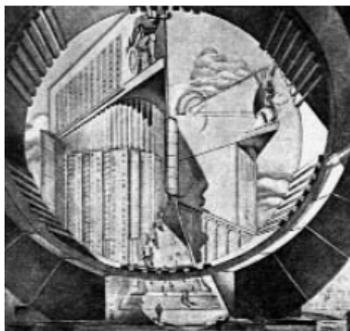


Конкурсный проект дома НКТП.  
Архит. К.Мельников.  
при участии Лебедева, Транквилицкого и Хохрякова.



Здание Наркомтяжпрома с собором Василия Блаженного.  
Набросок.  
Архит. Л.Леонидов.

Елена Никулина

## Мельников и Леонидов: конкурсные проекты Наркомтяжпрома в Москве

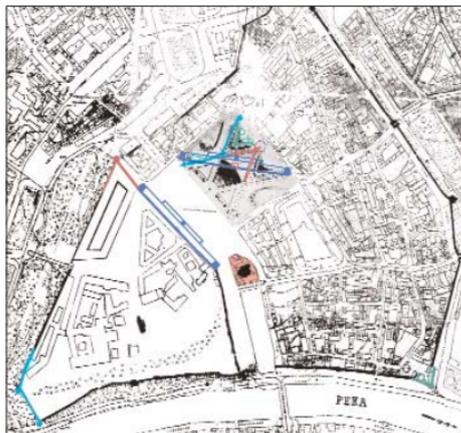
### Формотворческие идеи и универсальная геометрия в условиях реального города

К настоящему времени архитектура 1920-х гг. перестает казаться столь антагонистичной по отношению к городской среде Москвы начала XX в. Включение зданий 1920-х гг. в контекст исторической московской застройки, их родственность этому контексту становятся различимы, что подразумевает существование сложных взаимосвязей авторской архитектуры эпохи авангарда и городской реальности, ей предшествующей и впоследствии во многом ею же порожденной. Вместе с тем двадцатый век, безусловно, внес радикально новое понимание организации пространства и архитектурного языка, что многими продолжает восприниматься как разрыв с культурной традицией. Определенная отдаленность во времени теперь позволяет воспринимать архитектурное наследие авангарда

как часть общего культурного контекста XX века. Как писал Г.-Г. Гадамер: «Наша жизнь являет собой непрекращающееся движение через одновременность прошлого и будущего. Сущность того, что мы называем «духом», заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого» (1). Лучшие произведения архитектуры русского авангарда, думается, могут быть иллюстрацией этой мысли.

Нет сомнения, что для России в целом и для Москвы в частности архитектура авангарда — это не только поиск новых форм, это одновременно и ветвь городской культуры, стремящейся найти способы нового предъявления, соответствующие требованиям времени. Становление городской культуры в ее тради-

ционном понимании в России на протяжении длительного исторического периода происходило путем радикального внедрения новаций, связанных с иным пониманием градостроительства как нового эстетического идеала. В городе всегда боролись две тенденции формирования среды. Первая базировалась на стихийном, своего рода естественном, росте застройки, постепенно стремящейся к расширению площадей при низкой плотности освоения территории и небольшой этажности. Вторая предусматривала градерегулирующие волевые мероприятия, стремящиеся этот рост ограничить и подчинить некоему закону, одной из задач которого было обеспечение целостности городского пространства и его рационального использования. Именно эти мероприятия во многом способ-



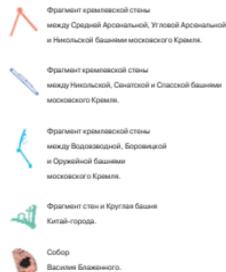
План центральной части города Москвы с обозначением фрагментов Кремля и Китай-города, выделенных в проекте К.Мельникова и включенных в план Наркомтяжпрома.

Plan of the central part of Moscow with the designation of fragments of the Kremlin and Kitay-gorod articulated in the project of K.Melnikov and incorporated in the plan of the Narkomtiazprom.

своими становлению городской культуры, и часто именно с ними связано приращение новаций в традиционную городскую среду. Один из ярких примеров такого рода – преобразование исторических городов России и, в частности, Москвы во второй половине XVIII в., когда классицизм, по сути, пытался адаптировать сложный уклад жизни к нормам регулярного градостроительства, стремясь придать рациональную форму живописным, часто естественным городским пространствам. И все же для России долгое время идеальным городом в его абсолютном предельном оставался Петербург. «Петербург несравненно больше город, чем Москва, и, может быть, один город во всей России» (2), – написал в середине XIX в. В.Белинский. Тем не менее, к этому времени целой огромных усилий городская структура Москвы уже была упорядочена и во многом сформирована по классицистическим канонам. Однако уже во второй половине XIX в. город захлестнула волна стихийного, часто плохо контролируемого роста застройки, которая к 1910-м гг. привел к полной утрате недавно обретенной городской стройности. Строительство храма Христа

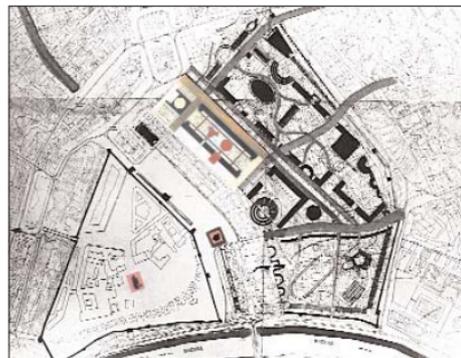
Спасителя, законченное в 1890-х гг., в какой-то степени предвосхитило появление в городе иного укрупненного городского масштаба, в результате внедрения которого был утрата обширный фрагмент городской среды, замечательный лапидарным объемом храма. По сути, появление храма дало старт стремительному перерождению городской среды. В этом смысле архитектурные новации по преобразованию городского пространства Москвы 1920-х гг. в какой-то степени можно считать очередным этапом обновления города, когда возможности архитектуры предельными участниками этого процесса неограниченными и по-своему очаровывали их. В архитектуре авангарда явно выделяются два мастера – К.Мельников и И.Леонидов, родственные и одновременно контрастные друг другу творческие личности. Ярко одаренные от природы, по рождению не принадлежавшие к культурной элите, но стремительно ворвавшиеся в нее благодаря таланту, эти два архитектора, пожалуй, наиболее полно проявили креативное начало новой архитектуры, где художественно-образное, интуитивное мышление явно преобладало над ра-

циональным логическим принципом построения новой реальности. В задаче данной статьи не входит сравнительный анализ творчества этих архитекторов, что по праву может служить темой отдельного исследования. нас интересует проблема взаимоотношения архитектора-мастера и города в новом проявлении на переломе эпох, причем рассмотренная не в традиционном понимании как отношение старого и нового, а как диалог, где оба – архитектор и город – полноправные участники одного процесса. Возможности именно для такой интерпретации проблемы дают материалы конкурса 1934 г. на здание Наркомтяжпрома, предлагавшееся к постройке на Красной площади. Этот конкурс, проходивший в важный для советской архитектуры момент изменения направления развития, условно названный переходом к освоению классического наследия, ознаменовавший отказ от идей авангарда. Всего два остаются до утверждения эпохального документа – Генерального плана Москвы 1935 г., предожидшего город утилитарный, как мы теперь видим, вариант превращения



Собор Василия Блаженного.

Колокольня Ивана Великого.



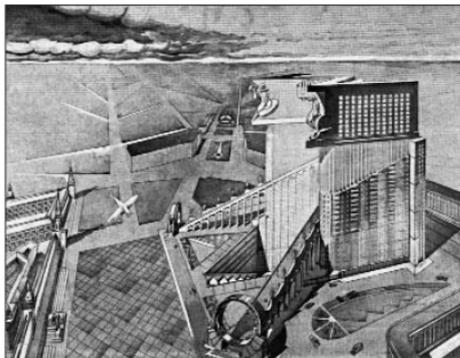
Генеральный план Красной площади и прилегающих территорий, совмещенный с планом Наркомтяжпрома И.Леонидова.

General plan of Red Square and adjacent areas combined with the plan of the Narkomtiazprom by I.Leonidov.

в абстрактный классицистический ансамбль, где роль организующего главного здания, некоего абсолютного центра должен был играть Дворец Советов, проект которого уже был утверждён в начале 1930-х гг. В целом поиск главного здания, понимаемого как абсолютный центр и соответственно символ города, – одна из актуальных проблем Москвы на протяжении всего ее развития. Появление главного здания, реальное или проектное, на уровне идеи, всегда было связано с очередным этапом упорядочения городской структуры, где этот объем был символом артикулированного волевого начала. Именно так в начале XVI в. возникла колокольня Ивана Великого, а в конце XIX в. – храм Христа Спасителя, который при удивительным образом возродился в конце XX в. и занял место несостоявшейся вертикали социалистического ансамбля – Дворца Советов, по иронии судьбы композиционно подыравшая схему новой планировки города, заложенную Генпланом 1935 г. Многими участниками конкурса новый объем Наркомтяжпрома понимался как один из вариантов главного здания, возникающего в историческом центре на Красной площади. По

сути, обозначенный в конце XIX в. диалог-спор двух композиционных доминант – колокольни Ивана Великого и храма Христа Спасителя – возобновился. Новый объем Наркомтяжпрома брал на себя роль Иваньковской колокольни в диалоге с новой доминантой – Дворцом Советов. Для истории советской архитектуры конкурс на здание Наркомтяжпрома интересен, прежде всего, тем, что здесь, может быть, впервые за послереволюционные годы перед архитекторами была поставлена задача разместить новый объем, композиционно увязав его с ансамблем Красной площади. В статье, посвященной конкурсу, напечатанной в «Архитектуре СССР» 1934 г., задача интерпретируется следующим образом: «Перед проектировщиками было поставлено задание исключительно ответственное как по характеру и масштабам самого объекта проектирования, так, в особенности, по той ансамблевой задаче, которая должна была быть одновременно разрешена. Красная площадь – это «форум социалистической Москвы» – являлся по условиям данного задания непосредственной темой творческой работы участников конкурса. Архитектору

пришлось иметь здесь дело – в отличие от многочисленных других случаев перепланировки и реконструкции старых московских ансамблей – с архитектурным наследием исключительного высокого художественного и исторического значения». Итак, Мельников и Леонидов как архитекторы и поставленная проблема взаимоотношений: новый объем – Красная площадь – город. Что прежде всего интересует нас в такой постановке вопроса? Дело в том, что на протяжении долгого времени в теме авангарда большинство исследователей уделяли внимание, прежде всего, проблеме поиска новой формы. Масштабы намечаемых уже в 1920-е гг. преобразований Москвы, их последующая крайне непоспешная реализация спровоцировали возникновение мнения, на какой-то период даже ставшего каноническим, что архитекторы времени авангарда не видели города. Город как историческая целостность, как некий связанный многоплановый контекст ими не воспринимался, а если и интересовал, то все же как условная планировочная структура с отдельными объектами-памятниками.



К.Мельников.  
Конкурсный проект Наркомтяжпрома. Перспектива.  
K.Melnikov.  
Competition project of the Narkomtyzhprom. Perspective.

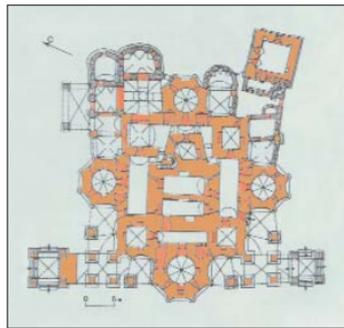
И эта структура, согласно времени, требовала радикальных преобразований. Не претендую на опровержение этих суждений, которые, безусловно, имеют под собой аргументированные основания, хотелось бы рассмотреть их как один из вариантов оценок. Эти оценки во многом определены не только процессами, протекавшими в архитектуре 1920-х гг., а в большей степени последующими этапами градостроительных преобразований столицы, негативно повлиявшими на ее облик. В нашу задачу входит изменение угла зрения на проблему характера времени авангарда и города, что, думается, может обогатить понимание особенностей творческого поиска в архитектуре этого ставшего уже легендарным периода.

Мельниковым проблемы архитектор-город в той или иной степени интерпретируются на протяжении всего его творчества, а иногда даже декларируются. «Непостоянная любовь к городу оказалась у меня в 1991 году в проекте планировки и застройки Арбатской площади», — напишет он в свое время в рукописи «Архитектура моей жизни» (3). Там же мы встречаем: «Город, соей архитектурных драгоценностей — великолепнее выше всех высоких гор земли и красивее выше всех изданных ландшафтов природы» (4). А Стригалева в книге о Мельникове, анализируя творческий метод мастера, отмечает, что

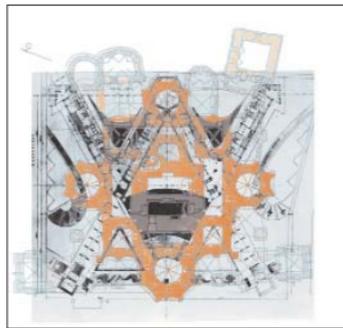
«конечные черты ряда его проектов находятся в тесной (хотя и очень индивидуальной) связи с конфигурацией, местоположением и ориентацией строительного участка» (5). Предпринятая в рамках подготовки выставки «Константин Мельников и Москва (диалог с городом)», прошедшей в Милане (6), а потом в Москве несколько лет назад, попытка рассмотреть проекты и постройки Мельникова в градостроительной структуре конкретного места дала возможность проанализировать авторскую архитектуру в ее взаимосвязи с городским контекстом. И в проекте показательных домов для рабочих на Большой Серпуховской улице, и в проекте Дворца Труда, и Арбатской площади, так и оставшихся не реализованными, и в осуществленных постройках — Бахметьевском и особенно в Новорязанском гаражах, прослеживается прямая связь с градостроительным окружением. Проведенный в рамках данной работы анализ выявляет, что, располагая объект в городской среде, Мельников практически всегда стремился максимально использовать градостроительный потенциал участка, часто предлагая дополнительные планировочные изменения, осуществление которых позволило бы новому комплексу более органично включиться в среду. Он, по сути, расширял проектную задачу, градостроительно осмысливая окружение, по-своему пытаясь вступить

с ним в диалог: во многом индивидуальность авторского метода Мельникова достигалась умением мастера интерпретировать городской контекст. В рамках этой статьи нет возможности прилобостроить эти рассуждения, но думается, что те, кто видел выставку, посвященную Мельникову, смогли это почувствовать.

В пояснительной записке к проекту Наркомтяжпрома Мельников ни слова не говорит о проблеме градостроительного окружения, что в какой-то степени странно, так как тремя годами ранее, разрабатывая проект застройки Арбатской площади, он достаточно декларативно форме утверждал, что основа проекта — геометрия площади: «Архитектура Арбатской площади представляла в виде треугольника, равнобедренного, вытянутого. Своими основаниями треугольник оперт на Никитский бульвар, а в вершине, как в фокусе, стоит памятник Н.В. Гоголю. Загнутый конец Воздвижения выпрямлен, и это новое направление ее как раз совпадает с углом Молчановки и улицы Вороского. Если проследить всю сеть улиц, выходящих на площадь, то окажется, что улицы подкупаются весьма четкой группировке. По углам основания треугольника имеется по пучку улиц в таком соответствии между собой по количеству и значению — в нижнем углу 4, такое же количество (4) — в верхнем и, наконец, такое же коли-



План подвала собора Василия Блаженного.  
Plan of basement of St. Basil's Cathedral.



План подвала собора Василия Блаженного с выделением центральной части, совмещенной с планом Наркомтяжпрома К.Мельникова.  
Plan of basement of St. Basil's Cathedral with the emphasis of the central part combined with the plan of the Narkomtyzhprom of K.Melnikov.

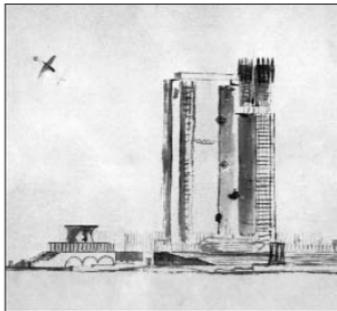
чество улиц (тоже 4) приходится на долю вершины треугольника» (7). Я сознательно привожу здесь эту пространную цитату, так как в нашем случае она не иллюстрирует, а скорее как бы творчески методу мастера. В 1967 г. Мельников сам формулирует свой метод, теперь уже известный всекому, кто хотя бы приблизительно знаком с творчеством мастера: «Инструментами роскоши архитектуры у меня были ее эстетические слуги: Симметрия и Симметрия. Беспредельная упругость диагонали. Полная худоба треугольника. Невероятная тяжесть консолей» (8). Возвращаясь к проекту Наркомтяжпрома, где диагональ и треугольники изобилуют в предельном объеме-пространственном решении нового объема, попытаемся рассмотреть его в контексте гетланды Кремаля и Китай-города. Проектный вариант такого гетланды по условиям конкурса должен был представлять всеми участниками. В проекте Мельникова этот гетланды занимает одно из ключевых мест в системе податки проектного замысла. Размещая новый объект в структуре Китай-города, Мельников, как и все участники, намечает реконструкцию его структуры, подчиненную композиции нового объема. Изменяется ширина улиц, параллельно Красной площади прокладывается трасса, связывающая Театральную площадь с набе-

режью Москвы-реки. Разбираются значительные участки Китайгородской крепостной стены. Тем не менее, отдельные фрагменты исторической планировки и застройки сохраняются без изменения. На схеме гетланды ряд исторических зданий Мельников выделяет отдельно, причем тон в зависимости от объекта отличается по интенсивности. Выделена опорная застройка, часто определяющая периметр строительного квартала. Наиболее интенсивно, темным тоном, обозначен отрезок стены Кремля между Арсенальной и Спасской башнями, акцентирован угол Кремля, обращенный в сторону площади Охотного ряда, и угол Китайгородской стены у Москвы-реки. Нельзя не обратить внимание на эти графические акценты, так как они определяют ту геометрию города, которая использована в новом здании. Так, в структуре плана Наркомтяжпрома «Треугольник Кремля» совпадает с углом центрального ромба; «Треугольник Китай-города» — с одним из «Треугольников» «петли» Наркомтяжпрома. Расстояние между Никольской и Спасской башнями — диагональ плана нового здания. Наиболее ярко на гетланды выделен храм Василия Блаженного — самое высокое здание в Китай-городе до XVI в. (построен в 1555-1561 гг.). По сути, автор вступает в диалог с исторической доминантой Красной площади, повторяя ромб в основании храма —

в ромбе внутреннего двора нового здания, уходящего в глубину на 16 этажей. В свое время Мельников уже упоминал храм Василия Блаженного как своего рода прототип Парижского павильона 1925 г.: «Истинное неизлечимое, и только оно в противоположных сочетаниях масс собора и Павильона» (9). Вряд ли, проектируя на Красной площади, он опять не воспользовался этим противоположением, и совпадение ромба в структуре зданий — всего лишь случайное совпадение. Нет сомнения, что архитектора Мельникова, уже выстроившего свою концепцию формирования, не могли оставить равнодушным «природные» треугольники Кремля и Китай-города и храма Василия Блаженного, задавшие планировочный масштаб новому гигантскому комплексу, композиционно увязывая его с градостроительной структурой исторического центра Москвы. Хотя прием этот здания условно обозначен, скрыт от глаз и никак не декларируется автором. В отличие от Мельникова Леонидов начинает свою пояснительную записку с постановки именно градостроительной проблемы: «До сих пор архитектура Кремля и храма Василия Блаженного служили архитектурным центром Москвы. Естественно, что с возведением нового грандиознейшего сооружения на Красной площади изменится и роль отдельных памятников в ансамбле этого центрального



Вид Ивана Великого от Грановитой палаты. Гравюра конца XVIII в. с обмерного чертежа. View of Ivan the Great from the Faceted Chamber. Engraving of the end of the XVIII century. From blueprints of measurement design.

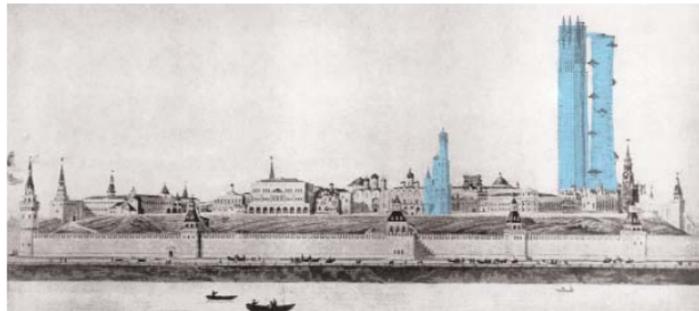


Эскиз углового фасада здания Наркомхозпрома Леонидова со стороны Исторического музея. Sketch of the angular facade of the Narkomkhozprom of L. Leonidov from the side of the Historical Museum.

московского комплекса. Я считаю, что архитектура Кремля и Василия Блаженного должна быть подчинена архитектуре Дома Наркомхозпрома, а само здание НКТ должно занять центральное место в городе. Архитектору Красной площади – это тонкая и величественная музыка. Введение в эту симфонию нового громадного по масштабу и сильному по звучанию инструмента доступно только при условии, что этот инструмент будет ведущим и по своему архитектурному качеству будет превосходить все остальные здания ансамбля (10). В проектном замысле Леонидов удивительно точно следует своему высказыванию. Для него здание Наркомхозпрома – прежде всего, новая градостроительная вертикаль, и лишь потом – новый элемент застройки Китай-города. Следуя своему природно-бытовому технологическому чутки, Леонидов стремится с помощью новой вертикали энергетически собрать мерцающее, постоянно ускользающее пространство исторической Москвы, уже к этому времени утонувшее в градостроительных противоречиях. В этом автор следует московской традиции: здание Наркомхозпрома появляется на Красной площади так же, как в свое время на Ивановской площади в центре Кремля с еще ненадстроеными башнями появилась колокольня Ивана Великого. Устремленная вверх невнядная для этого момента вертикаль, намеченная превышающая окрестную застройку и надолго сохраняющая до-

минирующую роль в городской структуре Москвы. Именно колокольня Ивана Великого, а не храм Василия Блаженного, – истинный участник диалога здания Наркомхозпрома и исторического центра. Она в какой-то степени прообраз предлагавшегося Леонидовым нового высотного акцента, состоящего из трех объемов, так же как и включающий в диалог комплекс Ивановской колокольни. Он также сформирован тремя объемами, фронтально развернутыми на Ивановскую площадь, в Кремле (это соборные колокольня, Успенская звонница и Филаретовская пристройка). Леонидов, вероятно, не имел под рукой современной панорамы Кремля, воспроизводя силуэты проектируемого здания в апрель 1923 года, напечатанную в виде открытки. Автору важно, что на этом изображении Кремля со стороны Москвы-реки хорошо прочитывается весь комплекс Ивановской колокольни, который в сочетании с вписанным объемом Наркомхозпрома позволяет проиллюстрировать, что мастер сознательно трактует проектируемое главное здание столицы как своеобразную вариацию исторического ансамбля. Это, по сути, попытка точно попасть в композиционный строй центрального ядра, найти масштабное соответствие, не копируя и стилистически не подражаясь – прием, который впоследствии будет использоваться в практике лучших архитекторов XX в. Леонидов очень внимательно относит к вопросу ситуации нового объема, ему, в отличие от большин-

ства участников конкурса, важно не просто вписать здание в ансамбль Красной площади, ему не менее важны пропорциональные соотношения нового здания и исторического окружения. Неслучайно значительную часть проекта составляют рисованные панорамы Кремля со стороны реки и различные графические изображения храма Василия Блаженного, который видится автором как главный композиционный элемент из билоского окружения нового комплекса. Храм Василия Блаженного визуально включается в композицию как элемент, подчеркивающий новизну и иную образность вертикали Наркомхозпрома, как бы следуя высказыванию Леонидова, что исторические мотивы должны быть композиционно подчинены по принципу художественного контраста этому ведущему объекту (11). Компьютерные встройки модели Наркомхозпрома, выполненной на основе проектных материалов Леонидова, в современных фотопанорамах Москвы позволяют представить, как мог восприниматься проект здания в контексте современной застройки города в случае его реализации. Сопоставление графического анализа, выполненного автором в свое время для композиционной и масштабной увязки нового объема и исторического окружения с современными компьютерными построениями, иллюстрирует, как точно рассчитал Леонидов, – объем в случае его постройки как бы новым смысловым и композиционным акцентом, придав культурному ландшафту Москвы иное



Общий вид Кремля. Из кн.: Р. Лайелл «Русские обычаи и подробная история Москвы», Лондон, 1823. В панораме Кремля и Леонидовым вписан силуэт здания Наркомхозпрома. General view of the Kremlin. From the R. Lyell's book: "Russian customs and detailed history of Moscow", London, 1823. A silhouette of the Narkomkhozprom is put in the panorama of the Kremlin by L. Leonidov.

художественное звучание.

Проведенный анализ методов работы Мельникова и Леонидова над проблемой включения нового грандиозного по масштабу здания Наркомхозпрома в сложившуюся структуру города выявляет, что при всей, казалось бы, разнице подходов их роднит некий общий принцип. Оба мастера используют методы геометрии: при пропорциональном соответствии проектируемого здания и окружения, так как, если следовать высказыванию Гуссерля, «... геометрия за всеми своими истинными справедливости с безусловной всеобщностью для всех людей, всех времен, всех народов, для всех не только исторически фактических, но и всех вообще мыслимых» (12). Думается, что проблема осмысления творческого наследия мастеров архитектуры русского авангарда с точки зрения преемственности развития городской культуры лишь обозначена этой статьёй и требует серьезного изучения. Нет сомнения, что это позволит выявить много в методах работы мастеров с городом, которое в той или иной степени включалось в систему формирования, что сегодня удалось проиллюстрировать на примере работ Мельникова и Леонидова.

В качестве иллюстраций для данной работы выполнен графический анализ исторических изображений и гентляна Кремля и Красной площади на разное время (с XVII по XX в.),

планов храма Василия Блаженного в сопоставлении с материалами конкурсных проектов Наркомхозпрома Мельникова и Леонидова 1934 г. В гентляне центральной части Москвы (проект Мельникова), в структуру которого включены фрагменты крепостных стен Кремля и Китай-города (ансамбль выделенные разными цветами). Выполнен монтаж плана Наркомхозпрома (проект Леонидова) с планом подлота храма Василия Блаженного. Сделаны графические сопоставления фрагмента плана Москвы 1610 г. и изображения панорамы Москвы реки (набросок) с включением в нее силуэта Наркомхозпрома (проект Леонидова), а также обмерного чертежа колокольни Ивана Великого 1797 г. и эскиза фасада Наркомхозпрома со стороны Исторического музея (проект Леонидова). Сопоставлены рисунки Леонидова, изображающие здание Наркомхозпрома в панорамах Кремля и совместно с силуэтом храма Василия Блаженного с фрагментами фотопанорам современной Москвы с компьютерными встройками Наркомхозпрома (проект Леонидова).

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М. 1991. С. 273.
2. Цит. по кн.: Кичиничев Е.И. Архитектурные творения XVIII века в России. - М. 1986. С. 298.
3. Мельников К.С. Архитектура Арбатской площади. Цит. по кн.: Константин Степанович Мельников и И.Ю. Кошкин. - М. 1985. С. 84.

4. Указ соч. С. 85.
5. Предисловие к книге: Константин Степанович Мельников. С. 43.
6. Korstanin S. Melnikov. E la costruzione di Moska. Milano. 1999.
7. Мельников К.С. Архитектура Арбатской площади. Цит. по кн.: Константин Степанович Мельников. С. 213.
8. Мельников К.С. Архитектура моей жизни. Цит. по кн.: Константин Степанович Мельников. С. 90.
9. Указ соч. С. 77. Здесь хотелось бы привести эту цитату полностью для полноты значения для творчества Мельникова храма Василия Блаженного, воспринимавшегося мастером в качестве основополагающего здания-символа исторической Москвы. «Тяжело сердцу художника без родины, ее существующее искусство мира и его шедевры создавались национальным подъемом единого народа. Я замечу тогда что охватывая мир грусти и долго глядел на своей панораме. Россия здесь нет, но ты русский, и сюда тебе здесь, на вышке архитектуры, оригиналом. Далеко отсюда, а название Арбатского – оригинал, его автор без диплома, со своимством нашей нации всему верить и всем дарить. Истинное неизменяемо, и тянется оно в пропорциональных сочетаниях изнуренной масс: Собора и Пашинского».
10. Письменная записка к проекту здания Наркомхозпрома/Архитектура СССР. 1934. С. 14.
11. Там же. С. 15.
12. Цит. по кн.: Гуссерль/Деррида. Начало геометрии. 1996. С. 243.