А.Д. БАРХИН
Архитектор, «Архитектурная мастерская Максима Атаянца»
e-mail: adb2004@mail.ru

A.D.BARKHIN
Architect, «Architectural workshop of Maxim Atayants»
e-mail: adb2004@mail.ru

ГЕОМЕТРИЗАЦИЯ ОРДЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ФОМИНА И В.А. ЩУКО 1920–1930-х

THE GEOMETRIZATION OF A CLASSICAL ORDER IN THE WORKS OF I.A. FOMIN AND V.A. SHCHUKO OF THE 1920–1930s.

Конкурс на здание Дворца Советов (1932) развернул поиски нового советского стиля в архитектуре, однако уводя их от авангарда, он не ограничил их аутентичной классикой. Геометризация форм историзма, неоархаические мотивы, работа на стыке традиции и авангарда, а также обращение к новациям 1910-х — все это было характерно и для стиля американских небоскребов, и для геометризованного ордера 1910–1930-х. И именно это позволяет рассматривать значительную часть ордерной архитектуры 1930-х и работы И.А.Фомина и В.А.Щуко в контексте стиля ар-деко.

The competition for the building of the Palace of Soviets (1932) launched a search for a new Soviet style in architecture, but taking them away from the avant-garde, he did not limit them to authentic classics. The geometrization of the forms of historicism, neo-archaic motifs, the work on the crossroads of tradition and the avant-garde, as well as the appeal to the innovations of the 1910s — all this was characteristic of the style of American skyscrapers and the geometrized order of the 1910–30s. And this is what allows us to analyze a significant part of the order architecture of the 1930s and the work of I.A.Fomin and V.A.Shchuko in the context of the art deco style.

Ключевые слова: архитектура ар-деко, эволюция ордерной архитектуры 1910–1930-х, И.А.Фомин.
Keywords: Art Deco architecture, evolution of the order architecture of the 1910–1930s, I.A.Fomin.

Конкурс на здание Дворца Советов (1932) развернул поиски нового советского стиля в архитектуре, однако, уводя их от авангарда, он не ограничил их аутентичной классикой. В первой половине 1930-х отечественных архитекторов и заказчиков заинтересовало развитие зодчества за рубежом, новации эпохи 1910-х. И именно в дореволюционной архитектуре уже очевидно рождение архитектурных приемов межвоенного времени, ощутимо, характерное и для эпохи 1920–1930-х, противостояние декоративной и аскетичной архитектуры (1). В одни годы с возведением Дома Германского посольства (1911), открывшего эстетику геометризации классического ордера (и отчетливо предрекавшего эстетику 1930-х), рисовались и фантазийные, близкие к ар-деко детали дома Бассейного товарищества (с 1912). Цель данной статьи — попытаться очертить круг памятников отечественного раннего ар-деко и проанализировать мотивы геометризации и монументализации ордера 1910–1930-х. Итогом этих тенденций станет стилевой эксперимент И.А.Фомина и В.А.Щуко, приступивших в 1928 г. к возведению двух знаковых сооружений — дома общества «Динамо» и здания Библиотеки им. В.И.Ленина в Москве.

После конкурса на Дворец Советов (1932) советская архитектура развивалась уже с учетом дореволюционного зодчества, и это было не только палладианство или обращение к ордеру Беренса, но интерес ко всей архитектуре 1910-х, отечественной и зарубежной. Укрупнение архитектурной формы и геометризация деталей, эстетика брутального и эксперимент раннего ар-деко — все это смогло быть использовано и в эпоху «освоения классического наследия». Первые образцы пластической фантазии и геометризации (а значит и ар-деко) относятся в отечественной архитектуре не к 1930-м, но к 1910-м гг., когда подобное упрощение декора еще не было продиктовано политической конъюнктурой или экономией.

Новации раннего ар-деко 1910-х не восходили к традиционным европейским языкам (средневековому и классическому) или флористичному модерну, это был разнообразный пластический эксперимент, бескорыстное формотворчество. Таковы работы не только Саа-

ринена. Хотя до Первой мировой войны цельных образцов ар-деко было еще немного (чаще это были отдельные детали), тем ценнее подобные находки (2). Так, черты раннего ар-деко можно уловить в шедеврах петербургской архитектуры — доме Бассейного товарищества (1912), с геометризованным и изысканно нарисованным декором, а также торговых рядах «Новый пассаж» (1912), входные порталы которого несложно представить созданными в Нью-Йорке в 1920-е.

Первая мировая война и последовавшая за ней революция в России, казалось, непреодолимо разделили два периода стилевого развития отечественной архитектуры (3). Дореволюционная культура с ее сложной пластической фантазией уже не могла быть унаследована советской эпохой. Однако опыт геометризации декора был усвоен. Так, шедевром раннего ар-деко Петербурга стал дом Н.П.Семенова (С.Г.Гингер, 1914), и мотив его каннелированного балкона попал в 1930-е на фасады шести зданий (4). В предреволюционные годы это был всплеск игривого декоративизма, готовый превратиться в ар-деко, но не в полной мере реализовавший свой потенциал. Так, фасад дома Бурцева (1912) остро сопоставлял упрощенные и изысканно разработанные детали, торец дома фон Гук (1912) был решен на контрасте геометризованной ниши и вазы, ступенчатых кронштейнов (5). После революции отечественная архитектура уже не могла быть так элегантна, но стремилась к этому, вопреки типизации, усиливавшей в 1930–1950-е свое давление на мастеров.

Советская архитектура 1920–1930-х уже пыталась воплотить пролетарский дух эпохи, и ответом социальным и экономическим потрясениям стали огрубленность, простота ее форм. Однако какая сила заставила упрощать памятники 1910-х? Таковы были кубоватые кронштейны дома Р.И.Бернштейна (1910) и дома Бассейного товарищества (1912), малый ордер без баз и капителей в целой серии работ А.Ф.Бубыря, ступенчатые кронштейны и основания эркеров дома К.И.Капустина (1910). Различные геометризованные детали, окна-кессоны и ордер без баз и капителей — все эти приемы будущего стиля 1930-х возникают еще до Первой мировой войны (6). Но это были новации европейской архитектуры и мотивы их появления были абстрактны, визуальны. Это было воздействие общемировой стилевой тенденции — геометризации архитектурной формы.

Широту стилевого спектра 1910–1930-х как бы анонсирует дом Р.А.Дидерихса в Петербурге (1912), его фасад остро сопоставляет бру-

тальное и изящное, рустованный и аутентичный ордер. Таким образом, в 1920–1930-е ордерная составляющая «пролетарской классики» восходила к античной традиции, а приемы геометризации — к новациям рубежа 1900–1910-х, первым образцам ар-деко.

Кульминацией развития стиля ар-деко стали небоскребы Америки, однако его ключевые приемы — геометризация и увлечение архаикой — возникают впервые еще до Первой мировой войны. Таковы были постройки Салливена и Райта, ребристые ступообразные башни Сааринена, работы Й.Хоффмана (дворец Стокле, 1905) и О.Перре (театр на Елисейских полях, 1913) (7). Таков был круг памятников раннего ар-деко (протоардеко) — это был второй после модерна виток обновления архитектурного языка, форма поиска альтернативы аутентичной классике (8).

Общим для двух периодов, разделенных Первой мировой войной, становится использование геометризованного ордера. В 1920–1930-х мастера стали возвращаться к колоннадам дома Германского посольства (П.Беренс, 1911) и берлинского Народного театра (О.Кауфманн, 1914), антовым портикам Зала в Хеллерау (Г.Тессенов, 1910) и павильона Австрии в Риме (Й.Хоффман, 1910) (9). И это было не случайное, но естественное продолжение работы, прерванной Первой мировой войной. После ее окончания тяга к визуальному обновлению, упрощению архитектурного языка соединилась с экономностью межвоенной эпохи и отчетливым интересом к архаике — аскетичному ордеру храма Хатшепсут, уникальной пластике гробницы Пекаря в Риме как некоему доклассическому прото-ордеру (10).

Символом эпохи 1920–1930-х стали небоскребы США, однако вовлечена была в орбиту ар-деко и ордерная архитектура. Монументальность творений Фомина, Левинсона и Щуко (и их итальянских коллег) придавала аскетизму их работ отчетливый оттенок архаичности. И памятники 1930-х обрели в египетских храмах необходимые имперские истоки. Восходили к архаическому опыту и каннелированные пилястры 1910–30-х (11). Так древняя архитектура способствовала обновлению или точнее архаизации ордера. И именно этот неоархаизм сближает геометризованный ордер 1910–30-х со стилем небоскребов.

Павильоны выставки 1925 г. в Париже были крайне разнообразны, и если первые из них повлияли на стиль американских небоскребов, то вторые воплотили в себе новую трактовку ордера. Лестница Гранд Пале на выставке в Париже 1925 г. (арх. Ш. Летросне) была ре-

шена вытянутым антовым ордером и, восходя к новациям Хоффмана и Перре, безусловно, сформировала стиль библиотеки им. В.И. Ленина. Барельефный фриз портика Щуко вторил и другому павильону выставки — Дому Коллекционера П. Пату. Малый ордер этого павильона, воспроизводя ордер гробницы Пекаря, не был по пропорциям похож на грандиозные колонны дома общества «Динамо» Фомина, но снова, после многолетней паузы, напомнил о новациях 1910-х и их исторических истоках, искусстве архаики.

Таким образом, международный интерес межвоенного времени к ордеру 1910-х, воплощенный в павильонах выставки 1925 г. в Париже, позволяет рассматривать работы Фомина и Щуко, Лангбарда и Левинсона (и архитекторов Муссолини), не только как национальное явление, но как проявление большой волны стилевых изменений — геометризации архитектурной формы (12). Она начала свое действие до и помимо революции 1917 г.; таков ордер в работах Хоффмана, Тессенова, Беренса и Перре. Именно эти новации 1910-х и сыграли роль «пролетарской классики» в работах мастеров ленинградской школы (13).







Рис. 1. Библиотека им. В.И.Ленина, арх. В.А. Щуко, В.Г.Гельфрейх, с 1928
Рис. 2. Лестница Гранд Пале на выставке в Париже, арх. Ш.Летросне, 1925
Рис. 3. Дом Коллекционера на выставке в Париже, арх. П.Пату, 1925



Рис. 4. Гробница Пекаря в Риме, I век до н.э.



Рис. 5. Дом общества «Динамо», арх. И.А. Фомин, 1928

В 1928 г. в самом центре Москвы начинается стилевой эксперимент — возведение ордера аутентичного, геометризованного и трактованного в ар-деко. Здание Госбанка, дом «Динамо» и библиотека им. В.И.Ленина представляли три версии государственного стиля, и эпоха 1930-х пройдет в их острой конкуренции. И в сравнении с аутентичной неоклассикой, фасады библиотеки им. В.И.Ленина демонстрируют откровенный переход Щуко уже к иному стилю — ар-деко (14). Однако какое место на стилевой карте 1920–1930-х занимает геометризованный ордер дома «Динамо»? Эта разница, которая очевидна между дореволюционной неоклассикой и новациями Фомина 1928 года требует терминологической фиксации.

Движение маятника между двумя полюсами предельной декоративности и бескомпромиссной аскезы дважды за период в 1910–1930-х проходило промежуточную межстилевую стадию, когда ордер, монументальность еще не полностью отброшены, но полноценный классический декор уже отсутствует (15). Этот этап, как представляется, имеет свой собственный смысл, не сводимый ни к упрощенной неоклассике, ни к нарождающемуся авангарду. Эта стадия должна обрести свое имя, хронологическое и стилевое. Архитектура 1930-х предстает широким спектром разнохарактерных течений — от неоренессанса до «ребристого стиля». Была среди них и неоклассическая ветвь ар-деко, примеры которой можно встретить в Риме и Париже, Ленинграде и Москве (16).

Работы Фомина рубежа 1920–1930-х, казалось, были наиболее ясным воплощением «пролетарской классики». Однако в этой стилистике скорее очевидна не связь с классической традицией, а намеренная дистанция от нее. Основная масса подобной архитектуры (казалось бы, порождение пролетарской революции) была реализована в Италии. Архитекторы Муссолини, в те же годы что и Фомин, с удивительной последовательностью осуществляли эту двойственную эстетику, созданную на стыке классики и авангарда (17). Итогом этих стараний стал противоречивый стиль ансамбля ЭУР. Однако эстетика эта была так же далека от классики, как революционная пластика ее первого шедевра, гробницы Пекаря — от портиков римского форума.

Межстилевой геометризованный ордер 1910–1930-х (например, в портике ректората римского университета Пьячентини, 1933) уже не содержал априорных черт классики — пластических мотивов античности и Ренессанса. Лишенный своего каноничного облика и обаяния, он нес уже совершенно иную, не классическую «визуальную вибрацию». В нем ощутимы скорее мотивы неоархаики и авангарда. Именно эта двойственность сближает такой ордер со стилем американских небоскребов — ар-деко. Та дистанция по геометризации архитектурной формы, что была пройдена в пластике Крайслер билдинг в отношении готики, как представляется, была преодолена архитекторами 1930-х и в отношении классического ордера.

Вытянутые колоннады московского дома «Динамо» и ленинградского Дома Советов, казалось бы, очевидным образом восходили к одному источнику — гранитному творению Беренса. Однако дом «Динамо» не был его прямой цитатой, он воплотил в себе уже радикальную геометризацию классической формы и в тоже время откровенно заявлял второй, еще более древний первоисточник, — римскую гробницу Пекаря (в этом состояло его отличие от портика Пьячентини). Это позволило Фомину создать уникальный по сложности стилевой сплав, монументальный памятник — и равноудаленный от конструктивизма, неоклассики и ар-деко, и в тоже время, связанный с ними.

Основные признаки ар-деко в архитектуре — геометризация форм историзма, пластический и композиционный неоархаизм, двойственность (т.е. работа на стыке традиции и авангарда, декорации и аскезы), обращение к новациям 1910-х — были характерны и для стиля американских небоскребов, и для геометризованного ордера 1910–

1930-х. Это позволяет рассматривать значительную часть ордерной архитектуры 1910–1930-х не как упрощенную, «изуродованную» классику, но увидеть в ней некое новое содержание — неоклассическую ветвь ар-деко, понимая под ар-деко не только «ребристый стиль» высотных зданий, но широкий диапазон компромисса между полюсами аутентичной классики и абстракции авангарда.

Неоклассическая ветвь ар-деко объединяет собой целый пласт памятников 1910–1930-х, созданных на стыке стилей или, точнее, между их эпицентрами. Именно термин «ар-деко» указывает в их отношении и на годы создания, и на метод трансформации исходного стилевого мотива. Повторим, ключевой прием стиля ар-деко — геометризация форм историзма была характерна и для американских небоскребов, и для ордерной архитектуры 1910–1930-х. Только геометризации стали подвергать не башни готики или пирамиды архаики, но классический ордер, и потому его капители и карнизы упростились или исчезли вовсе (18). Эта трансформация в духе ар-деко была разнообразна — от роскошной (библиотека им. В.И.Ленина) до аскетичной (дом «Динамо»). Однако было у этой группы памятников и важнейшее объединяющее начало — отказ от классического ордерного канона и часто даже от самой монументальности, введение фантазийно-геометризованных деталей. Так были решены многочисленные здания в Италии эпохи Муссолини, павильоны, выстроенные в Париже к выставке 1937 г. (19). Вершиной ленинградского ар-деко стало творчество Е.А.Левинсона и И.И.Фомина (20).

Особенностью эпохи 1920–1930-х становится разнообразие и обилие межстилевых течений и памятников, таковы были небоскребы Америки и геометризованный ордер 1910–1930-х. Это была сознательная работа на стыке неоархаики и авангарда, традиции (априори декоративной) и новой, предельно абстрактной формы, символом подобного компромисса стал дом «Динамо» Фомина (1928) и Дворец Цивилизации в Риме (1939). Подчеркнем, что именно межстилевые монументы и течения были в 1920–1930-е наиболее популярны и успешны, так было и в Европе (Италии), СССР и США. Компромисс традиции и новации был способен удовлетворить большинство.

Итоги конкурса на Дворец Советов (1932–1934), а точнее, двойственный их характер, позволяли по-разному трактовать задачу «освоения классического наследия». В 1934 г. Фомин выступил на конкурсе Наркомата тяжелой промышленности (НКТП) со стилем революцион-

ным по графике и двойственным по архитектурной концепции. Его отличие от аутентичной неоклассики совершенно очевидно, именно оно составляет там главное содержание. В середине 1930-х эта стилистика была осуществлена в ряде московских зданий, таковы были спроектированные Л.В.Рудневым еще в 1933 г. — здания Академии РККА им. М.В.Фрунзе и Наркомат обороны на Арбатской пл. (21). Эти постройки принято рассматривать как образец т.н. тоталитарной архитектуры. Впрочем, пластические приемы этого стиля, геометризованный ордер и окна-кессоны возникают впервые еще в практике европейских мастеров 1910–1920-х — Дж.Ваго и О.Перре. И Фомину удается превзойти их в своем варианте НКТП (22). По грандиозности масштабов и монументальности он был сравним лишь с проектами Э.Л.Булле (23).

Работы Фомина рубежа 1920–1930-х очевидным образом воплощали в себе стилевой компромисс (24). Однако в наиболее ярком, сконцентрированном виде стиль Фомина тех лет был способен убеждать и властвовать над пространством. Таким был проект НКТП, и в нем с редкой силой воплотились художественная удача, выразительность и успех. Принцип этого нового стиля в формулировке Фомина был таким — «единство, сила, простота, стандарт, контраст и новизна» [10, с. 205]. И именно такое впечатление производят и небоскребы, и работы руководимой Фоминым Третьей мастерской Моссовета (25).

Новацией Фомина стало контрастное сочетание геометризованных деталей и неоклассического мотива гигантских арок, пластических приемов 1910-х и образа базилики Максенция. Это позволяло Фомину соперничать и с «ребристым стилем», и с неоренессансом. Возможно, мастер даже превзошел Жолтовского в их заочном соперничестве. Так межстилевой геометризованный ордер позволил Фомину и выразить свое время и дать ответ новациям дореволюционного Петербурга.

Для ленинградской архитектурной школы эпоха 1930-х стала периодом настоящего расцвета, и ее мастера проявляли себя и в неоклассике, и в ар-деко. В 1933 г. В.А.Щуко и В.Г.Гельфрейх присоединяются к Б.М.Иофану и начинают работу над проектом Дворца Советов как самого высокого здания в мире. И в первые годы после победы «ребристого стиля» на конкурсе Дворца Советов в отечественной архитектуре наблюдается взрывной интерес к пластическому эксперименту (ар-деко). Однако он продлился всего два-три года, уже к 1936 г. вкусы власти становятся консервативнее (в 1937 г. был закрыт журнал «Архитектура за рубежом») (26).

И.А.Фомин после триумфального участия на конкурсе НКТП (1934) возвращается к мотивам брутальной неоклассики, увлечению римским Порта Маджоре и своему дореволюционному проекту Николаевского вокзала (1912) — так будет решен его грандиозный рустованный фасад дома СНК УССР в Киеве. В том же 1936 г. на конкурсе ленинградского Дома Советов побеждает монументальный вариант Н.А.Троцкого, он был решен гигантским ордером П.Беренса и рустом Михайловского замка. Это был ответ советских зодчих классическим образам и новациям дореволюционного Петербурга. И именно в эпохе 1900–1910-х обрели свои истоки стилевые тенденции межвоенного времени — геометризация и монументализация архитектурной формы. Такова была ретроспективность двух направлений эпохи 1930-х — неоклассики и ар-деко.

Примечания:

1. Уже в творчестве мастеров рубежа веков флористичные детали соседствуют с геометризованными. И если особняк С.П.Рябушинского (1900) стал шедевром модерна, то особняк А.И.Дерожинской (1901) уже содержит черты близкие ар-деко. Подобное «двуязычие» можно отметить и у Отто Вагнера, так шедевром раннего ар-деко в Вене стала церковь Ам Штайнхоф (1903).

2. В Петербурге отдельные геометризованные и близкие ар-деко детали можно обнаружить в здании Второго Общества взаимного кредита (Лидваль, 1907), Доме просветительных учреждений (Дмитриев, 1911), доходных домах К.И.Капустина (1907), Р.И.Бернштейна (1910), М.А. фон Гук (1912), А.Е.Бурцева (1912), Ф.М. и М.М.Богомольцев (1912), Е.П.Михайлова (1913), А.Л.Сагалова (1913), Н.П.Семенова (1914) и др.

3. Грандиозная разница между дореволюционной архитектурой и советской была следствием не только стилевых изменений, но послереволюционной эмиграции и печального шага смены поколений. В 1916 г. умирает М.М.Перетяткович, после революции уезжают лидеры петербургской архитектуры — Ф.И.Лидваль, М.С.Лялевич и Н.В.Васильев (будет работать в США), его соавтор А.Ф.Бубырь погибает в 1919 г.

4. И именно в 1930-е каннелированный балкон дома Н.П.Семенова обретает неожиданную популярность. Так в Ленинграде его используют Е.А.Левинсон (в жилом доме на Карповке, 1931–1934 и Доме культуры Ленсовета, 1931–38), В.О.Мунц (в жилом доме на ул. Льва Толстого, 1934), Л.Е.Асс и А.С.Гринцберг (жилой дом на Лиговском пр., 1935) А.А.Оль (в жилом доме на ул. Ткачей, 1936), а также Д.Д.Булгаков в Москве (в доме на Садовом кольце,

1935). Отметим, что судьба С.Г.Гингера оборвалась трагически, в 1933 он был арестован и в 1937 расстрелян.

5. Ступенчатые кронштейны дома С.М.Липавского (1912) и фон Гук (1912) стали ответом соответствующим деталям банка Суоми в Хельсинки (А.Линдгрен, 1911).

6. В Москве фантазийно-геометризованным ордером были решены здание Северного страхового общества (1909), Дом Московского купеческого общества (1912), здание Строгановских мастерских (1914) и др.

7. Черты раннего ар-деко можно уловить и в работах финских архитекторов, коллег Э.Сааринена — С.Линдквиста (Здание городской электрической компании, 1909 и вилла Энси, 1910, в Хельсинки, ратуша в Миккели, 1910), А. Линдгрена (роскошное здание банка Суоми в Хельсинки, 1912), Л.Сонка (церкви Калио, 1908, и здание биржи, 1910, в Хельсинки), В.Пенттиля (здание банка в Лахти, 1913) и др.

8. И образцы раннего ар-деко вовсе не уступали по богатству павильонам выставки 1925 года, и таково не только творчество Й.Хоффмана или Ф.Л.Райта, но объекты в самых различных городах Европы. Это, например, торговая галерея Тейца в Дюссельдорфе (Й.М.Ольбрих, 1909), Шипвортхаус в Амстердаме (Ван дер Мей, 1910) и др. Удивительный пласт раннего ар-деко в Милане образуют надгробия 1900–10-х на центральном кладбище и грандиозный железнодорожный вокзал, начатый У.Стаккини в 1912 г.

9. Антовый ордер был осуществлен также в работах Беренса (фабрика Континенталь АГ в Ганновере, 1912), Бонатца (вокзал в Штутгарте, с 1914). Одним из первых антовый ордер использует О.Вагнер, впрочем, в проектах мастера (венских памятниках на Карлплатц, 1905, и у городского музея, 1909) он еще не имел особой, не тектоничной вытянутости. В 1912 г. Вагнер реализует свое виденье такого геометризованного, но гармоничного ордера в портике свой виллы в Вене.

10. Подчеркнем, мотивы для геометризации могли быть как архаические, так и авангардные. И первым монументом, в котором эти идеи были совмещены стала Юнити темпл Райта в Чикаго (1906), был удивительный по художественной силе образец раннего ар-деко.

11. Каннелированные пилястры без баз и капителей 1910–1930-х восходили не столько к классической традиции, сколько к архаике — храмам Персеполя, Вавилона, Египта, и впервые возникают еще в работах Хоффмана (вилла Примавези в Вене, 1913, павильон в Кельне, 1914). В 1920–1930-е таковы были отдельные работы И.А.Фомина, ленинградские постройки Л.В.Руднева (Текстильный институт, 1929), Н.А.Троцкого (жилой дом на пл. Стачек, 1934) и др.

12. Антовые портики обрели — дом ЦИК и СНК СССР (арх. Д.М.и Б.М.Иофаны, 1927), стадион «Динамо» (арх. А.Я.Лангман, 1928), Дом культуры издательства Правда (арх. Н.М.Молоков, 1937), павильон Белорусской ССР на выставке ВСХВ (В.Н.Симбирцев, Б.Г.Бархин, 1939) в Москве, а также Техникум Пожарной охраны (арх. Л.Ю.Гальперин, А.И.Князев, 1938) в Ленинграде.

13. После революции геометризованный ордер оказался не просто художественной идеей, как в 1910-е, но формой выживания. Подобная стилистика подтверждала солидарность с новой властью. И именно это, как представляется, требовало от Фомина именовать свои работы «красной дорикой» и «пролетарской классикой» [10, с. 181].

14. Стиль боковых фасадов библиотеки им. В.И.Ленина очевидным образом встроен в эволюцию стиля ар-деко — от геометризованных лопаток Сааринена (вокзала в Хельсинки, 1910) до американских образцов, например, здания Шекспировской библиотеки в Вашингтоне, П. Крет, с 1929. И впервые эту композицию высокого антового портика и бокового фасада, решенного лопатками, Щуко и Гельфрейх предлагают еще в 1924, при работе в Ленинграде над небольшим зданием подстанции Волховской ГЭС.

15. Маятниковое движение в эволюции советской архитектуры отмечает и Б.М.Кириков [3, с. 96–103].

16. В.Л.Хайт в своем анализе архитектуре 1910–30-х относит к этой неоклассической версии ар-деко отдельные работы О.Перре, стиль павильонов, выстроенных в Париже к выставке 1937 г., работы И.А.Фомина и других советских зодчих, а также постройки П.Крета в США, М.Пьячентини в Италии и др. [9, с. 211, 212].

17. Целый пласт зданий с использованием антового ордера можно обнаружить в Италии, это, в первую очередь, ректорат (арх. М.Пьячентини, 1933) и пропилеи (А.Фоскини, 1932) университета в Риме. Таковы дворцы юстиции в Палермо (Г.Раписарди, 1938), Латине (О.Фрезотти, 1936), Катанье (Ф.Фичера, 1937), палаццо Литторио в Бергамо (А.Бергонзо, 1939), а также различные объекты в Больцано, Генуе, Неаполе, Форли и др., отдельные корпуса римского ансамбля EUR (1939).

18. Так, узел каннелированной пилястры без капители в сочетании с карнизом, упрощенным до одного крупного профиля, гуська, возникающий в работах Фомина, был близок к экспериментам Й.Хоффмана — павильону в Риме (1910), вилле Примавези в Вене (1913), павильон в Кельне (1914). Таким приемом Фомин решает Политехнический институт в Иваново-Вознесенске (1928), Московский институт землеустройства (1934), интерьер станции метро «Площадь Свердлова» (ныне «Театральная», 1936).

19. В Париже вытянутым геометризованным ордером были решены театр О.Перре на выставке 1925 г, Дворец Порт-Доре (А.Лапрад, 1931), Музей Министерства общественных работ (О.Перре, 1936), Музей современного искусства (1937) и Дворец Шайо (1937). Эти стилевые параллели между отечественной архитектурой 1930-х и стилем выставки в Париже 1937 г. отмечает и В.Л.Хайт [9, с. 221].

20. Так шедеврами Е.А.Левинсона стали: ансамбль жилых домов на Ивановской улице у метро Ломоносовская (с 1937) и жилой дом сотрудников НКВМФ на Петровской набережной (1938) в Ленинграде, а также павильон Северо-Западной области на ВСХВ в Москве (1939, не сохр.). Отметим, что косвенное влияние на стиль жилых домов Левинсона оказали проекты И.А.Фомина — Дворца транспортной техники в Москве (1932) и театра в Ашхабаде (1934).

21. Отметим, что эту тему кессонированного объема, украшенного обелисками (как у Руднева в здании Наркомата обороны на Арбатской, 1933), в четвертом туре конкурса ДС (1932) предлагали Щуко и Гельфрейх.

22. Окна-кессоны впервые возникают еще в здании театра на Елисейских полях в Париже (О.Перре, 1910) и вилле Коварович как революционном образце кубизма в архитектуре Праги (Й.Хохол, 1912). В 1920-е этим приемом начинают решать крупные объемы, будто накрывая их клетчатой тканью, таковы проекты Перре и Ваго на конкурсе здание Лиги наций в Женеве (1928). И впервые идею полностью кессонированного объема Джозеф Ваго предлагает еще на конкурсе Чикаго Трибюн (1922).

23. В 1934 году продольный фасад НКТП, обращенный к Красной площади и решенный ступенчатым основанием, колоннадой и кессонами, стал ответом проекту Булле, интерьеру Библиотеки (1785). В 1935 году этот образ сформировал и «одноименный» интерьер станции метро «Библиотека им. В.И.Ленина» (арх. А.И.Гонцкевич).

24. Риск использования аскетичного межстилевого ордера был в его особой анемии, и именно в этом состояло его отличие от «эмоциональной температуры» классики. Однако понимая эту опасность утраты выразительности и вариативности, Фомин в начале 1930-х находит новые стилевые русла — экспрессивные решения проекта НКТП (1934), а затем и брутальный руст Наркомата в Киеве (1936).

25. Так, к ар-деко были близки работы сотрудников Третьей мастерской Моссовета, руководимой И.А.Фоминым. Таковы были созданные на стыке неоклассики и ар-деко работы Г.Т.Крутикова и В.С.Попова — проект здания Звукового кинотеатра Межрабпомфильм и станция метро Парк культуры (1935), ребристые проекты А.Н.Душкина и К.И.Соломонова — Дома Радио и Института Маркса-Энгельса-Ленина, М.А.Минкуса — здания правительственного гаража на Котельнической наб., а также

решенные ребрами и кессонами работы К.И.Соломонова — проект Дома связи в Сочи и здание АТС Фрунзенского района, выстроенное на Садовом кольце в Москве.

26. Опубликованные в течении двух месяцев, десять критических статей начала 1936 г. были направлены не просто против идей авангарда или ар-деко, но против творческой инициативы как таковой. Как указывает А.И.Морозов, это были «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «Против формализма и «левацкого уродства» в искусстве» (14 февраля), «Лестница, ведущая в никуда» (18 февраля), «Какофония в архитектуре» (20 февраля), «О формалистах и «отсталом» зрителе» (1 марта), «О художниках-пачкунах» (4 марта), «Вдали от жизни» (6 марта), «Формалистское кривлянье в живописи» (24 февраля), «О натурализме в живописи» (26 марта). В конце года их дополнили «Советские художники и тема» и «Против формализма в искусстве» [7, с. 38].

Библиография:

1. *Басс В.Г.* Петербургская неоклассическая архитектура 1900–1910-х годов в зеркале конкурсов: слово и форма. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.

2. *Горюнов В.С.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера / В.С.Горюнов, М.П.Тубли. СПб.: Стройиздат, 1992. 360 с.

3. *Кириков Б.М.* Модернизированная неоклассика Ленинграда. Итальянские и германские параллели // Капитель. 2010. № 1.

4. Ленинградский дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х годов. СПб.: ГМИСПб, 2006.

5. *Лисовский В.Г.* Николай Васильев. От модерна к модернизму. / Лисовский В.Г., Гашо Р.М. / СПб.: Коло, 2011. 464 с.

6. *Минкус М.А. И.А.Фомин / М.А.Минкус, Н.А.Пекарева.* М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. 310 с.: ил.

7. *Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995.

8. Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год. Вып. 3. М., 1936.

9. *Хайт В.Л.* Ар-деко: генезис и традиция // Об архитектуре, её истории и проблемах. Сборник научных статей / пред. А.П.Кудрявцева. М.: Едиториал УРСС, 2003.

10. *Хан-Магомедов С.О.* Иван Фомин. М.: С.Э. Гордеев, 2011. 336 с.

11. *Borsi F.* The Monumental Era: European Architecture and Design 1929–1939. Rizzoli, 1987.

12. *Lambrichs A.* Un Architecte Hongrois Dans La Tourmente Europeenne / Lambrichs A.Jozsef Vago. Bruxelles: AAM Editions, 2003.