



OLEG I. ADAMOV

VKHUTEMAS: TRADITION — TO INITIATE CONSTRUCTING THE WORLD FROM «ZERO» POINT

The discussion around the origins, problems and destinies of heritage of the Avant-Garde school is continued while the virtual round table «VKHUTEMAS-100». The spheres of researchers' attention created the 4 thematic realms: «Phenomenon of VKHUTEMAS: Socio-Cultural Significance»; «Propaedeutics and Training System of VKHUTEMAS»; «Masters of Avant-Garde»; «Implementation of VKHUTEMAS Ideas: International and Regional Dimension». The researchers' attention is focused on restructuring of the higher architectural educational institutions, their transfer to the rails of Avant-Garde world vision and forming the special educative programs. It is traced the becoming of the School in close interaction with Bauhaus, the dissemination of ideas and educative principles at the Penza KHUTEMAS and the Architectural Department of Bauman Moscow State Technical University. The manifestations of tendencies and architectural schools in Moldova, where the objects of Constructivism and its «mutations» are interconnected with local styles and traditions, are revealed. The emergence of the language of spatial relations, semantic units and structures in the work of Avant-Garde creators is also noted. The observations were carried out to identify the ancient and archetypal images in the spatial constructions of constructivist Ivan Leonidov. It is traced a process of gradual memory revival and rehabilitation of VKHUTEMAS methods at Moscow Institute of Architecture, going in parallel with Bauhaus, starting from the 60s.

Keywords: VKHUTEMAS, Bauhaus, regional Avant-Garde schools, masters of architecture, propaedeutics, spatial constructions, cultural meanings, Constructivism, heritage

Сквозная тема истоков и продолжений, раз за разом, становится лейтмотивом многих исследований, посвящённых авангарду. Причём начало, «начинаемость» (Р.В. Дуганов) – и неотъемлемую преемственность – можно понимать по-разному, в разных смысловых измерениях. Когда говорят об истоках школы ВХУТЕМАС, то, прежде всего, обращаются к первым удачным опытам отдельных протагонистов, к поиску истоков становления авангардных направлений в искусстве и архитектуре в Европе и России, а затем к формированию образовательных институтов, способных транслировать этот «уникальный» опыт, сделать авангардные достижения мастеров достоянием широкого круга учеников, впоследствии переустраивающих мир, сообразуясь с выработанными идеальными моделями и руководствуясь способами действия их воспроизводящими.

Можно говорить о переносе сквозь время, «трансмутации» древних образов и архетипических мотивов, которые неожиданно появляются как бы

АДАМОВ О.И.

ВХУТЕМАС: ТРАДИЦИЯ — НАЧИНАТЬ ПОСТРОЕНИЕ МИРА «С НУЛЯ»

В ходе виртуального Круглого стола «ВХУТЕМАС-100» было продолжено обсуждение истоков, проблем и судьбы наследия школы авангарда. Сферы внимания исследователей образовали 4 тематических раздела: «Феномен ВХУТЕМАС: социально-культурное значение»; «Пропедевтика и система обучения ВХУТЕМАС»; «Мастера Авангарда»; «Реализации идей ВХУТЕМАС: международное и региональное измерение». Внимание исследователей сосредоточено на перестройке высших архитектурных учебных заведений, их переводе на «рельсы» авангардного видения мира и формировании учебных программ. Прослежено становление школы в тесном общении с Баухауз, распространение идей и принципов преподавания в пензенском ХУТЕМАСе, на Архитектурном отделении МВТУ. Раскрыто проявление тенденций и архитектурных школ в Молдове, где выявлены объекты конструктивизма и его «мутации» во взаимосвязи с региональными стилями и традициями. Отмечено появление языка пространственных отношений, смысловых единиц и структур у творцов авангарда. Сделаны наблюдения относительно проявления древних и архетипических образов в пространственных построениях конструктивиста И.И. Леонидова. Прослежен процесс постепенно возрождения памяти и методов ВХУТЕМАС в МАРХИ, идущий параллельно с Баухауз, начиная с 60-х годов.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС, Баухауз, региональные школы авангарда, мастера архитектуры, пропедевтика, пространственные построения, культурные смыслы, конструктивизм, наследие

из небытия и распознаются вновь, и способствуют возобновлению, позабытых, но блуждающих где-то в культуре, дискурсов в совершенно иных контекстах. И, действительно, из их столкновения с актуальным бытом и его «замыленным» восприятием может исходить новизна, как его переосмысление, порой кардинальное... Может выработаться – новое видение.

Ещё одно обращение к истокам состоит в попытке отвлеченного представления действительности, абстрагировании и выведении неких первоэлементов, «первокирпичиков» восприятия и анализа, а затем создания на их основе некой новой грамматики и не до конца осмысленного авторского художественного языка, на базе которого и предполагается пересоздание мира.

Эти тенденции соприкасаются, пересекаются и накладываются, причём самым неожиданным и причудливым образом, и соучаствуют в творчестве, образуя вместе с художественным материалом некий – «бродильный фермент» авангарда.

Вышеозначенные тенденции «начинаемости» были, так или иначе, представлены в ходе дискуссии в формате виртуального Круглого стола «ВХУТЕМАС-100», публикация отдельных материалов которого уже состоялась в предыдущем и будет продолжена в данном номере журнала. Области фактологических интересов исследователей можно условно обозначить и развести по четырём разделам:

1. «Феномен ВХУТЕМАС: социально-культурное значение»;
2. «Пропедевтика и система обучения ВХУТЕМАС»;
3. «Мастера Авангарда»;
4. «Реализации идей ВХУТЕМАС: международное и региональное измерение».

ФЕНОМЕН ВХУТЕМАС: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Кудрявцев Александр Петрович (Москва) в своей статье **«Трудный путь возвращения»**, основываясь на личных воспоминаниях, размышляет о судьбах наследия ВХУТЕМАС и Баухауз и их общего дела по переустройству окружающей их действительности [1] и созданию для этого своих пропедевтических курсов, готовящих людей, «заражённых» идеями авангардного искусства и архитектуры.

История возвращения из забвения имён и возрождения идей авангардных школ сильно напоминает описание фаз изменения оценок и интерпретаций – с отрицательных на сугубо положительные – по отношению к Павильону Германи на Всемирной выставке в Барселоне (1929 г.) Людвиг Мис ван дер Роэ, сделанное в книге Х.П. Бонта «Architecture and Its Interpretation». [2] После возведения Павильон сразу получил добрую долю критики, был обруган в печати, объявлен чуть ли не худшим на Выставке, а по её окончании снесён и, казалось бы, совершенно забыт. Студенты Массачусетского технологического института, уже в 60-е годы, обнаружили чертежи Павильона. О нём вспомнили, стали писать в позитивном ключе, а затем он и вовсе был «поднят на знамя», как первый объект и образец нарождавшегося интернационального стиля. И, наконец, Павильон – воссоздали по чертежам в тех же конструкциях и материалах. Х.П. Бонта делает вывод о нестабильности, почти произвольной назначаемости [arbitrary] значений в архитектуре, о наличии «конвенциональных норм интерпретации» и о частой смене интерпретаций форм и направлений, которые почти не связаны с физическими реалиями, но за их сменяемостью стоят «глубинные слои логики», обращение к которым порой возвращает феномены архитектуры из забвения и помогает восстановить историческую справедливость.

А.П. Кудрявцев повествует о подобной «эксгумации» самих имён ВХУТЕМАС и Баухауз и проводит ретроспективный анализ, фиксируя поэтапный процесс их повторного признания. Ряд выставок, симпозиумов и изданий, где совместно с немецкими коллегами продвигалась

реабилитация дела ВХУТЕМАС, происходившая с большим запозданием по сравнению с Баухауз. Ренессанс памяти и обращение вновь к их методам он связывает с переходом архитектурно-строительной отрасли «на рельсы» модернизма, – приемника авангардных школ, – установки которого оказались вполне совместимыми с массовым строительным производством. Кудрявцев выделяет пленум МОСА и юбилейную выставку в МАРХИ, подготовленную к 60-летию образования ВХУТЕМАС, визуальное оформление которой, являло собой попытку имитации временных и ярко, в плакатной манере раскрашенных конструкций Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1923).

На выставке в МАРХИ присутствовал «дух поиска нового», ощущалось, что можно прикоснуться к самым истокам авангардных открытий, снимая клише и штампы «победившего модернизма». «Живые свидетельства» выпускников ВХУТЕМАС дополняли доклады первых исследователей, возродивших интерес к нему в 1960-е годы. Действие происходило на фоне плакатов-обзоров, посвящённых отдельным мастерам и направлениям. Особый акцент делался на возрождении методов преподавания дисциплины «Пространство» – как основы становления авангардного видения, начинающегося с процедур абстрагирования. Отмечалось, что именно появление такого видения способно привести новизну в архитектурное творчество. [3]

ПРОПЕДЕВТИКА И СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ ВХУТЕМАС

Лапшина Елена Геннадьевна в своей статье **«Пензенский ХУТЕМАС. Особенности формирования: январь-июль 1921»** обращается к периоду становления организационных структур, связанных обучением авангардным подходам в искусстве и архитектуре в провинции. Предполагалось, что выпускники таких школ будут «строить новый мир», внедряя видение и на принципах преподавания, ещё только разрабатывавшихся во ВХУТЕМАС и Баухауз, которые следовало творчески развивать и дополнять на местах. Пенза стала первым таким «полигоном», в связи с открытием Пензенских Свободных Государственных Художественных Мастерских (СГХМ), свободно принимавших всех желающих. Е.Г. Лапшина характеризует образовательную реформу, согласно которой: «Мастерские теперь будут строиться по дисциплинам и по школам различных направлений [ВХУТЕМАС]. Индивидуальные мастерские необходимо постепенно ликвидировать. Также необходимо теперь приступить к организации лаборатории, и обратиться на неё серьезное внимание».

Структурное строительство школы сочетается со смысловым наполнением образования, внедрением образов и техник, принятых у «будетлян», выведением «культуры материалов», «материальных единиц», «материальных градиентов» или «веса материалов», чему способствовало освоение

идей В.Е. Татлина, вдохновлённых В. Хлебниковым. Автор отмечает «Башню времени» Татлина, где были предъявлены «динамические свойства архитектурного пространства», в конструкции «Храма пролетариев» происходило переосмысление «промышленных изделий» («мостовые фермы, закрученные в спирали»), освоение новых возможностей и качеств, вместе с именами футуристов, вошло в учебный процесс пензенских мастерских [4, 5].

Е.Г. Лапшина описывает продуктивную деятельность ключевых фигур вхутемасовцев, проводивших в жизнь пензенскую реформу художественного образования, – Е.В. Равдела и П.Е. Соколова, – приводит документы из регионального архива и показывает расширение географии влияния ВХУТЕМАС, предьявляя специфику местных «мутаций» формообразования и образовательных методик.

Черкасов Георгий Николаевич (Москва) в статье **«Архитектурная жизнь Москвы: Архфак ВХУТЕМАСа и Архитектурное отделение МВТУ»** раскрывает неоднозначный процесс становления двух высших школ архитектурного образования в советском и международном культурных и исторических контекстах. Отмечаются сложные взаимовлияния школ, которые с самого начала были сродни «сообщающимся сосудам», профессора работали в одних проектных «командах». В школах формировалось новое отношение к архитектуре, её миссия, выработывались «жизнестроительные» программы будущей жизни страны.

Г.Н. Черкасов констатирует, что московские школы архитектуры ориентировались на установки, заданные мастерами Баухауз: первые учебные опыты по синтезу искусств; принципиальный отказ от «изучения прежних исторических стилей и подражания им»; стремление архитекторов к выражению «очищенной от эстетических наслоений» функции («как дистиллированная вода», по К.Н. Афанасьеву), к лапидарной геометрии и рациональным решениям конструкций. Европейские мастера давали им примеры новых промышленных объектов. Рассматривая первые учебные проекты ВХУТЕМАС, автор отмечает «наивные любительские упражнения» по формализации и абстрагированию от прежнего архитектурного материала и проектных подходов, что «авторы хотя и получают что-то новое, но не знают, как это делать», не обращая внимания на передовой опыт проектирования в Германии.

Помимо следования образцам складывающегося интернационального стиля, отечественные архитектурные школы «впитали» в себя тягу к уникальным конструкциям «выдающихся отечественных архитекторов и инженеров», «графическую чёткость и конструктивистскую структурированность», «сценарное развитие композиционных построений» и способность к пространственной трансформации, опробованные А.А. Весниным в театральные постановках. Всё это проявилось в проектах И.И. Леонидова,

которого автор называет – «идеальным представителем русского и советского конструктивизма, времени надежд и упущенных возможностей». Следует отметить леонидовское стремление к «эстетизации» конструкций.

Вместе с тем, в описании Г.Н. Черкасова можно наметить точки сближения и одновременно различия подходов выпускников двух школ – более художественный, формотворческий характер [6] поисков вхутемасовцев и ориентированность на конструктивные решения, рациональный расчёт, передовые строительные технологии архитекторов и инженеров – выпускников МВТУ. Автор делает акцент на объединяющей роли мастеров – А.В. Кузнецова, братьев Весниных, И.С. Николаева, Л.Н. Павлова и др.

Общим «убежищем», позволившим конструктивистам сохранить свои принципы и подходы в период «гонений», стал их выход в промышленную архитектуру и воплощение своих идей и интенций в строительстве индустриальных объектов. Г.Н. Черкасов приводит выдающиеся постройки и фигуры, сыгравшие значительную роль в развитии архитектуры, даёт примеры и сообщает о масштабах привлечения к работе по индустриализации страны отечественных и зарубежных архитекторов и инженеров в период первых пятилеток.

МАСТЕРА АВАНГАРДА

Адамов Олег Игоревич в своей статье **«Смысловые единицы в пространственных построениях Велимира Хлебникова, Владимира Татлина и Ильи Голосова»** пытается разобраться в пространственной природе различного рода «первоединиц», лежащих в основе концептуализации мастеров авангарда, воспроизводства ими своих миров, воплощения их замыслов и образных открытий в конкретных материальных и объёмных конструкциях, и в архитектурных и художественных произведениях.

Работая во ВХУТЕМАС, творцы авангарда разрабатывают собственные аналитические языки пространственных построений, которые нужны для собственного понимания и объяснения студентам своих проектных рассуждений, хода творческого процесса и пространственных построений. Для начальных стадий работы авангардистов характерны отказ от «фигуративности», абстрагирование, формализация и «РАЗЪЯТИЕ ЕДИНОГО» – материи, предшествующего архитектурного и культурного материала. Подобные операции входят в учебные программы мастерских ВХУТЕМАС.

Но традиция – начинать построение мира «с нуля» появляется ещё раньше, у русских футуристов («будетлян»). Примечательно, что Велимир Хлебников как-то посещал школу авангарда на Мясницкой и называл её – «ХУТЕМАСом» (по рассказу А.Е. Парниса).

Его «бесконечно малые» слова – звуковые и смысловые единицы – уже связаны с пространственными микроситуациями, с цветом, даже нередко

с конкретными (или отвлечёнными) контекстами и с проживанием, движением, со скоростями происходящих видоизменений, а отсюда, и со временем («ЗАНГЕЗИ», «Наша основа», «Выстрел из П»). Помимо этого, поэт рассматривал пространственные единицы, как вместители души, анимированные сущности, включавшие многообразные её возможности, связанные с работой органов чувств и, в то же время, с аналитическим восприятием мира. Душа – «Чувствилище» (по С.Е. Бирюкову) с целым набором возможностей чувства и сознания («Госпожа Ленин»).

По В. Хлебникову: «Энергия – возможность изменения в пространстве» (В.В. Иванов).

В.Е. Татлин – первый постановщик «ЗАНГЕЗИ» – получает свои «материальные» и пространственные единицы «взрывом сознания художника», а затем складывает по иному увиденные осколки прежнего мира в переосмысленные пространственные образования, где обитает душа и сквозит время, и даёт им имена («Случайно упали имена на лопасти быта», – записывает В. Хлебников). Татлин создаёт и анимирует квазиорганические конструкции, вкладывая душу автора («Летатлин») и передавая им выявленные свойства материалов, звуковых и цветовых единиц, возможности «живых» чувств и действий, пространственно оформленные и осмысленные художником, а, вместе с тем, помещая в них «жизнестроительную» программу – способность «энергонасыщенной» вещи заражать энергией и подвигать к творчеству будущих художников.

Степень «разъятия» у И.А. Голосова иная. Он не разбирает, а как бы бережно «раскручивает» композиции из прежних архитектурных объёмов, чтобы затем пересобрать их в ином порядке в новую композицию, куда объёмы входят со своим прежним опытом и внутренним устройством. Мастер создаёт и утверждает авторскую «грамматику универсальных форм». В основе «грамматики» лежит набор лапидарных архитектурных объёмов, образующих иерархии и составляющих комбинации. Объёмы отбираются им, как «излюбленные примеры», из истории архитектуры, упрощаются, приводятся к виду простых геометрических тел. Несмотря на характерное для авангарда абстрагирование от обыденного архитектурного материала и процедуры формального представления, смыслы традиционных объёмов – композиционные закономерности, тектонические отношения, ярусные и «эшелонированные» построения, и т.д. – никуда не исчезают, подразумеваются и всплывают в памяти архитектора при переводе отвлечённых «масс» в конкретные архитектурные формы.

Семантические единицы (образы, идеи, ассоциации, слова, пространственные ситуации), которыми оперируют мастера, как бы «вливаются» в более крупные единицы и составляют смысловое целое создаваемого «архитектурного организма». Таким образом, статья посвящена исследованию «накопления», «намагничивания» смыслов в «бюджетянском» производстве «постоянных мира» (В. Хлебников, В.Е. Татлин), выраженных через

время и живое ощущение художника, способных стать «первокирпичиками» пространств будущего, а также объёмных единиц в комбинаторной системе И.А. Голосова, где наполнение их содержанием связано с припоминанием прежних и нахождением новых, прежде всего, архитектурных, тектонических смыслов и их конструктивной разработкой.

Бухарова Екатерина Александровна в своём эссе «**Модернистский образ Храма в архитектуре Ивана Леонидова на примере лестницы санатория НКТП в Кисловодске**» рассуждает о многозначности и образной «слоистости» произведений авангарда, в котором «просвечивают «субтильнейшие» пласты национального, европейского, античного, восточного, религиозного, академического». И это вовсе не эклектика (сочетание узнаваемых стилистических деталей и абрисов) – «вытяжки» из различных контекстов воспринимаются творцами авангарда «в снятом» виде, будучи очищенными, переосмысленными, сведёнными к схеме пространственного построения или принципу. В таком виде они интериоризируются, «присваиваются» художником и вводятся в качестве неотъемлемой составляющей в его творческую систему. А само произведение, изначально сформированное, как новый мир или рассказ на собственном языке автора, утверждает некое самодостаточное целое.

Автор задаётся вопросом: как могли передаваться древние смыслы и образы в творчестве радикального конструктивиста – И.И. Леонидова? Он был учеником иконописца, слушал курс лекции о. П.А. Флоренского во ВХУТЕМАС, рассчитанный на «воспитание способности видеть универсальность пространственно-временной проблемы не только в искусстве, но и в жизни», мог узнать от вхутемасовцев о проведении праздника-мистерии в буддийских храмах. Среди любимых авторов были – Платон, Т. Кампанелла и В. Хлебников, линию которых на поиск и проявление идеальных форм мира он осознанно продолжал.

Разбирая устройство и семантику парковой лестницы санатория им. С. Орджоникидзе в Кисловодске, Е.А. Бухарова выделяет два подхода описанию объекта: функциональный, стилистический и связанный с исследованием «проектной мифологии» архитектора, [11] его «потаённой архитектуры». Автор утверждает, что архитектор в моменты творчества как бы пребывает «в пространстве между тремя составляющими – философско-теоретической, интуитивно-образной, материально-практической». Леонидов обращается к «заветным формам», архетипическим образам, которые он ищет и собирает в каждом своём проекте.

Тогда в форме вогнуто-выпуклого амфитеатра, как ключевой для парковой лестницы, обнаруживается присутствие «образа Храма» (Театрона), стоящего на границе двух миров, – верхнего и нижнего, – с которым был связан жертвенным ритуалом и театрализованным действием, обращённым к природе, Космосу и душе человека.

Мотивы и следы такого «сцепления вогнуто-выпуклой формы» прослеживаются в театрах в Помпеях, в сирийской Пленесте, затем они переходят в лестницу виллы Пизани (арх. А. Палладио), воплощаются в лестнице-амфитеатре в замке Фарнезе (Капрарола) (арх. Дж. Б. да Виньола), в римских фонтанах. Форма амфитеатра-лестницы бытует, проходя сквозь века развития Архитектуры.

Наконец, русский вариант маленького амфитеатра-лестницы, с которым сам архитектор познакомился в 1919 году (по А.И. Леонидову), обнаруживается в Павловске (арх. В. Бренна).

К амфитеатру вёл проход от поляны со скульптурами Аполлона и муз всех искусств по кругу. Здесь перед амфитеатром (на несколько персон) устраивались представления на сцене-помосте над крутым обрывом, водные феерии на извилистой речке внизу, где кулисами служили мостики. На противоположном террасированном берегу мог сидеть оркестр или публика, проходить широкое действие. Сюда доносились звуки золотой арфы вмонтированной в окна Розового павильона, рядом с амфитеатром били цветные фонтаны. Всё это – «очищенное» мыслью конструктивиста, разведённое на чистые свет, цвет, звук, дуновение, движение – могло подвести к идее кисловодской лестницы с её фонтаном-додокаэдром – аналогом устройства и совместной работы Космоса и человеческой души по эманации яркого и совершенного образа.

Своим творением Леонидов как бы подводит промежуточный итог всему этому «мировому генезису» форм, пытается закрепить и всякий раз возрождать весь комплекс ощущений и реминисценций, с ним связанных, в лаконичной форме-знаке, который вписан и взаимодействует с горным ландшафтом, пребывая на границе Природы и Архитектуры.

«От храмовой мистерии античности, связанной с умиранием и воскрешением человека, остается аллегория или метафора преображения и очищения через воду и свет, а также идея разграничения и соединения противоположных пространств»...

В ситуации «гонения» на авангард и антирелигиозных компаний «образ Храма» не исчезает совсем, а ожидает своего «проявления», выведения из «потаённости», и он «актуализируется» и переосмысливается, обретая силу, благодаря переводу на язык пространственных построений мастера-конструктивиста.

Лопаткина Екатерина Юрьевна в статье **«Классическая традиция и понимание архитектурной формы портала в творчестве И.И. Леонидова»** рассматривая, казалось бы, частную архитектурную форму, выходит на глубокие общечеловеческие основы, неизменно присутствующие в творчестве мастера. Они составляют некую «подложку» всего, что он создаёт, проходят красной линией через его творения – это основы его мировоззрения, заложенные в юности и сохраняемые независимо от поворотов судьбы и сменяющихся архитектурных тенденций.

Будучи в юности учеником иконописца, он и в дальнейшем «ставил икону выше архитектуры», говорил, что «у иконы надо учиться» (А.И. Леонидов). В эту по-леонидовски краткую фразу-формулу он вкладывал глубокий смысл, более того, она – руководство к проектному действию.

Икона, с её многослойной структурой и плановостью, понимается как экран и некая «проницаемая преграда» между мирами. И эта пространственная схема связана с постепенным, порой, случайным «проявлением» невидимого – до поры сокрытых глубин и «потаённых» слоёв – в видимые, близкие к идеальным, образы, а затем с переводом образов в физически ощущаемые формы.

Подобная концептуализация искомым структур переносится архитектором на портал и определяет его статус – «проницаемого пограничья» в пространственных построениях мастера.

Отсюда, «портал у Леонидова – проницаемая мембрана на границе двух миров, место пространственной трансформации, дискретного моментального перехода к восприятию формы в целом». [12]

Е.Ю. Лопаткина упорно связывает творчество конструктивиста И.И. Леонидова с ценностями, смыслообразованием и семантическими структурами, свойственными архитектурными формами разрабатываемым в классической традиции, идущей из античности, продолжающей бытовать в устройстве храма и воспроизводимой всякий раз в храмовом действе (например, в древнерусской храмовой архитектуре) [13].

Портал, в представлении архитектора, – «одна из ключевых форм символического словаря человечества». Это форма большой смысловой ёмкости, конденсатор энергий и образов, накопленных человечеством в ходе «генезиса» форм и их осмысления.

В этом контексте исследователь утверждает, что «классические формы портала и арки и связанный с ними набор смыслов, помогают понять логику формообразования и механизм восприятия архитектурных объектов». Вместе с тем, классические формы и связанная с ними традиция не просто воспроизводятся, а неповторимо преломляются и по-конструктивистски пересоздаются в работах мастера. За порталом сохраняется его слоистая структура, многозначность и таинство прохождения «проницаемой преграды». В портале Леонидова, как и в портале Храма запечатлён образ Космоса. Задача портала, как формы-посредника между мирами устанавливать связь между человеком, его природным окружением и звёздным космосом, настраивать восприятие и напоминать душе человека о красоте, разлитой в природе, и о его неуклонной включённости в становление форм мира – «генезисе», в который следует гармонично войти и влить свою творческую энергию.

РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕЙ ВХУТЕМАС: МЕЖДУНАРОДНОЕ И РЕГИОНАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Ильвицкая Светлана Валерьевна и Поян Анна Вячеславовна в совместной статье **«Дивергентное развитие архитектуры конструктивизма в Молдавии: два берега у одной реки»**, возможно, впервые широко представляют развитие авангардных тенденций и появление новых проектных методов и подходов в архитектурных школах двух городов, – Кишинёва и Тирасполя, – что, в конечном счёте, нашло своё отражение в ряде воплощённых архитектурных объектов. При изучении региональных особенностей архитектуры в межвоенный период исследователи используют компаративизм, как метод, ранее отработанный на объектах другого периода и типологии [7]. В результате сопоставления архитектурных феноменов авторам удаётся выявить две региональные архитектурно-строительные зоны, исторически сложившиеся на берегах р. Днестр, проанализировать характерные особенности зданий, играющих существенную роль в окружающих городских контекстах. Проведенные параллели и сравнения позволили авторам уловить сходства и различия, существующие между архитектурными школами, акцентировать внимание на фигурах отдельных региональных мастеров (включая А.В. Щусева – одного из создателей ВХУТЕМАС) и отметить особенности их идиостилей и персонализированных методов преподавания. Выявлено, что объекты конструктивизма и «постконструктивизма», как переходного периода к «сталинской» неоклассике, отличаются особой «объемно-пространственной композицией, пропорциональным строем и стилистическими приемами художественной выразительности». Фактически авторы развивают понятие, – «компаративная архитектура» (введенное в научный оборот архитекторов Г. Курински, профессором Института архитектуры им. Иона Минку г. Бухареста) – обозначая целое научное направление, используя процедуры и подходы которого, удаётся распознать дивергентные (и конвергентные) процессы, идущие в развитии архитектурных стилей и трендов на обширных территориях, включая изучение объектов конструктивизма. [7] Важно, что в исследовательской среде постепенно формируется представление о ценности региональных версий конструктивизма (рационализма), появления архитектурных «гибридов» на стыке различных подходов и тенденции «гибридизации», в целом, и о значении «гетерогенности», как порождающей среды в культуре, несущей новизну [8, 9, 10]. Региональные мастера, помимо «чистых» стилей, транслируемых из центров, в своём творчестве учитывают «природно-климатические и визуально-ландшафтные особенности» места, локальные и национальные «архитектурно-строительные традиции, эстетические вкусы самих мастеров при определении принципов формообразования», «связанные со спецификой региона». Продуктивным

представляется сравнение общекультурных тенденций и отдельных феноменов архитектуры Юга России, Молдовы, Приднестровья, Болгарии. Выясняется, что на формировании архитектурных объектов, созданных под явным влиянием конструктивизма или рационализма, могут сказаться «влияния византийской архитектуры в разных православных странах, готики, ренессанса, классицизма» [8], а также модерна [9], «кирпичного» стиля или европейского функционализма [10]. Вкупе с национальными «архитектурно-строительными традициями» они создают уникальные архитектурные феномены, ставящие вопросы перед исследователями и заставляющие их пересмотреть, казалось бы, чёткие и однозначные архитектурные и исторические классификации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кудрявцев, А.П. Москва и ВХУТЕМАС // Архитектура и строительство России. 1996. № 4. – С. 24-26.
2. Bonta, Juan Pablo. Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture. – London: Lund Humphries, 1979. – 271 p.
3. ВХУТЕМАС–МАРХИ 1920-1980. Традиции и новаторство: Материалы научной конференции, посвященной 60-летию подписания В.И. Лениным постановления Совета Народных Комиссаров о ВХУТЕМАСе: Каталог выставки «ВХУТЕМАС–МАРХИ» / гл.ред. А. В. Степанов и др. ; обществ. редкол. — М.; Л.: Б. и., 1986. – 108 с.
4. Лапшина, Е.Г. Динамические свойства архитектурного пространства. – Пенза: Пензенский государственный университет архитектуры и строительства, 2014. – 188 с.
5. Лапшина, Е.Г. Владимир Татлин: вектор развития русского авангарда // Academia. Архитектура и строительство. 2010. № 4. – С. 43-46.
6. Черкасов, Г.Н. Константин Мельников: промышленные здания в контексте мельниковской концепции архитектуры // Архитектура и строительство России. 1994. № 3. – С. 13-16.
7. Ильвицкая, С.В. Архитектурно-компаративный аспект православных монастырей балканских стран и России: монография. – М.: «ИНФРА-М», 2020. – 257 с.
8. Станишев, Георги. Игры в Центр и Периферию. На пути к новаторской гибридации // Архитектура и строительство России. 2020. № 2 (234). – С. 104-113.
9. Адамов, О.И. Образцы и «гибриды» конструктивизма в Астрахани (Adamov, O.I. Samples and «Hybrids» of Constructivism in Astrakhan) // Heritage at Risk. Сохранение архитектуры XX века и Всемирное Наследие: материалы научной конференции (Preservation of 20th Century Architecture and World Heritage: Proceedings of Scientific Conference), Москва, 17-20 апреля, 2006. – М.: ООО «Вива-Стар», 2006. – С. 118-119.
10. Тихонов, В.Е., Янушкина, Ю.В. Пропедевтические концепции ВХУТЕМАСа в архитектуре Сталинграда 1930-х годов. Опыт лаборатории современности, проверенный временем // Архитектура и строительство России. 2020. № 3 (235). – С. 50-57.
11. Бухарова, Е.А. Архитектор Иван Леонидов: космичность умонастроения и эволюция творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е.А. Бухарова. – СПб., 2016. – 198 с.
12. Лопаткина, Е.Ю. Портал И.И. Леонидова // Архитектура и строительство Москвы. 2010. № 1. – С. 41-53.
13. Лопаткина, Е.Ю. Тема власти небесной и власти земной в скульптурном декоре Дмитриевского собора во Владимире. Опыт иконологической интерпретации // Архитектура в истории русской культуры. Желанное и действительное. Выпуск 3 / под ред. И.А. Бондаренко. – М.: Издательство: Едиториал УРСС, 2002. – С. 29-34.