

Иван Леонидов — мастер графических композиций

А. Гозак

Биография

Иван Ильич Леонидов родился 9 февраля 1902 года на хуторе Власиха б. Старицкого уезда Тверской губернии, в крестьянской семье. Его детство прошло в деревне Бабино. Окончив четыре класса приходской школы, он с двенадцати лет ходил на заработки в Петроград. Приобщаясь к искусству начал с обучения иконописи у местного богомаза.

После революции Иван Леонидов работает секретарем Бабинского волисполкома. В 1920 году он поступает учиться во вновь организованные в Твери «Свободные художественные мастерские». Годом позже его направляют в Москву, на живописный факультет Вхутемаса, где он затем переходит на архитектурный факультет в группу Весниных.

В 1927 году Леонидов заканчивает Вхутемас, преобразованный в этом году во Вхутеин, и с блеском защищает дипломный проект на тему: «Институт библиотековедения имени В.И.Ленина на Ленинских горах в Москве». Показанный на Первой выставке современной архитектуры в Москве, он был воспринят как подлинное открытие молодого архитектора.

Первые годы профессиональной деятельности И. Леонидова

Иван Леонидов

Фотография. Начало 1930-х годов

(1927—1930 гг.) отмечены активной работой в сфере конкурсного проектирования, популярной формы творческого соревнования тех лет. Тучи сгустились над И. Леонидовым в конце 1930 года, когда его работы были подвергнуты разностной критике, а в журнале «Искусство в массы» (1930, № 2) появилась статья А. Мордвинова «Леонидовщина и ее вред», в которой архитектор был представлен оторванным от реальной практики фантазером и бесперспективным мечтателем.

В конце 1930 года выходит последний номер журнала «Современная архитектура», членом редколлегии которого И. Леонидов был с 1928 года. Закрывается Вхутеин. И. Леонидов уходит из института, где он преподавал и, поступив работать в Гипрогор, уезжает на полгода в Игарку проектировать и строить новый город. В 1932—1933 годах он возглавляет одну из мастерских Моспроекта.

1934 год — очевидная веха в

творчестве архитектора. Участвуя в одном из ответственных конкурсов — на проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве, И. Леонидов создает, может быть, самое значительное свое произведение. В этом же году он переходит в мастерскую № 3 Наркомтяжпрома, руководимую М.Я. Гинзбургом, одним из бывших лидеров конструктивизма. Здесь он проработал до 1940 года, проектируя крупные объекты для Южного берега Крыма и Кисловодска, где сохранилась единственная постройка архитектора — лестница в санатории им. Орджоникидзе.

В 1940 году И. Леонидов начал работать в Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. В 1941 году он призывается в армию и направляется на фронт в саперные войска. В 1943 году демобилизуется после ранения.

И. Леонидов пытается вернуться к архитектурной прак-

тике, выполняет ряд проектов по восстановлению и реконструкции городских комплексов в Сталинграде, Киеве, Москве. Но эти проекты не получили поддержки.

Последние годы И. Леонидов работал художником по оформлению выставок — Строительной, ВДНХ, павильона СССР на Всемирной выставке в Брюсселе 1958 года. Участвовал во многих конкурсах и продолжал трудиться над проектом Города Солнца, замысел которого возник еще до войны. Эта работа продолжалась до последних дней жизни.

Умер Иван Ильич Леонидов 6 ноября 1959 года. Его похоронили под Москвой, на простом кладбище деревни Середниково. На могиле был поставлен памятник — гранитный куб с надписью:

ИВАН

Леонидов
архитектор

Имя Ивана Леонидова давно стало легендарным. Это связано в первую очередь с уникальностью его работ, которые, оставшись в своем абсолютном большинстве на бумаге, оказали и продолжают оказывать плодотворное воздействие на архитектурное творчество XX века.

Несмотря на сложные перипетии судьбы, И. Леонидов много работал, сохранив до конца жизни не только зоркость глаза и твердость руки, но и верность своим главным идеям и художественным принципам. Поэтому ошибочны и исторически неточны утверждения тех исследователей его творчества, которые считают, что архитектор смог проявить свой талант в полную меру лишь в короткий период конца 1920-х — начала 1930-х годов'. Триумфальный успех проектов И. Леонидова этих лет очевиден, но все сделанное после не уступает его ранним работам. Творческий потенциал архитектора со временем не ослабевал. И теперь, когда вы-

страивается максимально полный ряд выполненных им проектов и эскизов, реально ощущается неиссякаемость его профессионального мастерства.

Безусловно, творчество И. Леонидова эволюционировало, отражая внутреннее «биение» пульса художника и реагируя на внешние воздействия. Но, видоизменяясь, оно в целом отличалось всегда завидной стабильностью — как в своей мировоззренческой (в первую очередь эстетической и этической) основе, так и в изобразительно-графическом представлении.

Архитектурное мышление И. Леонидова и изобразительный язык его проектов тесно связаны с его философией жизни и искусства, с теми моральными и эстетическими принципами, которых он придерживался. Мечта и жажда преобразования мира и личности, вера в созидательную миссию искусства, в котором — как и в жизни — он ценил сдержанность и самоогра-

ничество, стали неразрывными спутниками его жизни, а новаторство — естественной необходимостью деятельности. Отсюда леонидовская концепция человека — свободного мечтателя и творца.

Как всякий большой художник, И. Леонидов создал свой собственный словарь форм, в котором процесс развития нового шел параллельно с процессом кристаллизации накопленного.

Некоторые особенности индивидуального видения И. Леонидова мы можем обнаружить в самых ранних его работах, несмотря на их прямую связь с принципами архитектурного конструктивизма. Уже в проекте типографии газеты «Известия»² подчеркнутая выявленность отдельных функциональных и структурных элементов здания и острое динамичное «столкновение» развивающихся в трех взаимоперпендикулярных направлениях форм «выдают» его руку.

Принцип, основанный на пространственном взаимодействии и пересечении простых геометрических объемов и форм в системе трех ортогоналей, быстро осваивается И. Леонидовым еще в студенческие годы и находит законченное выражение в знаменитом проекте Института Ленина, ставшем отправной точкой и своеобразной моделью всего конструктивистского периода его творчества. В этом проекте автор расчленяет здание на отдельные самостоятельные объемы, располагая их по основным координатным осям, и скрепляет их большой, поднятой над уровнем земли, шарообразной аудиторией — «замковым камнем» всей композиции. Несмотря на геометрическую простоту форм, их сложное многоуровневое контрастное взаимодействие в пространстве породило редкую по своей гармонической завершенности архитектурную композицию.

План здания — характерный образец супрематического построения, основанного на тончайшем соотношении элементов, их «веса, скорости и направления движения». Центробежность движения очевидна. Она графически подчеркнута на чертеже, где основные оси подведены до краев листа. В пространстве трехмерность динамики и характер движения ощущаются еще сильнее и очевиднее. Поэтому макет Института

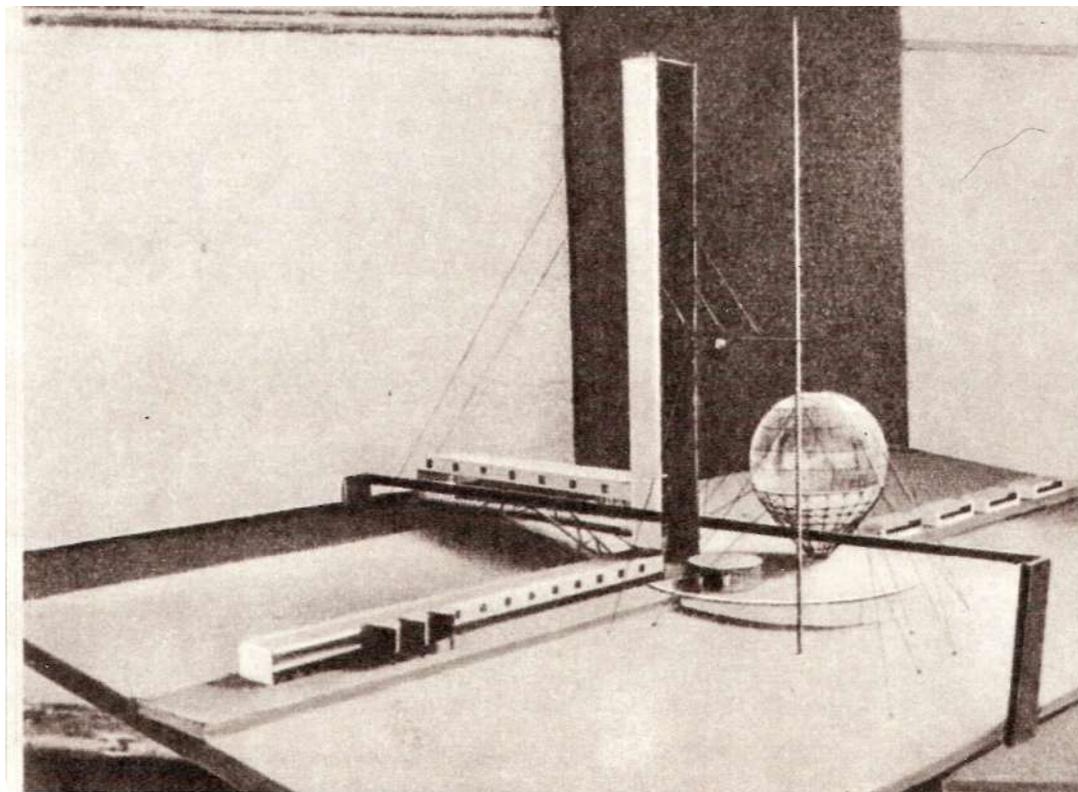
воспринимается как своеобразная модель эвклидова пространства, в котором три главные оси и направления развития фиксируются и обозначаются основными объемами здания.

Большая роль в восприятии проекта принадлежит линейным или графическим элементам, которые выявляют ритмические и масштабные особенности объемов, подчеркивают тектоническую и конструктивную их специфику, усиливают центростремительную динамику. Рисунок конструкций сферической аудитории, например, вызывает прямые ассоциации со стропами воздушного шара, указывая на желание преодолеть силы гравитации, завоевать архитектурой воздушное пространство. В этом стремлении к небу, к бесконечности заключен глубокий символический смысл.

Все последующие проекты супрематической серии следуют модели Института Ленина, интерпретируя и развивая ее в зависимости от функциональной специфики объекта или его местоположения. Проект кинофабрики — образец горизонтально развивающейся, остроконтрастной и динамичной композиции, ритмически богатой и выразительной. Проект Дома Центросоюза, пожалуй, самое простое архитектурное решение И. Леонидова. Два пересекающихся под прямым углом разновысоких параллелепипеда, крутлый в плане одноэтажный объем вестибюля и тонкая вертикаль лифтовой шахты — вот и все.

И. Леонидов широко использует в эти годы круглые формы, которые являются не только элементами плоскостной и объемной геометрии, но и вместилищем различных значений и смыслов. Круг перерастает рамки геометрического понятия и трактуется уже как сфера жизнедеятельности, организации, воздействия³. К тому же очевидна и знаковая функция этой фигуры — концентрические круги выражают и изображают центростремительный характер движения. Наиболее характерны в этом отношении проекты клуба нового социального типа, один из чертежей к которому — «схема пространственной культурорганизации», превратился в своеобразную симфонию концентрических и пересекающихся колец и дуг.

Все проекты, выполненные до 1931 года, не-



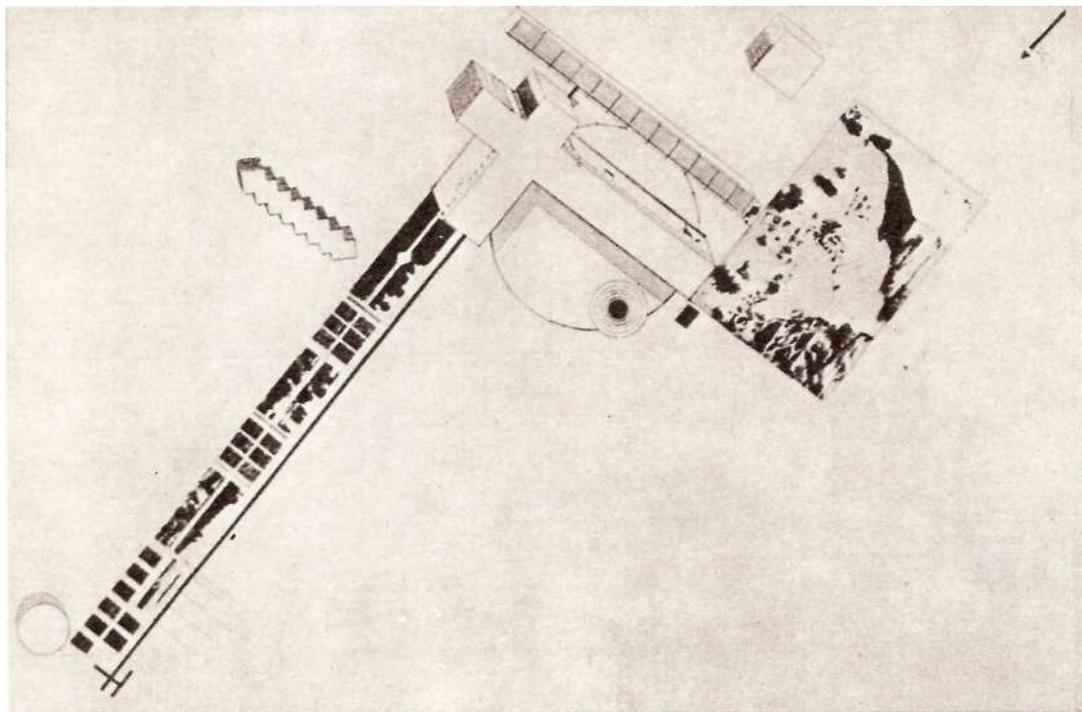
И.И. Леонидов
Институт Ленина, Москва. 1927
Дипломный проект
Макет здания

зависимо от размера объекта, интерпретируют и развивают идентичные принципы, используя достаточно ограниченный словарь простых геометрических форм — квадратных, прямоугольных и круглых в плане. Везде большую роль играют линейные элементы, обозначающие и подчеркивающие основные оси развития, трассы движения, линии связей и создающие рассчитанный контраст с архитектурными объемами, которые они соединяют.

Работы этого периода можно рассматривать как одно из высших достижений архитектурного супрематизма, как виртуозное воплощение в

композиции возможностей чистой геометрической формы. К сожалению, ни один из его проектов не был реализован. Остается лишь мысленно представить их в натуре, опираясь хотя бы на опыт такого архитектора, как Мис ван дер Роэ, творческие концепции, художественные представления и графический язык которого близки леонидовским. И тогда мы сможем по достоинству оценить истинную красоту архитектурных «кристаллов» И. Леонидова.

Первые проекты молодого архитектора не выходят за рамки стереотипной конструктивистской графики, в них трудно выявить руку мастера, так же как и определить его творческий почерк. Но уже в конкурсных проектах рабочих клубов индивидуальность изобразительного языка художника начинает проявляться достаточно



И.И. Леонидов
Кинофабрика, Москва. 1927
Конкурсный проект
Аксонометрия

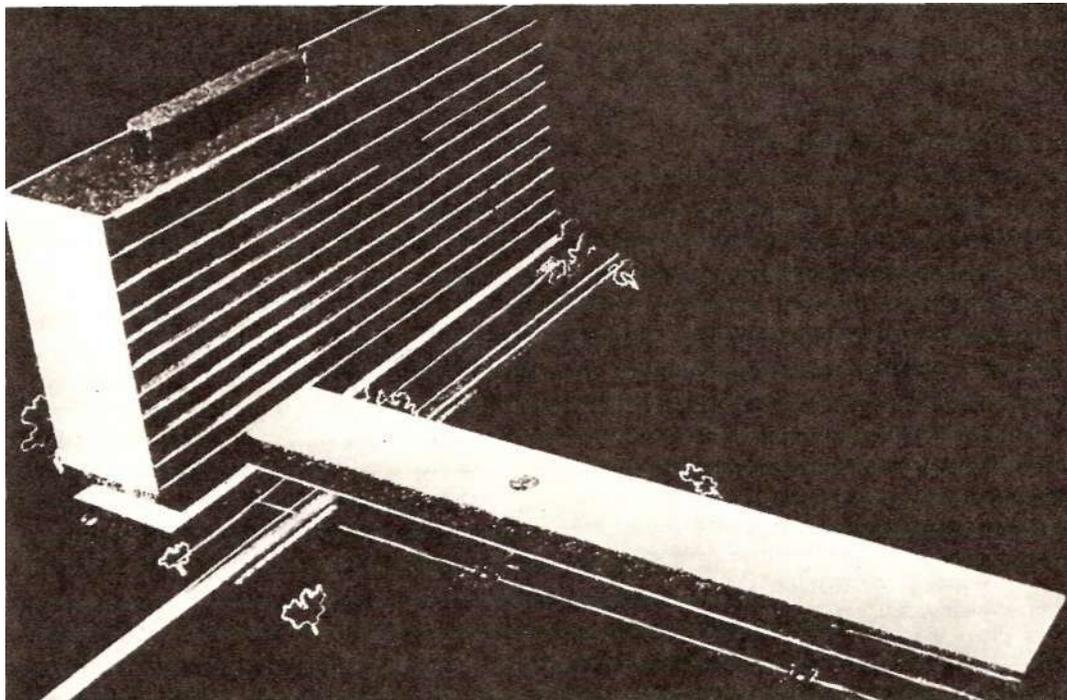
определенно. Она ощущается в первую очередь в виртуозном владении линией. Графика чертежей условна — сетчатые плоскости планов и фасадов соединяются на фоне белого листа бумаги в композиции, характер которых определен взаимодействием графических пятен, силой их тона, «весом» штриховки. Здесь мы видим пример умелого перевода принципов супрематизма на язык графики. В проекте типографии газеты «Известия» линии чертежа насыщаются реальным содержанием, выявляя (особенно на перспективном изображении) рисунок металлических конструкций на фоне стеклянных поверхностей фасадов здания, легко тонированных тушью.

Тот же прием сочетания легкой отмывки тушью с линейной графикой использован и при подаче знаменитого дипломного проекта И. Лео-

нидова, экспозиция которого была дополнена большим макетом, сделанным автором собственноручно⁴. В перспективных изображениях здания и фотографиях с макета архитектор выбирает сильные ракурсы, обостряющие восприятие архитектуры.

В следующих проектах И. Леонидов обогащает свой изобразительный язык введением аппликации и цвета⁵, широким использованием выворотки — белой графики на черном фоне, что привело к значительному усложнению ритмического и пластического строя чертежей. Поверхность приобрела новую фактуру, пространственно углубилась, обогатилась планами. Новые цветофактурные плоскости и «пятна», вступив во взаимодействие с первичным тоновым «слоем» чертежа, усложнили и обогатили общий композиционный строй, насытили его эмоционально.

Мы можем проследить эти изменения на примере таких замечательных образцов архитектур-



И. И. Леонидов
 Дом Центросоюза, Москва. 1928
 Конкурсный проект. Перспектива

ной графики, как чертежи к проектам кинофабрики. Дома Центросоюза или клуба нового социального типа. Чертежи планов последнего (вариант Б) позволяют еще раз убедиться в виртуозном владении архитектором линией, а их сравнение показывает, как меняются пространственный и пластический строй, а также образ чертежа при резком изменении изобразительных средств. Лист с планом второго этажа клуба — один из графических шедевров И. Леонидова. Он исполнен китайской тушью на белом листе бумаги. Лишь часть линий выполнена инструментами, большинство же проведено от руки. Живой, естественный, прерывистый характер линий создает трепетную, тончайшую вибрацию поверхности листа, близкую гравюре или офорту.

Чертеж первого этажа выполнен по-иному. На черном фоне тонкие белые линии повторяют абрис основных фигур плана, тех же элементов архитектуры и ландшафта. Небольшие круглые пятна выделены цветной аппликацией. Несмотря на колористическую сдержанность чертежа (он ассоциируется с ночным небосводом), его черно-белая фактура, дополненная всего двумя маленькими оранжевыми пятнами, создает мерцающую, пространственную полифонию — значительно более сложную, чем простое соотношение черного, белого и оранжевого. Небольшие золотистые крути придают фону синеву, а белым линиям — серебристый оттенок. Пространство листа обретает «космическую» таинственность и глубину.

Эффект свечения белых и цветных пятен на черном фоне использован И. Леонидовым во всех последующих конкурсных проектах этого периода — памятника Колумбу или Дворца культуры Пролетарского района Москвы.

Сохранилось небольшое число подлинников И. Леонидова этих лет, часть из которых является авторскими копиями, специально выполненными для печати. Но и их достаточно, чтобы убедиться в том, что простой и условный изобразительный язык чертежей был виртуозно использован архитектором для воплощения своих идей.

Изменения, которые произошли в композиционном мышлении И. Леонидова в начале 1930-х годов, обусловлены как внутренними, так и внешними факторами. Переход от концептуально-схематического конкурсного проектирования к конкретным заказам, необходимость связи с реальными условиями строительства, потребность в более детальной разработке проектов естественно привели к отходу от абстрактной ортогональности и геометрической чистоты, к появлению более свободных и жизненных форм синтеза. К внешним факторам безусловно относится вознившая в советской архитектуре этих лет сильная оппозиция конструктивизму и другим левым течениям, под воздействием которой в середине 1930-х годов И. Леонидов обратился к историческому наследию, как мировому, так и отечественному, к стилю свободных интерпретаций. Начало этого процесса связывают с конкурсом на здание Наркомтяжпрома.

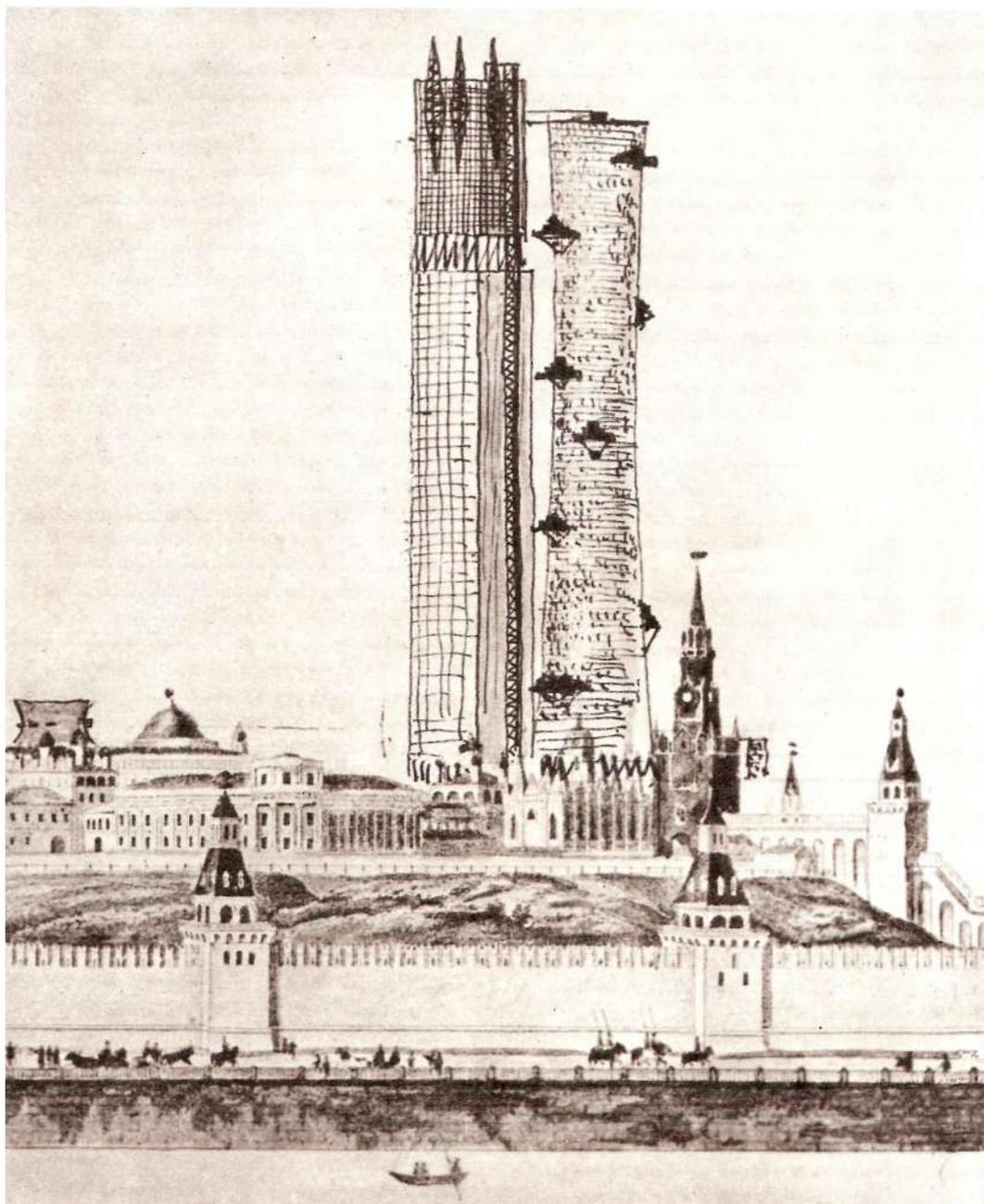
Проект Наркомтяжпрома стал безусловным прообразом следующего периода в творчестве И. Леонидова — в его композиции и формах прослеживается одновременно взгляд и «вперед», и «назад». Архитектор много добавляет, но в то же время очень бережно относится к своим прошлым находкам и достижениям, добиваясь в конечном счете насыщенности и полифонии выразительного языка. Интересно сравнить два знаменитых леонидовских проекта — Наркомтяжпром и Институт Ленина, разделенные всего семью годами жизни архитектора.

Мы легко обнаруживаем их общность — во взаимодействии самостоятельных, четко выявленных в пространстве архитектурных объемов, роль которых в достижении художественного баланса целого точно определена. Тектоническое начало каждого из них максимально подчеркнуто, геометрия плана ясна, направление основных осей традиционно ортогональное.

Но дальше начинаются расхождения. Композиция плана Наркомтяжпрома лишается центробежноеTM и динамизма, свойственных проекту Института Ленина, обретает однонаправленность (вдоль продольной оси Красной площади) и спокойствие. Вертикальная ось закрепляется в пространстве «пучком» из трех различных по форме башен (прямая переключка с многоглавием Кремля и храма Василия Блаженного). Главное же в том, что сами объемные формы приобретают более сложные очертания. Параболические кривые определяют геометрию объема зала и одной из башен, трехлепестковый план другой башни, форму перекрывающей Никольскую улицу арки и т. д.

Архитектура не только становится более сложной, но и, детализируясь, обретает материальную реальность — металла, стекла, камня. В этом проекте И. Леонидов очень внимательно прорисовывает детали, так как возлагает на них ряд важных композиционных функций, главная из которых — связь с окружающей средой. С филигранным изяществом нарисованы все металлические (вынесенные, как всегда у Леонидова, наружу) конструкции: пространственная «корона» квадратной в плане башни, балкончики-трибуны параболической башни, круглая ферма, поддерживающая объем зала. Детали выявляют индивидуальность каждого из основных объемов, одновременно связывая их между собой. Подобный прием, до сих пор не встречающийся в проектной графике И. Леонидова, обусловлен также стремлением к единству нового здания с богатой по силуэту и пластике архитектурой Кремля. Становится ясным, почему абстрактная схематичность его предшествующих проектов вдруг «расцвела» изобилием деталей, наделенных большим внутренним смыслом.

Конечно, создание проекта Наркомтяжпрома было следствием естественной эволюции творчества И. Леонидова и, одновременно, выраже-



нием общих для начала 1930-х годов стилистических изменений в советском зодчестве. Но определяющим фактором все-таки явилось воздействие того исторического окружения, в которое новое здание должно было войти.

Современники (если судить по публикациям тех лет) не поняли замысла И. Леонидова, не осознали композиционного родства здания с историческим окружением. Только Л. Лисинкий, анализируя результаты конкурса, назвал И. Леонидова единственным, «который, как это видно из серии его рисунков, стремится найти единство нового комплекса (Кремль — собор Василия Блаженного — новое здание)...»⁶.

Проект здания Наркомтяжпрома — безусловная веха в творчестве И. Леонидова. Но развивая формальный язык архитектуры, двигаясь вперед, он оставался верен основам своего метода. При всей внешней несхожести проектов Наркомтяжпрома и Института Ленина объединяющие признаки доминируют — близость очевиднее различий.

Свои новые композиционные идеи И. Леонидов активно развивает в последующих работах; некоторые из них реализуются в его немногих постройках. Архитектора начинают привлекать более уравновешенные, более строгие осевые построения, и он отыскивает для этого пространственного приема разнообразные варианты, в зависимости от размера объекта и условий его размещения. Линейная композиция (навеянная архитектурой барочных вилл и парков) впервые появляется на проекте коттеджа в поселке «Ключики» — осевая симметрия определяет и структуру генплана, и принцип построения плана и фасада дома. Архитектор реализует свою интерпретацию «итальянской» темы в Кисловодске, построив парковую лестницу в санатории Наркомтяжпрома.

И. Леонидов все чаще обращается к симметрии, будь то генплан, план или фасад объекта. Но полной симметрии (не считая, конечно, отдельных деталей) мы не встретим в его проектах. Она всегда чем-то нарушена. Даже в абсолютно симметричном фасаде коттеджа для «Ключиков» можно обнаружить «нарушителя» симметрии — роспись балкона третьего этажа.

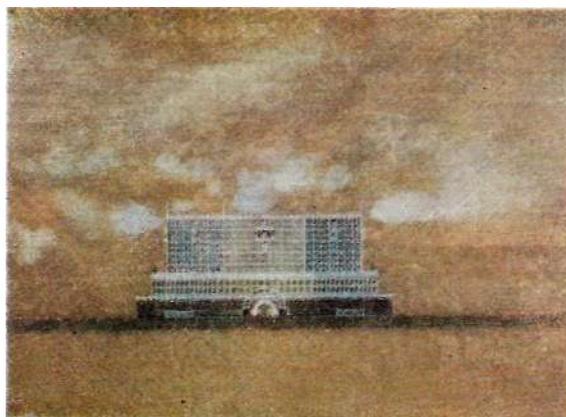
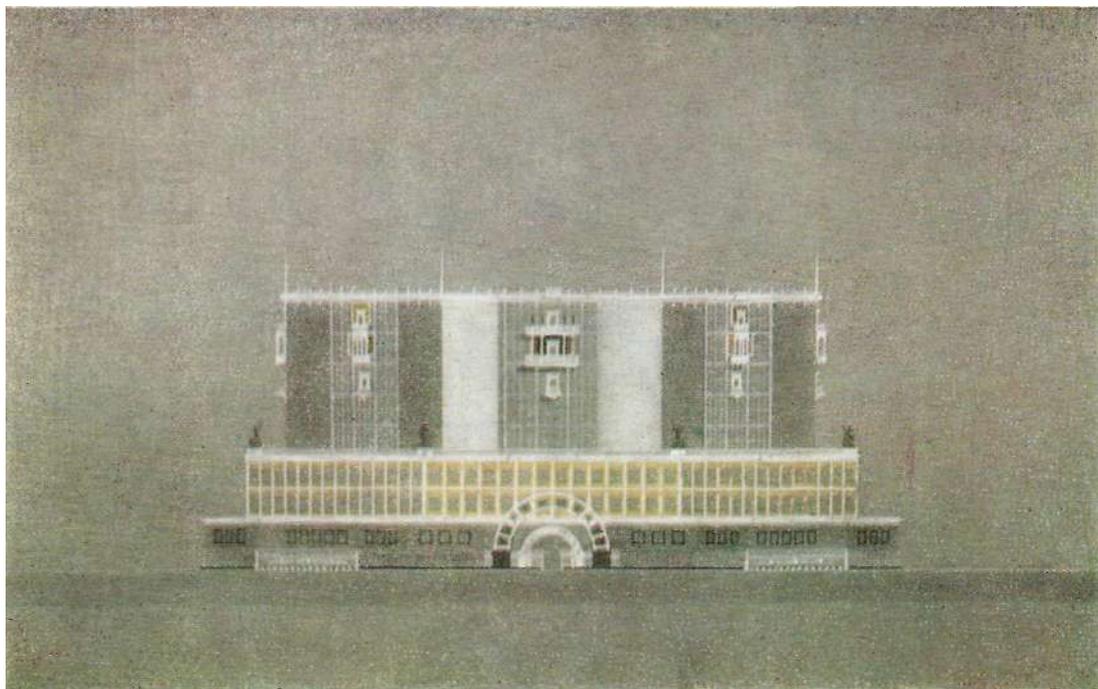
Прямая преемственность основных идей здания Наркомтяжпрома (ступенчатость, наличие протяженного подиума, трехстолпность) обнаруживается при первом же знакомстве с проектом памятника героям Перекопа. И. Леонидов не только использует общие, структурные закономерности композиции, но и варьирует отдельными ее элементами, отрабатывая каждый из них.

Очевидна связь планов Наркомтяжпрома и комбината газеты «Известия» — их объединяет принцип одной доминирующей оси, вдоль которой формируется объем но-пространственная структура комплексов. Проект комбината газеты «Известия», на первый взгляд, может показаться странным для И. Леонидова, но и он достаточно легко «укладывается» в русло леонидовских экспериментов с формой. Даже фигуративная скульптура присутствовала в его проектах значительно раньше — скульптурные группы изображены на одном из фрагментов здания Наркомтяжпрома. К тому же проект был заказан И. Жолтовским, что могло в определенной мере повлиять на характер наружного декора здания.

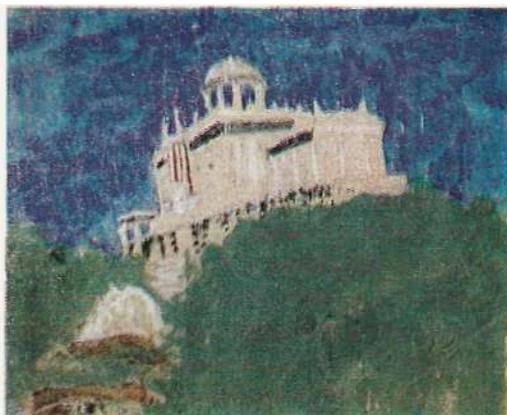
Период 1930-х годов оказался не менее продуктивным в творчестве И. Леонидова. Его многочисленные проекты и несколько построек стали свидетельством неугасающего мастерства, которое смогло найти органический синтез форм, казавшихся раньше несовместимыми.

Характер проектной графики И. Леонидова в 1930-е годы тоже меняется. Теперь, при выполнении конкретных заказов, его чертежи и рисунки наполняются реальным содержанием, становятся более живыми, красочными, объекты показываются в окружающей среде, в реальных ракурсах.

Ярчайшим свидетельством перенем стал опять конкурсный проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. По-прежнему основополагающим элементом изображения архитектуры остается линия — карандашная или тушевая, — наивысшей выразительности которой И. Леонидов достигает в набросках и эскизах к Наркомтяжпрому. Большинство плановых, фасадных и перспективных чертежей сложного комплекса исполнены также в линейной графике, дополненной легкой тонировкой и цветом. Причем цвет используется и в своей знаковой



И.И.Леонидов
Комбинат газеты «Известия»
Фасады издательского корпуса
Варианты. 1939—1940
Москва. ГНОМА



И.И.Леонидов
Архитектурная фантазия
(дом Пашкова)
1950-е годы. Москва
Архив семьи архитектора



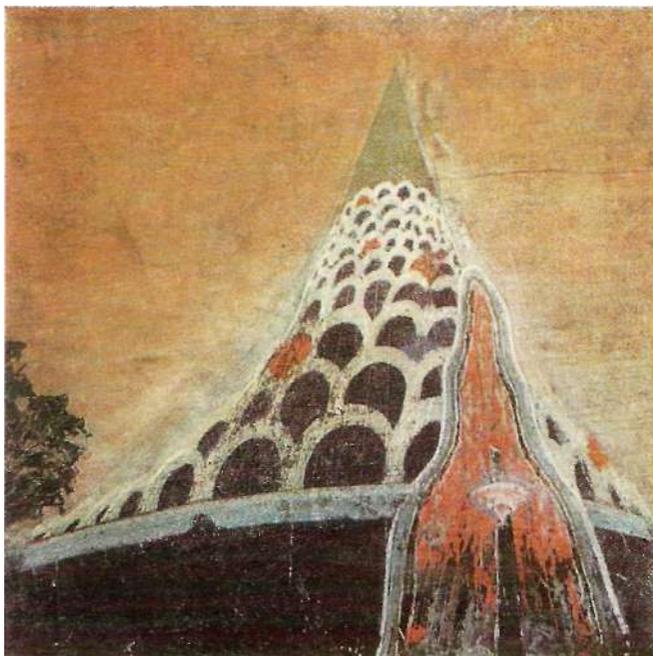
П.И.Леонидов
Дом
Наркомтяш-
прома
Конкурсный
проект
Москва, 1934
Вид на
Красную
площадь
Перспектива
Москва.
ГНИМА

И.И.Леонидов
Город Солнца
1943—1959
Рисунок
с двумя
скульптурами
Рисунок
с золотым
шаром и «пагодой»
Москва
Архив семьи
архитектора





И.П.Леонидов
Цирк?, Москва
1950—1954. Проект
Перспектива. Варианты
Москва. Архив семьи архитектора



Я.И.Леонидов
Город Солнца
1943—1959
«Пагода»
Москва. Архив семьи архитектора

функции (генеральный план), и как обычное изобразительное средство (роспись на параболическом объеме зала). Реалистичность подачи проявляется и в достоверном показе окружения (на развертке новое сооружение прямо «вмонтировано» в речной фасад Московского Кремля), и в реальных (с уровня человеческого роста), хотя и достаточно острого по ракурсу, перспективных изображениях всего комплекса и его фрагментов.

И. Леонидов использует многое из своего предшествующего опыта и одновременно добавляет новые, навеянные временем элементы, комбинируя и соединяя их вместе. Полифонии форм соответствует и полифония средств. Супрематическая геометрия генплана, например, легко сосуществует с «небрежным» рисунком дорожек и зелени. Острый, конструктивистский ракурс перспективы фрагмента здания обретает вполне реалистическую цветотоную среду. При всем этом архитектор усиливает в чертежах рукотворное, эскизное, живописное начала⁷.

Продолжением и развитием нового изобразительного стиля, зафиксировавшего переход от схематически-графического к объемно-пространственному и колористическому представлению объекта, могут служить оригинальные листы к проекту коттеджа в «Ключиках» и колхозного Дворца культуры. Фасад коттеджа — классический образец архитектурной графики, синтезирующей линию, тон и цвет. Показывая мастерство проработки всех мельчайших деталей, этот чертеж опровергает распространяемое в 1930-х годах мнение о И. Леонидове как архитекторе-фантазере, не желающем и не умеющем строить.

Еще большей доходчивостью и разработанностью, красочностью и живописностью отличаются выполненные И. Леонидовым проекты планировки и застройки Южного берега Крыма и «Большого Артека». Самым поразительным чертежом в этой серии является безусловно панорама Южного берега Крыма — ряд составляющих вместе разверток побережья. Сохранилось всего два таких подрамника, особенностью которых являются не только живописность, колористическая сочность и яркость изображений, но и выбранная техника. И. Леонидов впервые

здесь широко использует фанеру как основу, на которую наносится темпера. Натуральная и покрытая лаком текстура дерева становится тем материалом, который объединяет «картину» всего морского фасада Крыма. Ленты неба и пляжа, где текстура дерева оставлена в естественном виде, проходят через весь фасад. Но и там, где художник, изображая горы, зелень, архитектуру, наносит слои краски, теплые тона дерева ощутимы, создавая особое «свечение» поверхности. Яркие цветные детали (как и раньше на конструктивистских листах) создают дополнительные мерцания. Трудно назвать такие изображения чертежами — это скорее станковые архитектурные пейзажи.

Один из фрагментов генплана побережья — проект застройки холма Дарсан, возвышающегося над Ялтой, — И. Леонидов превращает в магическую живописную композицию. Текстура фанеры изображает землю, на которой яркими «вспышками» красного и синего выделены главные объекты — два холма с расположенными на них архитектурными сооружениями. Тонкие прерывистые белые линии как бы намеком обозначают контуры этих сооружений, «тонущих» в глубоком и таинственном пространстве чертежа.

Проект «Большого Артека» следует этой же живописной традиции, а единственная сохранившаяся квадратная доска с перспективой одного из комплексов по технике исполнения максимально приближается к иконописи⁸. Два небольших сохранившихся лоскутка кальки с фрагментами генплана дают представление о рабочей графике архитектора, которой он пользовался при разработке проектов.

Как бы ни расширялась палитра И. Леонидова (в 1930-е годы он, например, начинает широко добавлять к основным цветам золото и серебро, использовать наряду с контрастными соотношениями тончайшие нюансы, соединять гладкие поверхности с рельефными и т.п.), во всех случаях материальная основа чертежа используется им не просто как фон для будущего изображения, а становится той пространственной средой, в которой существует объект.

Фактурные и цветовые особенности этой основы И. Леонидов всегда пытается максимально выя-



И.И. Леонидов

Дом Наркомтяжпрома. Москва. 1934
Конкурсный проект
Перспектива со стороны собора
Василия Блаженного

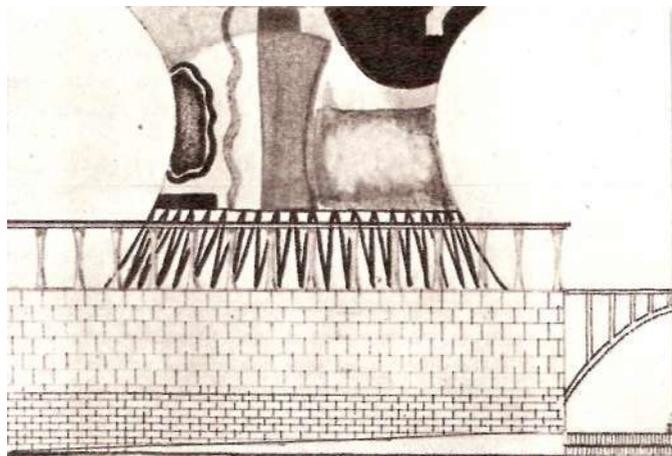
Фрагмент фасада со стороны
Красной площади
Москва. ГНИМА

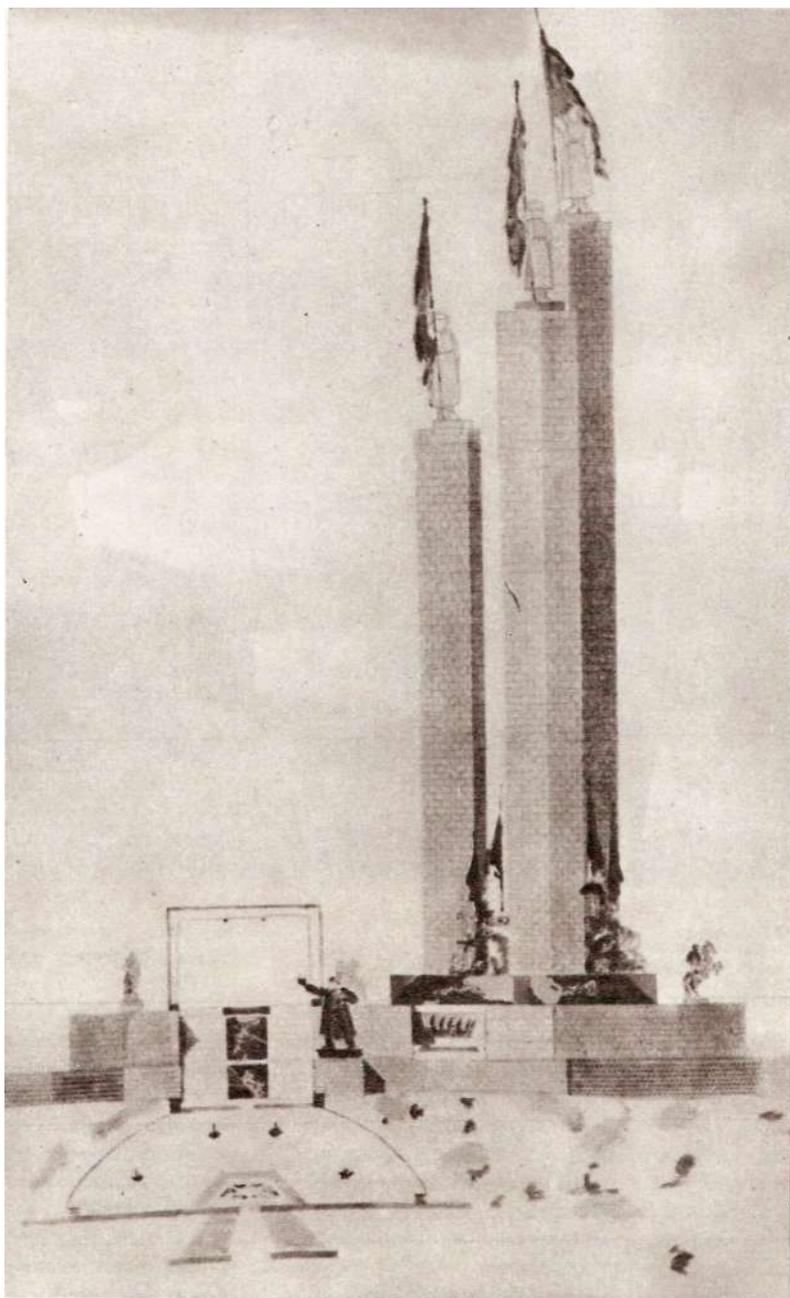
вить и подчеркнуть. Интересно сравнить в этой связи два варианта фасада редакционно-издательского корпуса газеты «Известия». Один сделан на фанерной основе, второй — на кальке. В первом из них натуральная текстура и золотистый цвет фанеры дополнены лишь легкими «барашками» несущихся по нему облаков. Этого достаточно, чтобы возникла сложная по пластике и тревожная по ощущению среда, в которой помещено здание. Во втором — гладкая серая поверхность кальки становится носителем пустынного отрешенного пространства чертежа. Максимально сохраняя обе материальные основы, он тонкими светлыми линиями (используя белила и серебро) выявляет каркасную структуру фасадов. На фоне крупных локальных плоскостей (как это часто бывает у И. Леонидова) яркими вспышками «загораются» цветные детали.

И.И. Леонидов

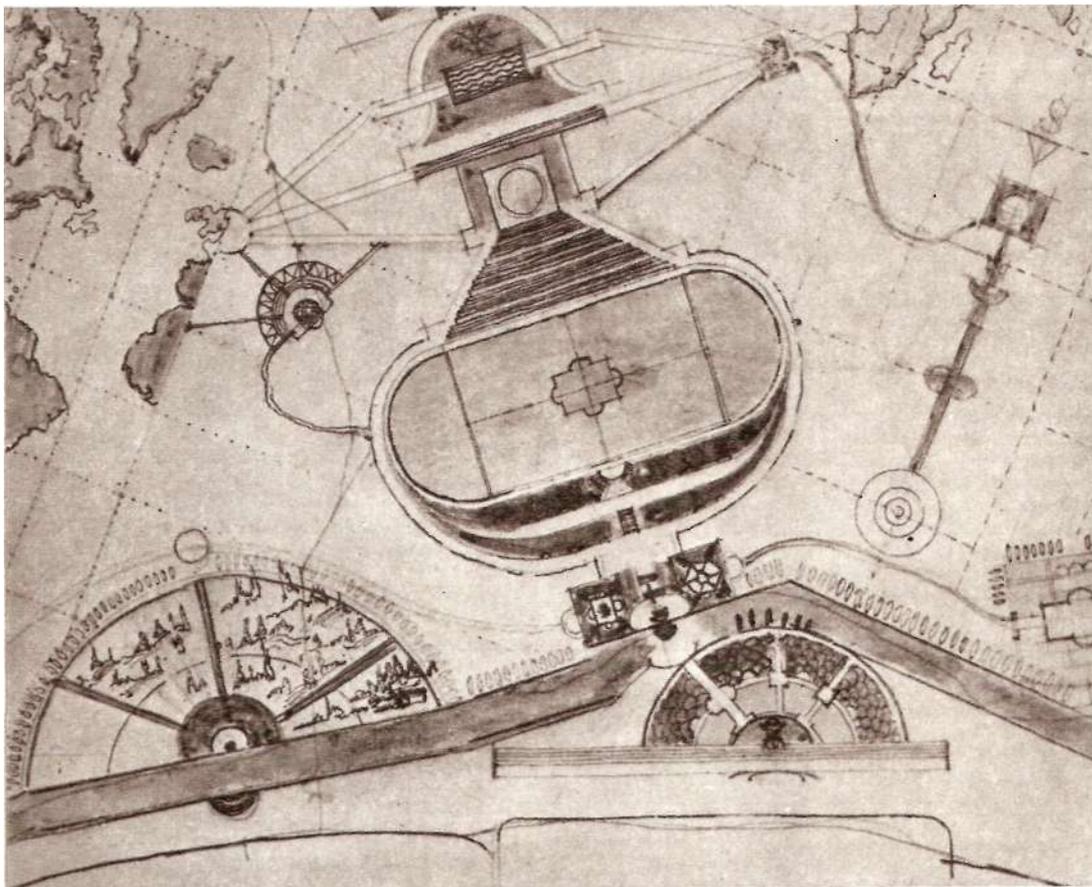
Деревянная ваза
с росписью
1935

Москва. Архив семьи архитектора





И. И. Леонидов
Памятник
Героям
Перекопа. 1941
Конкурсный
проект
Вариант с тремя
обелисками
Фасад
Москва. ГНИМА



И.И. Леонидов
 Планировка и застройка
 Южного берега **Крыма**
 «Большой Артек», 1937
 Фрагмент плана. Москва. ГНИМА

Усиление живописного начала в проектной графике И. Леонидова можно объяснить и непосредственными контактами архитектора с художниками, особенно во время работы в Мастерской монументального искусства Академии архитектуры СССР. Активное включение в архитектуру традиционных средств монументального искусства, их стилистические и пластические особенности могли оказывать воздействие на трансформацию графического языка, приведшего

к более реалистическому, оснащенному светотенью, фактурой и цветом, изображению архитектуры.

При анализе послевоенного периода творчества И. Леонидова мы сталкиваемся с определенными трудностями. В это время он работал в Академии архитектуры СССР, выполняя отдельные заказы, участвовал в конкурсах, но многие его проекты не были завершены, и ни один не был опубликован в печати. К тому же архитектор постепенно отходит от проектной деятельности и работает как художник-оформитель выставок. И все же сохранившиеся материалы (наброски, фрагменты отдельных проектов, много-

численные архитектурные фантазии) показывают живую картину эволюции его творчества.

Несмотря на внешнее отличие многих работ И. Леонидова этого времени от предшествующих проектов, его композиционное мышление принципиально не меняется, хотя иногда в пышно декорированных и ярко расцветченных чертежах достаточно трудно обнаружить леонидовскую «чистую» форму. Он продолжает использовать многое из своего словаря 1930-х и даже 1920-х годов, но любимые им формы и приемы обретают иные значения и смыслы.

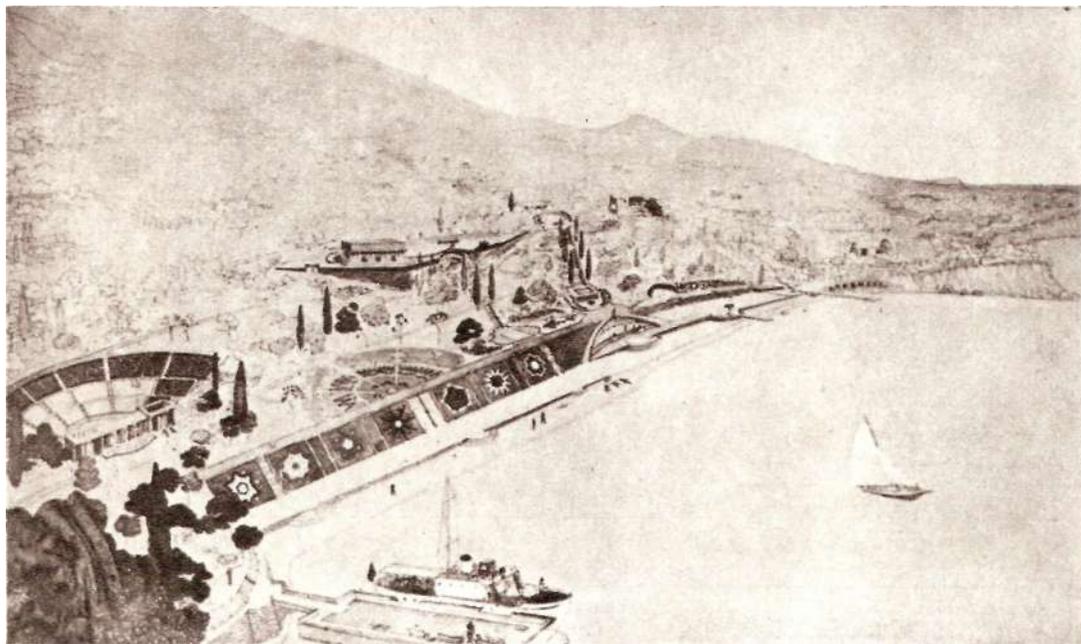
Безусловно воздействие на проекты И. Леонидова 1940—1950-х годов общей, ориентированной на историю стилистической направленности советской архитектуры. В эти годы — в отличие от 1930-х — архитектора уже больше интересуют древнерусские образцы и зодчество Востока. Не имея возможности проектировать крупные

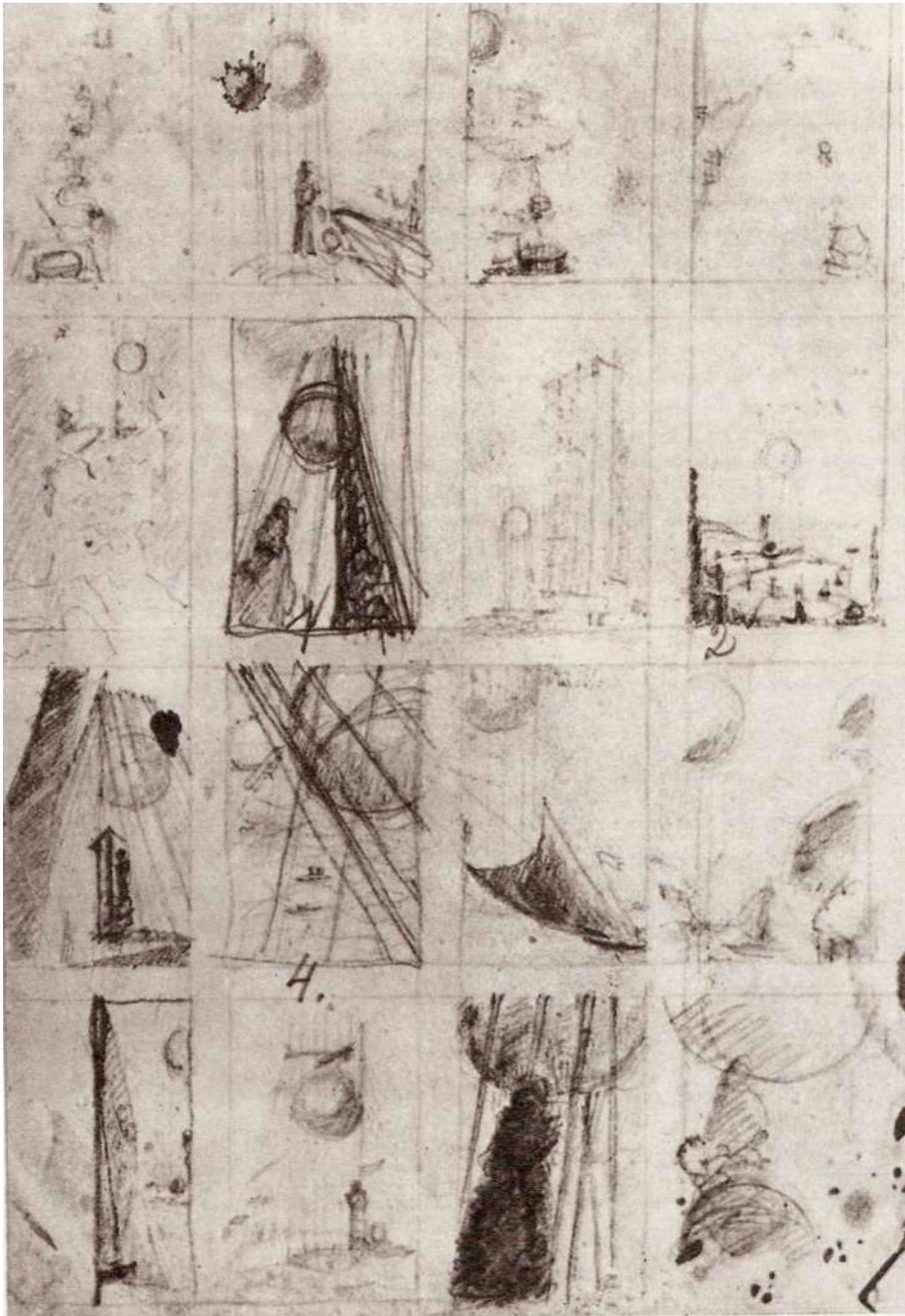
комплексы или здания, он сосредоточивает основное внимание на разработке отдельных тем и деталей, на пластической и колористической их интерпретации. В проектах, выполненных в Академии архитектуры, он использует причудливые сочетания и комбинации уже апробированных им форм с заимствованными из стилей прошлого. И хотя многие из этих проектов напоминают скорее «вариации на тему», чем самостоятельные произведения, И. Леонидов проявляет в них незаурядную композиционную смелость.

В проектах этих лет много странных переплетений и не всегда понятных «ходов». Работая над реальными заданиями, И. Леонидов часто использует найденное здесь для параллельно создаваемых им эскизов к Городу Солнца, помещая конкретно задуманную форму в полуфантастические видения города будущего. Он много раз, как и раньше, повторяет одну и ту же тему, «проигрывая» ее в различных вариантах.

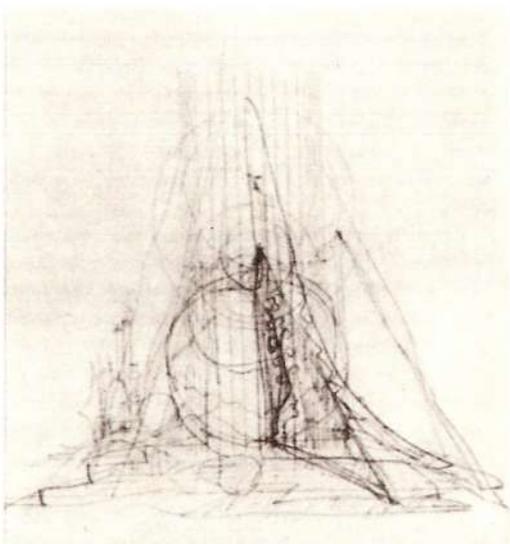
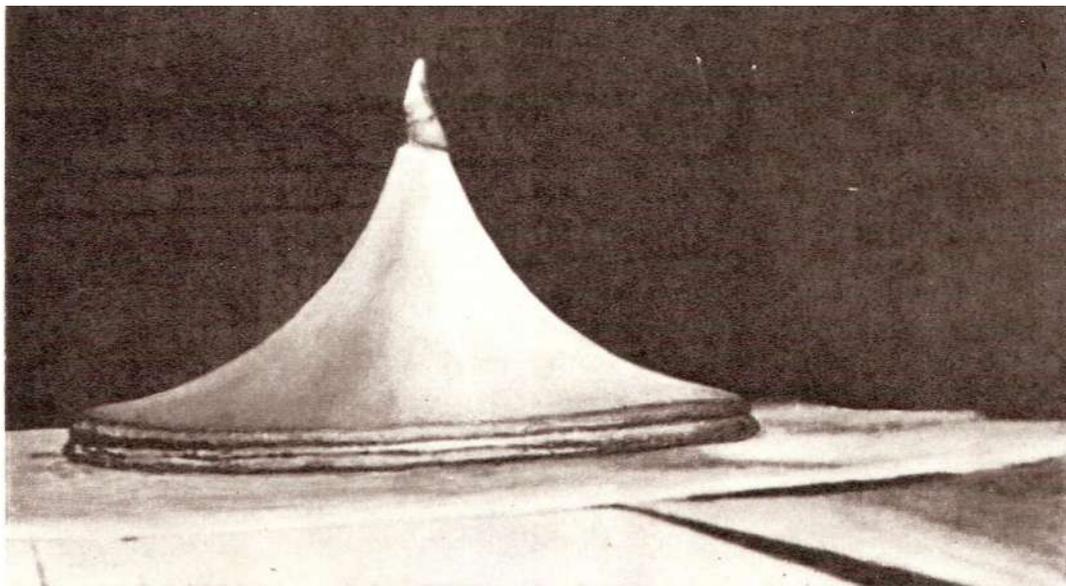
Но он постоянно возвращается к излюбленным чистым формам, выявляя, несмотря на «за-

И. Н. Леонидов
Планировка и застройка
Южного берега Крыма. 1935
Перспектива





И.И. Леонидов
Город Солнца
1943—1959
Таблица с
набросками
Москва
Архив семьи
архитектора

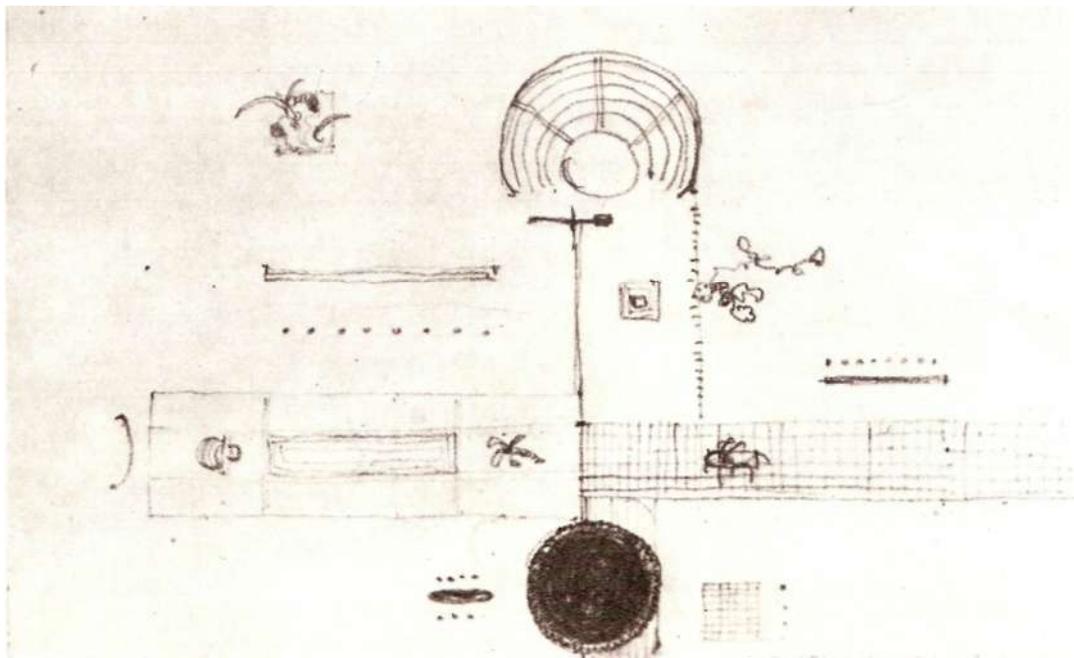


И.И.Леонидов
Город Солнца. 1943—1959
Макет «пагоды»
Набросок
Москва. Архив семьи архитектора

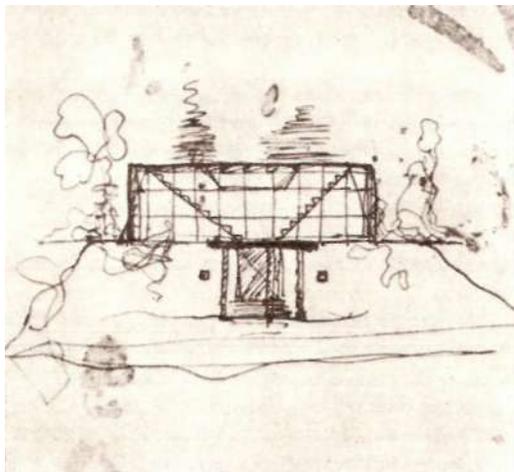
маскированность» деталями, их автономность и композиционную значимость. Пирамидальная крыша маленького сельского клуба, украшенная кокошниками, неожиданно трансформируется в величественную коническую «пагоду» Города Солнца. Круглый купол, обрамленный аркадой, используется в композиции здания цирка, одного из немногих сохранившихся проектов 1950-х годов.

Большие параболические формы привлекают архитектора своей монументальностью, торжественностью, устремленностью ввысь. Поэтому он широко применяет их в проектах мемориалов — набережная в Волгограде, монумент первому спутнику Земли и др. Огромные конические башни повторяются почти в каждом рисунке к Городу Солнца.

Творчество И. Леонидова в послевоенные годы не ознаменовалось архитектурными открытиями и художественными откровениями, подобными проектам Института Ленина или здания Наркомтяжпрома. Но вклад таких шедевров композиционно-графического искусства, как «доски» к проекту Дворца пионеров (или здания цирка?)



И. И. Леонидов
 наброски из блокнота
 Начало 1930-х годов
 Москва. Архив семьи архитектора



и монументу первого спутника Земли, как серия рисунков и живописных картин Города Солнца, в общую «копилку» творчества не менее значителен. Может быть, в видениях города будущего И. Леонидов ближе всего подошел к тон архитектуре, о которой мечтал еще в молодые годы.

Какими бы утопическими ни представлялись картины Города Солнца, сооружения, заполнившие его пространство, объединены творческой фантазией архитектора в уникальное единство. В этих рисунках И. Леонидов не просто «экспонирует» личный словарь форм, но развивает и насыщает его новыми значениями. Архитектура города, украшенная скульптурой и живописью, раскрывается новым многообразием пластики и цвета.

Графические листы к Городу Солнца трудно назвать проектами или чертежами — это кар-

И. И. Леонидов
 Санаторий Наркомтяжврома. Кисловодск
 Парковая лестница. 1938
 Фото И. Пальмина. 1985



тины-мечты, романтические и поэтические пейзажи города, изображения его ансамблей, улиц, зданий. Разнообразна и форма представления — от карандашных набросков до «иконописных» досок и цветных макетов. И. Леонидов использует различные материалы, смешивая и свободно соединяя разнообразные техники, для того чтобы в целом создать образ просторного, пронизанного солнечным светом и воздухом города. Все наиболее характерные особенности изобразительного языка И. Леонидова легко отыскиваются в этих оригинальных картинах архитектуры будущего, еще раз указывая на органичную связь и единство всего творчества архитектора.

Работы И. Леонидова 1940—1950-х годов, хотя и включают достаточно большое число собственно архитектурных проектов, могут быть с полным правом рассмотрены как самостоятельные произведения графического и живописного искусства. Различные по темам и технике исполнения, они объединяются повышенной эмоциональностью, напряженностью, экспрессивностью. Это объясняется многими факторами, и прежде всего усилением живописно-пластического начала, многослойностью, полифоничностью. Подобные качества присущи и небольшим эскизам, выполненным на бумаге, и солидным «архитектурным картинам», написанным на деревянной основе. И. Леонидов в эти годы часто обращается к своей излюбленной «иконописной» технике, используя ее богатейшие цветопластические возможности. Исполнение, как правило, отличается легкостью, эскизностью, непринужденностью — и в проекте полуфантастического.

Александров А., Хан-Магомедов С. Иван Леонидов. М., 1971, с. 6.
Преддипломный проект И. Леонидова, выполненный во Вхутемасе под руководством А. Веснина. Следует заметить, что слова «сфера» и «круг» имеют вторую, семантическую нагрузку, связанную с понятием общности — сфера распространения, круг единомышленников и т. п.
Макет был выполнен из простых «подручных» материалов — дерева, бумаги, проволоки, суровых нитей, а для круглого стеклянного шара аудитории была использована обыкновенная лампочка большого разме-

ра. В дальнейшем И. Леонидов всегда стремился делать макеты для своих проектов, проявляя при этом избирательность в подборе материалов. К сожалению, подлинники ранних работ И. Леонидова не сохранились и поэтому трудно сказать, в каком из них впервые проявляются аппликация и цвет как средства проектной графики.

Лисицкий Л. Форум социалистической Москвы.— Архитектура СССР, 1934, № 10, с. 4.

Макет Нарконтяжпрома представлял собой также «новое слово» в макет-

празднично-рождественского ландшафта «Острова цветов»⁹, и во вполне реальном фасаде сельского клуба, покрашенном «по-крестьянски» ярко.

В графическом наследии И. Леонидова можно выделить еще один слой — наброски, карандашные и тушевые, собранные в блокнотах 1930—1950-х годов. Все они также посвящены архитектуре — в некоторых легко угадываются будущие проекты, другие представляют собой подготовительные и промежуточные эскизы или композиционные упражнения и фантазии. Их язык максимально прост и лаконичен, владение линией безупречное.

Леонидов всю жизнь посвятил архитектуре — будь то проекты-идеи 1920-х годов, реальные проекты и постройки 1930-х или утопии 1950-х. Он начал с мечты и снова вернулся к ней в конце своего пути. Несмотря на внешнюю стилистическую разноликость работ И. Леонидова, в них ясно прослеживается основная линия, связывающая начальные и завершающие произведения. В конце жизни он пытается закрепить эту общность, соединив в Городе Солнца достижения разных периодов. Собранные вместе, они говорят и о его горячих привязанностях к чистой геометрии, и о его любви к русской архитектуре, и о его увлеченности изящной графикой Востока, и о «крестьянском» пристрастии к многоцветию, проявившемуся сильнее всего в последние годы. Проекты И. Леонидова раскрывают нам еще одну черту его архитектурного творчества — стремление к возвышенному и бесконечному, символом которого стала уходящая в небо параболическая форма с парящим над ней шаром-солнцем.

ной практике И. Леонидова. При его исполнении (основные материалы — дерево и бумага) был применен тонированный и белый целлулоид, использована яркая окраска деталей. По свидетельству сына архитектора А. И. Леонидова, его отец в детстве хотел стать живописцем и начал приобщаться к искусству, обучаясь и работая около двух лет в иконописной мастерской местного художника. Так И. Леонидов назвал свой проект парка на одном из островов Днепра в Киеве, выполненный им в Академии архитектуры в 1943—1946 годах.

В работе над статьей автор использовал многочисленные материалы и сведения, любезно предоставленные ему сыном архитектора Андреем Ивановичем Леонидовым.