // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 277–292. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Аннотация. В архитектурных произведениях лидеров Русского авангарда самые острые новаторские предложения развёрнуты без нарушения рамок исторически сложившегося ценностно-цивилизационного формата. Особенно ярко это отражено в известном проекте башни архитектора В. Татлина (1919), в проекте «Красного павильона» в Париже архитектора К. Мельникова (1925) и особенно – в конкурсных проектах здания Народного комиссариата тяжёлой промышленности (НКТП) на Красной площади архитекторов Константина Мельникова и Ивана Леонидова (1934). Ведомые глубинными традиционными представлениями, авторы стремились одухотворить новостройку НКТП на главной площади страны. Развивая многовековую тему столичной архитектуры – идею единения и спасения міра, – авангардисты XX века воплотили её заново, в иных масштабах и новыми средствами.

Ключевые слова: В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов, архитектурный проект, «Башня Татлина», «Красный павильон», Дом Наркомтяжпрома, Москва, Красная площадь, цивилизационно-ценностный формат, культурные традиции, иконография, архитектура.

© Гурари М. Н., 2022

Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov)

Mark N. Gurari
The Union of Moscow Architects
Moscow, Russian Federation
losin3@yandex.ru

For citation:
Gurari M. N. Revolutionary architecture of the Russian avant-garde in value-civilization tradition (V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov). *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 277–292. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-277-292

Abstract. In the architectural works of the leaders of the Russian avant-garde, the most acute innovative proposals are implemented without violating the framework of the historically established value-civilization format. This is especially vividly reflected in the famous project of the tower by architect V. Tatlin (1919), in the project of "The Red Pavilion" in Paris by architect K. Melnikov (1925) and especially in the competitive projects of the building of the People's Commissariat of Heavy Industry (Narkomtiazhprom) on Red Square by architects Konstantin Melnikov and Ivan Leonidov (1934). Guided by deep traditional ideas, the authors sought to spiritualize the new building of the People's Commissariat of Heavy Industry on the main square of the country. Developing the centuries-old theme of Moscow architecture – the idea of unity and salvation of the world – the avant-gardists of the 20th century embodied it anew, on a different scale and with new means.

Keywords: V. Tatlin, K. Melnikov, I. Leonidov, architectural project, "Tatlin's Tower", "The Red Pavilion", Narkomtyazhprom building, Moscow, Red Square, value-civilization format, cultural traditions, iconography, architecture.

С конца 1910 годов в России стали появляться архитектурные проекты так называемого авангарда. Десятки последующих лет господствовало мнение, что искусство авангарда, пришедшее с Запада, осталось чуждым русской культуре, что авангардисты полностью отрицали ценности сложившейся за века традиции, образовали разрыв в цивилизационном развитии. В данной статье предпринята попытка дать более объективную оценку этому новационному направлению на примере нескольких архитектурных произведений лидеров авангарда.

Считается, что приход авангарда начался с проекта памятника, посвящённого III Интернационалу. Фактически это был проект офисного здания в Петрограде для исполнительных органов Коминтерна (ил. 1). Проект разработал в 1919 году художник и скульптор Владимир Татлин (1885–1953). Гигантская стальная конструкция «Башни Татлина» состояла из двух спиралей, одна в другой, удерживаемых наклонной мачтой. Внутри располагались четыре вращающихся стеклянных объёма с разной частотой оборота – от одного в год до одного в час. Объём в форме куба предназначался для конференций и съездов, в усечённой пирамиде тру-

дился секретариат, а в цилиндре – информационное бюро, издательство, типография, телеграф. Четвёртый объём в виде полусферы занимало Радио Коминтерна. Предусматривался электроподъёмник, наверху – радиомачты и прожектора, чтобы лучами на облаках помещать революционные лозунги.



Ил. 1. Владимир Татлин. Здание Коминтерна
(памятник III Интернационалу). Проект. 1919
Из открытых источников

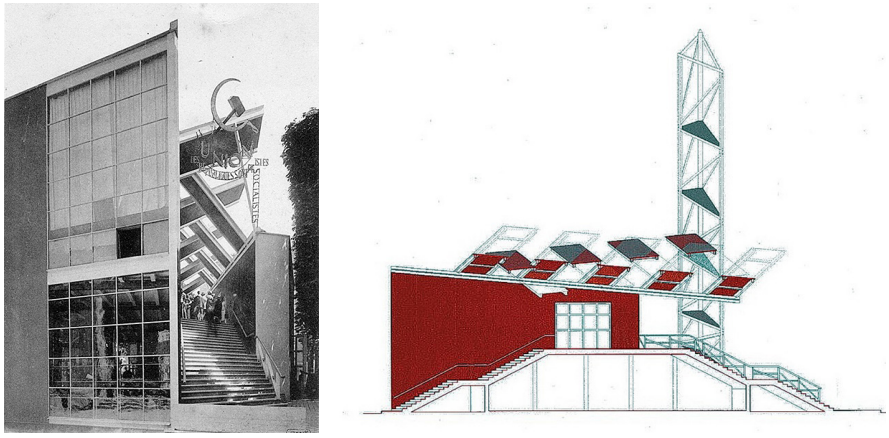
Всё сооружение было насыщено символикой связи с космосом. Наклон Башни соответствовал наклону оси Земли, несущая мачта направлена к Полярной звезде, вращение соотносилось с оборотом Земли, высота 400 м была кратной земному меридиану, а форма спиралей означала «линию движения освобождённого человечества» [Пунин 1920, 4].

В те годы идея всемирно-исторической роли революции способствовала возрождению темы мессианского предназначения России. «Вместо Третьего Рима в России удалось осуществить Третий Интернационал, и на Третий Интернационал перешли многие черты Третьего Рима» [Бердяев 1997, 371]. В архитектуре «Башни Татлина» мировой проект прочитывается достаточно ярко, с пафосом поступательной мощи революции. Но зрители, ещё помнившие библейскую тематику, видели в проекте воплощение Вавилонской башни, только теперь по новой технологии, на гребне энергии освобождённых масс. Мы видим, что новаторство мысли не выходит за рамки идеи, рождённой тысячелетия назад, – собравшись вместе, построить башню до неба. Иными словами, достигнуть небесного царства Божьего, но без Бога, одними лишь материальными усилиями.

Позднее, на излёте 1920-х годов, появляется иная редакция той же темы – в проекте Дворца Советов в Москве, на месте снесённого храма Христа Спасителя, с гигантской скульптурой В. И. Ленина наверху, также высотой 400 метров: снова идея добраться до небес, и снова в традиционном формате библейского мифа.

***

Постройкой павильона СССР на Международной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже архитектура русского авангарда заявилась уже в мировом пространстве. Конкурс на проект выиграл Константин Мельников (1890–1974), уже известный автор прогремевшего павильона «Махорка» на сельскохозяйственной выставке в Москве. Приход новой архитектуры проявился на этой выставке, оставившей след в виде сегодняшнего Парка Горького. Большая группа молодых архитекторов и художников под руководством Алексея Щусева и Ивана Жолтовского получила возможность быстро реализовать самые смелые идеи в постройке лёгких выставочных павильонов [Гурари, Григорьева 2014, 11–12]. После такой успешной репетиции Мельников сходу поразил Париж скоростью монтажа: каркасную постройку собрали из заранее изготовленных деревянных деталей за месяц, а многие павильоны традиционного вида с навороченной кирпичной «архитектурой» возводились по полгода и не были готовы.



Ил. 2. Константин Мельников. Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1925
Из открытых источников

Облик здания, прозванного «Красным павильоном» (ил. 2), – сложный, яркий, но строго функциональный, без фальшивого украшательства, – олицетворял творческие позиции русского авангарда. Их точно выразил Владимир Маяковский:

Мой стих
трудом
громаду лет прорвёт
и явится
весомо,
грубо,
зримо,
как в наши дни
вошёл водопровод,
сработанный
ещё рабами Рима.

Мельников рассказывал: «Мы не собирались конкурировать в роскоши… Я боролся с “дворцом”, а он (А. Родченко, главный художник советской экспозиции. – *М.Г.*) с “магазином”, ибо раньше каждая выставка ничем не отличалась от большого пассажа… Мы отказались от замкнутых пространств, напоминавших дворцовые анфилады, от массива стен, стремились связать интерьер с экстерьером, усматривая в этом демократизм» [цит. по: Бродский 1966, 15].

Архитектура павильона близка традициям деревянного зодчества Русского Севера, где нет надуманных форм зданий, демонстрации богатства, нет излишества украшений, которым народные мастера противопоставили простоту и тектоническую логичность построения, соразмерность здания и его частей. Облик лестницы и крыльца северной постройки помогает визуально связать внутреннее пространство с внешним, создать своеобразную увертюру вхождения [Гурари 2011, 32]. Подняться гостю на крыльцо, войти в дом – целый ритуал [Мильчик 1971, 71]:

> Ты позволь-косе, хозяин, до двора дойти,
> До ворот дойти – на красно крыльцо зайти.
> На красно крыльцо зайти – за колецко взять,
> Ворота отворить – по новым сеням пройти.
> По новым сеням пройти – в нову горницу зайти,
> Прямь матицы встать – Виноградие спеть.

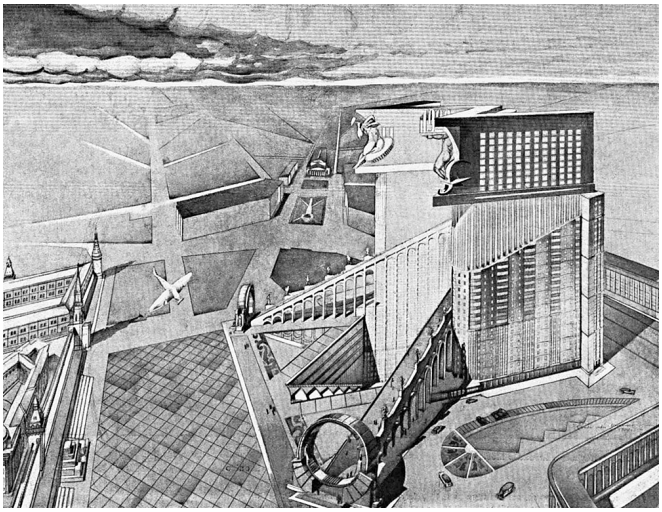
Уже в первоначальных эскизах Мельникова лестница – главная часть композиции. Павильон разрезан по диагонали широкой лестницей, перекрытой наклонными щитами. Торжественное восхождение меж красных стен, проход под красными щитами (по числу советских республик), осмотр второго этажа и схождение наружу. Бесконечность движения, яркие впечатления наверху – и дальше вниз, снова в общее пространство выставки. Концентрация внимания на верхних щитах по правилу деревянного зодчества – «красота в верхах». Очевидно использование автором приёмов традиционного русского зодчества.

Каждая северная изба ещё и целый мир, воплощение вселенной в крестьянском понимании. Клюев писал: «Изба – святилище земли / с запечной тайною и раем»; Есенин воспевал «избяную литургию». И эта тема развита в авангарде – в конкурсных проектах Наркомата тяжелой промышленности (НКТП) на Красной площади К. Мельникова и Ивана Леонидова (1934), в которых прослеживаются не только архитектурные приёмы формообразования из прошлого, но и общность мировоззренческих представлений, концептуальная связь с цивилизационной традицией.

Но прежде о непростой обстановке в мире, когда конкурс был объявлен. Уже подожжён рейхстаг, неизбежность второй мировой войны становится ясной для руководителей государств вне зависимости от социального и идеологического режима. Конкурс на проект здания НКТП, в современном понимании – Военно-промышленного комплекса, – своего рода ответ на ситуацию. Нужен был только проект, пропагандистский, раскрывающий силу и мощь РККА, но не его реализация, тем более что совсем неподалёку начались работы по строительству Дворца Советов.

Мельников предлагает соорудить на Красной площади грандиозную двуглавую гору с вершинами в сторону Кремля, украшенную скульптурами (ил. 3). Он

считал: «База социализма – тяжёлая промышленность» [Хан-Магомедов 1990, 238]. Гора представляется автору образом такой базы. Снова лестница, вернее уже две лестницы, уходящие в облака, символизируя восхождение к высшему. Глубокий, в 16 этажей, котлован между лестницами служит знаком нисхождения, усиливая ощущение высоты горы. Тема связи земли с небом распространена в мифологии. В христианстве ей посвящён ряд икон, изображающих такую лестницу, ведущую на небо, и библейского патриарха Иакова, увидевшего её во сне.



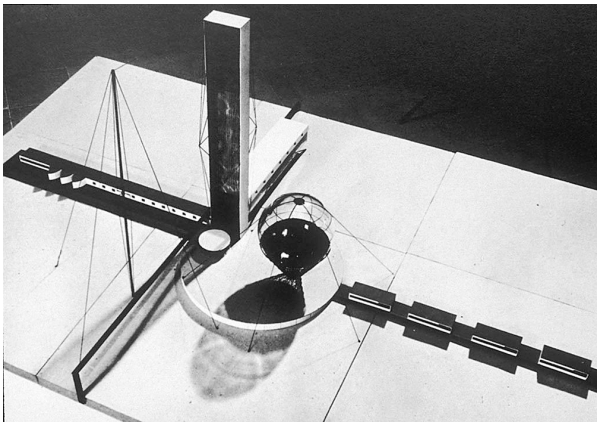
Ил. 3. Константин Мельников. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников



Лестница Иакова. Фреска. Афон, монастырь Дионисиат, XVI в.
Источник: https://pravlife.org/ru/content/freski-afonskogo-dionisiata

***

Ещё один лидер авангарда – Иван Леонидов (1902–1959), которого Ле Корбюзье назвал «поэтом и надеждой русского конструктивизма» [Le Corbusier 1933, 59–60]. Детство, как и Мельников, он провёл в деревне, первые шесть лет – в лесной сторожке; возможно, поэтому в его творчестве доминирует особая пространственная свобода. Дипломный проект Леонидова 1927 г. – Институт Ленина на Воробьёвых горах – сразу вошёл в монографии об искусстве XX века, стал манифестом авангарда (ил. 4).



Ил. 4. Иван Леонидов. Институт Ленина на Воробьёвых горах. Проект. 1927
Из открытых источников

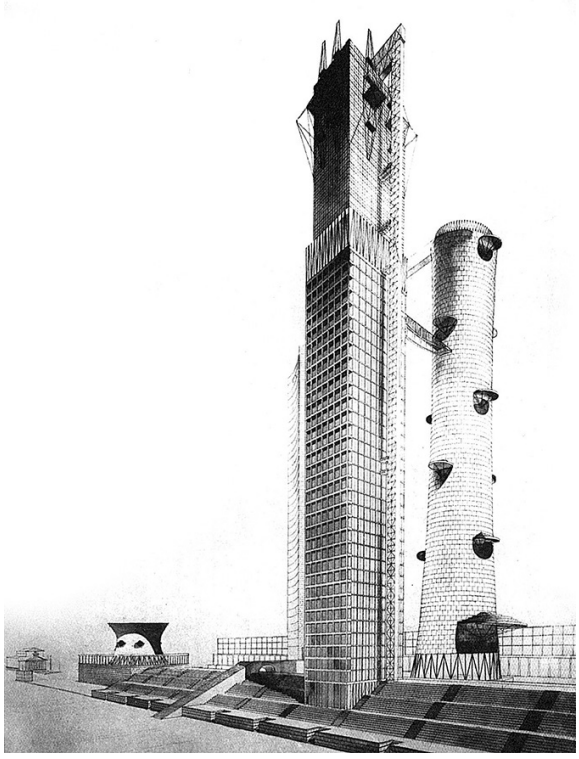
Архитектура Института открытая, по-своему монументальная, но не подавляющая тяжестью, она вызывает чувство свободы и обновления, подобно хлебниковским стихам:

Свобода приходит нагая,
бросая на сердце цветы,
и мы, с нею в ногу шагая,
беседуем с небом на ты.

И во всех проектах Леонидова ощущается простор, крестьянская широта действия в пространстве. Уже в начальных произведениях он стремится предельно усилить особость, обострить сущность проектируемого здания, применяемых конструкций, превращая их в самодостаточные, неповторимые объекты, но в единстве с другими, подобно разнообразной растительности в картине леса, того самого, где проведено шесть лет жизни [Леонидов 2002, 69]. Так, в 1929 году он представил проект Дворца Культуры не в виде комплекса зданий, а как парк – пространство, разделённое на функциональные секторы с минимальной застройкой. Леонидов был противником любых сочленений, соединения зданий тёплыми переходами и пр., в конце жизни вообще придерживался принципа: «голый человек на голой земле»[1].

[1] Из устных лекций А. И. Леонидова в МАРХИ 1992 г.

В проекте НКТП Леонидов – единственный из конкурсантов – отказался от казалось бы неизбежного массивного, громоздкого объёма, взамен которого он поставил три стройных высотных башни (ил. 5). Вертикали лучше вписываются в мелковсхолмлённый ландшафт речной долины, более соответствуют рельефу, нежели массивные горизонтальные постройки. В этом можно убедиться на примерах Большого Кремлёвского дворца арх. К. Тона, «придавившего» и берег, и пластику кремлёвских соборов, и, к счастью, снесённой гостиницы «Россия».



Ил. 5. Иван Леонидов. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников

В основе связанности высотных башен Леонидова с древними ансамблями – *система* подобий. Первое из них – это *подобие градостроительной структуры*. Стройные, изящные по силуэту башни так же свободно расставлены, как башни Кремля и столпы храма Василия Блаженного. Новый комплекс работает в пространстве не как здание, а как *поле дополнения и развития существующего ансамбля*. Объёмный треугольник вертикалей объединяет Кремль и Китай-город в новое увеличенное ядро Москвы, соответствующее масштабу выросшей столицы. В этом центре с одной стороны Красной площади – древний Кремль, с другой – новый комплекс с обширным парком. Тогда градостроители Москвы стремились при малейшей возможности ввести зелень в затеснённый центр города [см.: Гурари, Григорьева 2014].

Леонидов не только сохраняет, но и возрождает пространственную структуру Красной площади. Она сформировалась на участке оборонительного *гласиса* – расчищенной по воле Ивана III полосы вдоль кремлёвских стен шириной 109 саженей. Поэтому, как и большинство московских площадей, устроенных в *застеньях*, Красная площадь рождалась асимметричной, со стеной и башнями с одной стороны и мелкими торговыми рядами с другой. В этом её отличие, скажем, от замкнутой, будто вырезанной из городской застройки Пласа Майор – центральной площади Мадрида или от площади Синьории во Флоренции, типичных для европейских городов [Зитте 1993, 78]. Но всё возраставший капитальный характер торговых зданий к XX веку сгладил эту пространственную особенность, Верхние торговые ряды (арх. А. Померанцев, 1893) встали плотным массивом по наружной стороне площади. А. Щусев в проработке Мавзолея пытался восстановить асимметрию.

В леонидовском проекте замкнутый контур напротив кремлёвской стены разрывается с помощью свободно стоящих башен и низкой платформы, обращённой к площади ступенями, полностью возрождая пространственную асимметрию. На отдельном цоколе – круглое здание клуба / зала собраний, окружённое с трёх сторон колоннадой, с широкой лестницей в сторону Театральной площади. Это шарнир, отмечающий поворот оси на Большой театр. Так комплекс включается в классическое пространство Театральной площади и уходящей на север долины перекрытой реки Неглинной. *Отсутствие подавляющей массы здания-доминанты, асимметрия предвратных площадей «застенья», соответствие ритмам и масштабу природной среды* составляют специфические цивилизационные особенности древней Москвы, сохранённые, восстанавливаемые и развиваемые в проекте НКТП. Снова проявляется наличие у Леонидова ясной градостроительной концепции в любом локальном решении, своего рода «экологическое зрение» – мастерство держать в уме общую природную и планировочную ситуацию, определять истоки её развития. Архитектор Н. Павлов, друг Леонидова, вспоминает, как однажды в разговоре архитекторы стали сравнивать зодчество с поэзией [Александров, Хан-Магомедов 1971, 110]. А. Веснин сказал, что архитектура должна быть такой, как стихи Пушкина «Мороз и солнце, день чудесный...», на что Леонидов ответил стихами:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орёл, с неподвижной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

К подобию размещения в пространстве прибавляется *подобие объёмной структуры*: новые объекты имеют ярко выраженные вертикальные оси. Они включаются в общий хоровод вертикальных осей существующих построек – на площади и в Кремле, на ближних улицах, по всей округе. Композиция храма Василия Блаженного тоже представляет собой группу вертикалей. Цельность обновленного ансамбля обеспечивает *изоморфизм построения объектов*, *созвучие структурных характеристик* произведений столь разных эпох и разных масштабов.

Третье подобие – смысловое, в сопоставлении смыслов и значений новых и старых построек. В публикациях о Леонидове пока что не рассматривается связь архитектуры НКТП с назначением последнего, не затрагивается её смысловой аспект. Уже в проекте Института Ленина проявляется то, что можно определить как леонидовский *принцип надфункциональности*, когда назначение здания не регламентирует буквально решение планов и фасадов, но перерастает в сакральный архитектурный образ [Гурари 2010, 201–202]. В тридцатые годы в крестьянской культуре ещё сохранялся обычай все жизненные процессы, вещи, постройки одухотворять, переводить в ритуал, символ. Вспомним Сергея Есенина: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы» [Есенин 2005, 192]. Наркомат тяжёлой промышленности – это министерство вооружения, оборонной техники. Кремлёвская крепость – тоже компонент оборонной техники. Достраивали башни и стены Кремля окончательно в конце XVII века, когда реальной угрозы осады уже не было. Достраивали и украшали не как крепость, а как *символ крепости*, ведь башни-столпы на Руси всегда были особым признаком надёжной защиты. Отсюда широкое понятие: столпы – опоры, крепления, внутренние устои. Князь Курбский писал: «Воистину по премудрому Соломану глаголющему: царь рече, добрыми советниками, яко град претвердыми столпу утвержен» [цит. по: Брунов 1988, 230]. Леонидов трактует столпы НКТП так же, как кремлёвские башни, – *символы крепости, защиты,* но уже в современной образной редакции и в других параметрах.

Гигантский масштаб «верхнего яруса» НКТП не только помогает главенствовать в пространстве разросшейся Москвы. Вознёсшиеся к небесам мегалитические столпы, почти достающие до самолётов, смотрящие далеко за горизонт, вызывают представление о всемирности объекта, размышления о будущем Москвы как мирового города, о грядущих путях цивилизации. Как писал Николай Бердяев, «есть мятежность, непокорность в русской душе, неутолимость и неудовлетворимость ничем временным, относительным и условным. Всё дальше и дальше должно идти, к концу, к пределу, к выходу из этого “міра”, из этой земли, из всего местного, мещанского, прикреплённого» [Бердяев 1990, 13].

Три башни – главный компонент нового центра – минимальное устойчивое в пространстве число объектов. Группы из трёх сооружений встречаются, например, на Русском Севере, когда в составе ансамбля возводят церковь зимнюю, летнюю и колокольню (Кижи, Лядины, Александро-Ошевенский монастырь). Сочетание *трёх* встречается повсеместно: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?», «Три медведя», «Три сестры», «Три танкиста», «Хождение за три моря» и т. п. Но триады занимают куда больше места в нашей жизни. У о. Павла Флоренского можно найти «примеры пространства (три измерения), времени (прошедшее, настоящее, будущее)», три грамматических лица, да и разумная деятельность «тоже троична (тезис, антитезис, синтез)» [см.: Раушенбах 1993, 70].

Триединство как формула наиболее устойчивого объединения компонентов, сохраняющего их индивидуальность, но преодолевающего разрушительную дихотомию, найдена человеческим сообществом уже в древнейшие времена. Эти общие для мира закономерности, в христианстве составляющие учение о Св. Троице, получили абсолютное выражение во всемирно известной иконе работы Андрея Рублёва (опять-таки в невербальной форме, что характерно для восточной ветви христианства). Отсюда парадоксальное, но полное

здравого смысла утверждение Павла Флоренского: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Если есть Троица Рублёва, следовательно, есть Бог”» [Флоренский 1996, 446]. Обратим внимание на формальную общность композиционных построений (ил. 6): основные элементы изображения у Андрея Рублёва – три фигуры ангелов, стол и чаша с головой жертвенного агнца. Компоненты ансамбля, создаваемого Леонидовым, – три высотных столпа, трибуна-платформа и здание клуба в форме гиперболоида. Группа из трёх фигур ангелов буквально пронизана гармонией единства в сочетании напряжения и одновременно глубинного покоя. Леонидов также достигает композиционного единства трёх башен-столпов, различных по форме и наружной фактуре, таким образом воплощая в пространстве идею троичности.

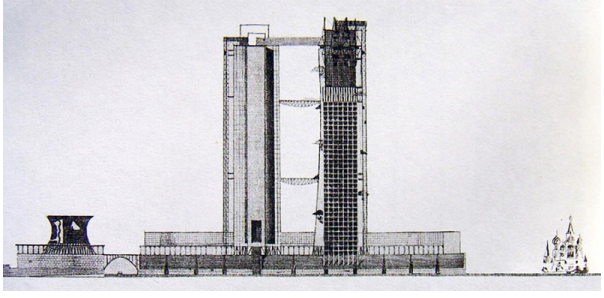
В известной картине «Три богатыря» В. Васнецов художественными средствами подробно прописывает характер каждого героя, его возраст, социальную принадлежность. Возвращаясь к крестьянской конкретности Леонидова, можно спросить: а каждая башня НКТП что-то обозначает? Вспомним здесь известное замечание, приписываемое Александру III: «у России есть только два союзника – армия и флот» [см.: Душенко 2018, 304–306]. Круглая башня с грибовидными балконами-рострами явно напоминает ростральные колонны у Биржи, над Невой. Если она символизирует одну из сил обороны – флот, то переднюю башню, энергично шагающую по ступеням к Кремлю, наиболее «земную», материализованную в деталировке фасадов, мы можем принять за обозначение сухопутной армии. О третьем союзнике Александр III мог не знать. Но в тридцатые годы у всех на слуху – покорение воздуха, авиация, пользующаяся всеобщей любовью. Действительно, третья башня – самая загадочная, стеклянная, ещё невиданной формы пропеллера-трилистника в плане, как бы растворяющаяся в воздухе, может олицетворять военно-воздушные, а теперь и воздушно-космические силы. Вот они вместе – три столпа на главной площади страны, три опоры в её защите.

Но этого недостаточно для полноты образа Нового Кремля. Особое место в композиции НКТП, как и жертвенная чаша на иконе Андрея Рублёва, занимает напоминающее её по очертаниям здание клуба. Такая трактовка клуба / зала собраний делает понятным его значение в общем образе оборонительного комплекса. Единение троицы вздымающихся к небесам башен-столпов, символизирующих вооружённые силы России, и готовность их к жертвенному служению – архитектурный образ защитников страны.

Каким путём Леонидов шёл к таким образам? Есть сведения, что Иван Ильич до конца жизни оставался верующим [Леонидов 2002, 73]; однако, на наш взгляд, вряд ли он напрямую замыслил архитектуру НКТП как буквальную иллюстрацию к идее троичности. Творчество верующего синкретично, в глубине своей неотрывно от религиозных представлений о совершенстве. В напряжённом поиске гармонии частей и каждой части в отдельности Леонидов, как художник огромной творческой силы, доводит композицию до абсолюта, найденного и постоянно искомого человечеством в течение тысячелетий. Возможно, в процессе поиска всплыли полузабытые впечатления от иконописной работы в тверской мастерской, от посещений в детстве церкви Святой Троицы в родном Бабино. Да и храм

Василия Блаженного был у Леонидова перед глазами. Связь, диалог столпов собора с башнями НКТП подчёркнут в ряде рисунков.



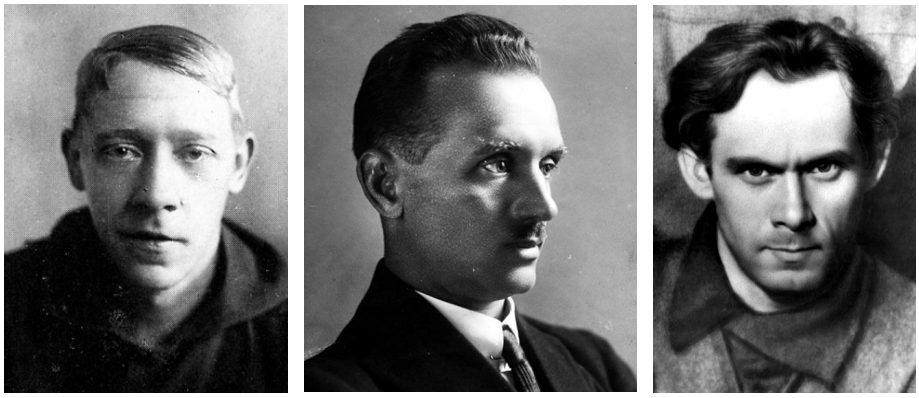


Ил. 6. Преп. Андрей Рублёв. Троица. XV в. Москва,
Государственная Третьяковская галерея.
Иван Леонидов. Дом НКТП на Красной площади. Проект. 1934
Из открытых источников

Несмотря на активный, динамичный характер новых башен, в общем характере композиции главенствует гармония, единение с окружающими историческими постройками, с природным ландшафтом – и стремление к осмыслению объекта, к сути, к ответу на основные вопросы мироздания в свете единой религиозной идеи.

***

Два лидера авангарда –И. Леонидов и К. Мельников – в своих проектах НКТП на Красной площади стремились воспроизвести единую, сложившуюся за века религиозно-государственную идею московской архитектуры – идею спасения міра в единении, но воплотить её в новых формах, в ином масштабе [Гурари, Григорьева 2012, 5]. При этом русский авангард – не механическое обращение к прошлому: он отображает «духовные поиски наших предшественников, живших в 20-е годы XX века»[2]. Глубинное чувство художников и крестьянское понимание государственности предопределили решения, далеко выходящие за рамки представлений того времени. «Москва, – писал знаток московской старины Иван Егорович Забелин, – должна была выразить, и в действительности выразила, в каждой линии, в каждом направлении своих стен, улиц и переулков, – великую народную, а не царскую только, идею политического единства. <...> Каждый новый твёрдый шаг этой идеи оставлял неизгладимый след в собственном её гнезде, в городе Москве» [Забелин 1873, 140].



Ил. 7. В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов
Из открытых источников

Можно утверждать, что проекты лидеров авангарда (ил. 7) свидетельствуют о непрерывности пути культурного развития России, о сохранении в новых, особых условиях советского строя формата выработанных столетиями ценностно-цивилизационных установок. По мнению философа и теолога В. Н. Тростникова, «вера и религия могут потерять своё прямое влияние на общество, но культурная составляющая остаётся. <...> Оставалась и шкала ценностей <...> она оставалась при советской власти и сейчас остаётся, срабатывает своего рода генетическая память» [Тростников 2015].

Оба мастера своими проектами ответили на длительный спор о смысле знаменитой формулы Филофея. В одухотворённых образах НКТП на главной площади России, созданных зодчими, в невербальной форме утверждается единое понятие Москвы – Третьего Рима как всемирного центра православия, даже в превра-

[2] Слова патриарха Кирилла в программе «Слово пастыря» 29.07.2017.

ной интерпретации того времени, и одновременно как империи, надежно защищающей своих граждан. Представим, к примеру, древний сосуд с драгоценным эликсиром, – он так же необходим, как и сам эликсир. Величественный ансамбль исторического и Нового Кремля, новый символ обороны – образное предчувствие грядущей войны, в которой Святая Русь, на этот раз в лице Советской России, спасёт миллионы христиан Европы от языческой оккультной агрессии.

Конечно, строить сегодня подобное здание на Красной площади нельзя. Время другое, усилилась атака на самобытные культуры со стороны культуры глобальной, унифицированной, нарочито упрощённой, с резким понижением художественного уровня под напором всеподавляющего стремления к выгоде. Многие исследователи видят в этом явственные черты наступления давно ожидаемого конца света [Казин 2015]. Сегодня возможно только сохранение и восстановление исторического ансамбля Кремля и Красной площади, нынешнее время – это, скорее, время спасения цивилизаций, нежели их модернизации.

В заключение особо отметим сочетание новаторской остроты и одновременно тонкого взаимодействия нового с исторической средой в проекте НКТП Ивана Леонидова, блестящем по мастерству и артистизму. Не зря считается, что у Леонидова уникальный, абсолютный архитектурный вкус; это отмечали такие крупные мастера современности, как Ле Корбюзье, Рем Колхас, Сантьяго Калатрава. Актуальные идеи, новации или традиции, соответствие среде или контраст и прочее – всего лишь направления поиска. А леонидовский проект – произведение. Изделие Мастера, прошедшее сверхтемпературную плавку творческого поиска, подобно клинку особой закалки. И новейшие принципы, и глубинные традиции проявлены здесь настолько органично, высокохудожественно, что начинаешь понимать: проект НКТП, как и всё творчество Леонидова, – своего рода феномен в мировой культуре Нового времени. Немало ярких, смелых идей возникало в архитектурном мире – и затем исчезло без следа, поскольку не закреплялось высочайшим качеством художественного воплощения, искусством созидания гармонии – всем тем, что мы видим и переживаем в творчестве Ивана Леонидова.

Библиография

Александров, Хан-Магомедов 1971 – *Александров П. Н., Хан-Магомедов С. О.* Иван Леонидов. Москва, 1971.

Бердяев 1990 – *Бердяев Н. А.* Судьба России. Москва, 1990.

Бердяев 1997 – *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва, 1997.

Бродский 1966 – *Бродский Б. В.* Художник, город, человек. Москва, 1966.

Брунов 1988 – *Брунов Н. И.* Храм Василия Блаженного в Москве. Москва, 1988.

Гурари 2010 – *Гурари М. Н.* Объекты Леонидова в пространстве Москвы // Проект Россия. 2010. № 4 (58). С. 201–204.

Гурари 2011 – *Гурари М. Н.* Изба: уроки ремесла. Традиции деревянного зодчества как профессиональный опыт архитектора // Архитектура и строительство России. 2011. № 9. С. 28–35.

Гурари, Григорьева 2012 – *Гурари М., Григорьева Н.* Москва между прошлым и будущим: на перепутье цивилизаций // Архитектура и строительство России. 2012. № 8. С. 2–12.

Гурари, Григорьева 2014 – *Гурари М.*, *Григорьева Н.* Градостроительство как искусство приумножения. О развитии парковых территорий Москвы в XX веке // Архитектура и строительство России. 2014. № 2. С. 10–17.

Душенко 2018 – *Душенко К. В.* Красное и белое. Из истории политического языка. Москва, 2018.

Есенин 2005 – *Есенин С. А.* Ключи Марии // Полное собрание сочинений. Том 5. Москва, 2005. С. 186–213.

Забелин 1873 – *Забелин И. Е.* Опыты изучения русских древностей и истории. Часть II. Москва, 1873.

Зитте 1993 – *Зитте К.* Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. А. Крастиньша. Москва, 1993.

Казин 2015 – *Казин А. Л.* Князь Владимир и XXI век // Литературная газета. 29.07.2015. № 31 (6519). С. 9.

Леонидов 2002 – *Леонидов А. И.* Беседы с О. Адамовым // Иван Леонидов. Начало XX – начало XXI веков. Москва, 2002.

Мильчик 1971 – *Мильчик М. И.* По берегам Пинеги и Мезени. Ленинград, 1971.

Пунин 1920 – *Пунин Н.* Памятник III Интернационала. Проект художника В. Е. Татлина. Петербург, 1920.

Раушенбах 1993 – *Раушенбах Б. В.* Логика троичности // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 62–70.

Тростников 2015 – *Тростников В. Н.* Между «Капиталом» и Евангелием // Литературная газета. 12–18.11.2015. № 44–45 (6531). С. 13.

Флоренский 1996 – *Флоренский П. А.* Иконостас // Сочинения. Том 2. Москва, 1996. С. 419–526.

Хан-Магомедов 1990 – *Хан-Магомедов С. О.* Константин Мельников. Москва, 1990.

Le Corbusier 1933 – Le Corbusier. Défence de l'architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1933. 10. Pp. 58–60.

References

Aleksandrov, Khan-Magomedov 1971 – Aleksandrov P. N., Khan-Magomedov S. O. Ivan Leonidov. Moscow, 1971. In Russian.

Berdyaev 1990 – Berdyaev N. A. The Fate of Russia. Moscow, 1990. In Russian.

Berdyaev 1997 – Berdyaev N. A. The Philosophy of Freedom. Moscow, 1997. In Russian.

Brodsky 1966 – Brodsky B. V. Artist, City, Man. Moscow, 1966. In Russian.

Brunov 1988 – Brunov N. I. Saint Basil's Cathedral in Moscow. Moscow, 1988. In Russian.

Gurari 2010 – Gurari M. N. Leonidov's Objects in the Space of Moscow. *Project Russia*. 2010. 4 (58). Pp. 201–204. In Russian.

Gurari 2011 – Gurari M. N. Russian Izba: The Lessons of Workmanship. *Architecture and Construction of Russia*. 2011. 9. Pp. 28–35. In Russian.

Gurari, Grigorieva 2012 – Gurari M., Grigorieva N. Moscow between the Past and the Future: At the Crossroads of Civilizations. *Architecture and Construction of Russia*. 2012. 8. Pp. 2–12. In Russian.

Gurari, Grigorieva 2014 – Gurari M., Grigorieva N. City Planning as an Art of Accrual. Assessing the Experience of Moscow Park Territories Development in the 20th Century. *Architecture and Construction of Russia*. 2014. 2. Pp. 10–17. In Russian.

Dushenko 2018 – Dushenko K. V. Red and White. From the History of Political Language. Moscow, 2018. In Russian.

Yesenin 2005 – Yesenin S. A. Maria's Keys. *Complete Works*. Vol. 5. Moscow, 2005. In Russian.

Zabelin 1873 – Zabelin I. E. Experiments in the Study of Russian Antiquities and History. Part 2. Moscow, 1873. In Russian.
Sitte 1993 – Sitte C. Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Transl. into Russian by Ya. A. Krastin'sh. Moscow, 1993.
Kazin 2015 – Kazin A. L. Kazin A. L. Vladimir the Great and the 21st Century. *Literary Newspaper*. July 29, 2015. 31 (6519). P. 9. In Russian.
Leonidov 2002 – Leonidov A. I. Conversations with O. Adamov. *Ivan Leonidov. Early 20th – Early 21st Centuries*. Moscow, 2002. In Russian.
Milchik 1971 – Milchik M. I. Along the Banks of the Pinega and the Mezen. Leningrad, 1971. In Russian.
Punin 1920 – Punin N. Monument to the Third International. Project by artist V. Ye. Tatlin. Petersburg, 1920. In Russian.
Rauschenbach 1993 – Rauschenbach B. V. The Logic of the Trinity. *Voprosy Filosofii*. 1993. 3. Pp. 62–70. In Russian.
Trostnikov 2015 – Trostnikov V. N. Between "Das Kapital" and "Gospel". *Literary Newspaper*. November 12–18, 2015. Pp. 44–45 (6531). C. 13. In Russian.
Florensky 1996 – Florensky P. A. Iconostasis. *Works*. Vol. 2. Moscow, 1996. Pp. 419–526. In Russian.
Khan-Magomedov 1990 – Khan-Magomedov S. O. Konstantin Melnikov. Moscow, 1990. In Russian.
Le Corbusier 1933 – Le Corbusier. Défence de l'architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1933. 10. Pp. 58–60.

Информация об авторе
Марк Натанович Гурари
заместитель председателя
Совета по градостроительному развитию и сохранению исторической среды
Союз московских архитекторов
Российская Федерация, 123001, Москва, пер. Гранатный, 7, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7613-2745
e-mail: losin3@yandex.ru

Information about the author
Mark N. Gurari
Deputy President
The Council for Urban Development and Preservation of the Historic Environment
The Union of Moscow Architects
str. 1, 7, Granatny per., Moscow, 123001, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7613-2745
e-mail: losin3@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 16.11.2022
Принят к публикации / Accepted 09.12.2022