

ЗОДЧИЕ
НАШЕГО
ГОРОДА

В. Г. Лисовский

И. А. ФОМИН







И. А. Фомин. Фотография 1909 года.

В. Г. Лисовский

И. А. ФОМИН



Лениздат

1979

Краеведческий очерк старшего научного сотрудника Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР Владимира Григорьевича Лисовского посвящен одному из первых советских архитекторов Ивану Фомину, чей творческий путь начинался еще задолго до Великого Октября.

Весь свой опыт Иван Фомин отдал советскому народу. Он возглавил работу по составлению генерального плана Петрограда. По его проекту осуществлена планировка Марсова поля, превращенного из пыльного пустыря в партерный сад, завершивший архитектурный ансамбль площади. В построенном им на Каменном острове роскошном особняке после Октябрьской революции был открыт первый советский дом отдыха для рабочих; в особняке дворцового типа на набережной Мойки, созданном Фоминим, находится Дом мастеров спорта.

В Москве Иван Фомин построил здание Моссовета, станцию метро «Красные ворота» (ныне «Лермонтовская»), создал проект станции «Площадь Свердлова». В Киеве по его проекту был построен Дом правительства УССР.

Талантливый педагог, Иван Фомин воспитал многих молодых архитекторов.

Иван Александрович Фомин был одним из тех русских зодчих, творчеством которых начиналась история советской архитектуры. Подобно таким видным мастерам, как И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, В. А. Щуко, А. И. Таманян, он был воспитан архитектурной школой Академии художеств и еще за несколько лет до Октябрьской революции завоевал репутацию крупного художника-архитектора. Революцию Фомин встретил опытным зодчим со сложившимися творческими взглядами.

Свой творческий путь И. А. Фомин начинал на рубеже XIX и XX веков. В архитектуре продолжались начавшиеся еще в 1830-х годах поиски новой стилистической системы, способной прийти на смену классицизму. Эти поиски велись в основном по двум направлениям, которые можно определить как рационалистическое и романтическое. Сторонники первого полагали, что современный архитектурный язык сформируется в процессе осознания и решения новых функциональных задач, вставших перед зодчими, а также в результате освоения ими новых перспективных конструкций, рождаемых техническим прогрессом.

Стремление к рационализму стилистических решений проявилось в первую очередь в промышленном и транспорт-

ном строительстве, где все шире использовались конструкции из чугуна, стали, железобетона.

Приверженцы романтического направления стремились в своем творчестве опереться на художественный опыт прошлого, взять из него все, что казалось им пригодным для настоящего. Они трудились в области гражданской и культовой архитектуры, конструктивно-техническая основа которой изменялась медленнее, где еще долго господствовали традиционные приемы формообразования, но все отчетливее становился наметившийся еще в эпоху классицизма разрыв между функциональным содержанием и декоративной формой произведений.

Широкое распространение во второй половине XIX века получили декоративные мотивы, почерпнутые из арсенала разных исторических стилей — барокко, ренессанса, готики и других. Их применение обуславливалось не только назначением зданий, но и зависело от вкусов и пристрастий заказчиков. Эта особенность — произвольность выбора формы построек — определила и название соответствующего периода в развитии архитектуры — «эkleктика» (от греческого слова «эклего» — «избираю»).

На романтической основе развивался в России этого времени так называемый национальный, или русский, стиль. Его последователи, опираясь на традиции зодчества Древней Руси, пытались идти собственным, самобытным путем. Достаточно глубоко была разработана теория национально-романтического направления в архитектуре. Но на практике русский стиль не сумел выйти за рамки эkleктики.

Эволюция рационалистических взглядов на рубеже XIX и XX веков закономерно привела к формированию «нового стиля», или стиля модерн. Отказавшись от использования исторического наследия, мастера модерна стремились во внешнем облике зданий отразить особенности их планировки, свойства примененных конструкций и материалов — создать форму, соответствующую содержанию. Разрабаты-

вая свои проекты, зодчие шли от обусловленного функцией плана, нередко свободного (без классической симметрии), к соответствующей этому плану компоновке объемов.

Модерн создал и свою собственную систему декорации. Ее основой стал орнамент, составленный из переплетающихся изогнутых линий. Его беспокойная динамика словно подчеркивала сложность пространственных композиций. Контрастное сопоставление цвета и фактуры строительных и облицовочных материалов в еще большей степени усиливало динамическую напряженность асимметричных архитектурных масс.

Однако и модерн, несмотря на достигнутую зодчими в ряде случаев гармонию формы и содержания, не смог решить всех сложных проблем, стоявших перед архитектурой начала XX века. С момента своего возникновения он развивался в борьбе двух тенденций — рационалистической и декоративной. На практике разработанные модерном необычные композиционные приемы зачастую «отрывались» от соответствующей им структуры и становились одной из разновидностей эклектического декора. Это бросало тень на модерн, заставляло сомневаться в его возможностях, стирало грань между ним и эклектическими произведениями, а декларативный разрыв модерна с традициями вызвал и бурную реакцию — новый подъем романтической волны в искусстве 1900-х годов.

Вновь возникший интерес к историческим стилям послужил основой для формирования еще одного архитектурного направления, получившего название «неоклассицизм».

Проблему освоения исторического опыта приверженцы неоклассицизма пытались решить иначе, чем это делалось в период господства эклектики. Главной задачей был провозглашен поиск утраченного эклектикой и, как казалось, не найденного модерном гармонического единства между формой и содержанием. Путь к такому единству сторонники неоклассического направления видели в изучении и

использовании опыта мастеров эпохи Возрождения и русского классицизма XVIII — начала XIX века.

Развитие неоклассических тенденций энергично поддерживалось критикой и особенно поощрялось в Петербурге — городе, обязанном своей красотой главным образом ансамблям и памятникам классической эпохи.

Провозглашенная неоклассицизмом цель на практике достигалась далеко не всегда. Слишком трудно было в большинстве случаев согласовать архаичную форму с новыми приемами объемно-пространственной композиции, выработанными модерном, и с современными конструктивными решениями. И все же художественный уровень произведений архитекторов-неоклассиков, как правило, оказывался достаточно высоким: этому способствовали глубокое изучение классического наследия, подлинное «вживание» в исторический материал. Неоклассицизм стал ведущим направлением в русской архитектуре предреволюционного десятилетия в значительной степени благодаря таланту лидеров этого нового движения. Среди его сторонников, а также идеологов был и Иван Александрович Фомин.

Русский классицизм надолго стал для Фомина тем источником, из которого зодчий стремился черпать вдохновение. Фомина привлекали в зрелом классицизме значительность и монументальность художественных образов, строгость и чистота форм, гибкость композиционных приемов, основанных на использовании системы ордеров, богатство градостроительных идей. Но к утверждению собственного творческого кредо зодчий пришел не сразу — этому предшествовали годы учения и поисков.



«ВОТ БУДЕТ БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК...»

Иван Фомин родился 22 января (по старому стилю) 1872 года в Орле, в семье почтового чиновника. Через четыре года семья Фоминых переехала в Ригу. Здесь в 1890 году будущий архитектор окончил гимназию и отсюда, подчиняясь желанию отца, уехал в Москву, чтобы поступить на математический факультет университета. Два года ушли на занятия математикой. Учился Фомин успешно, но полного удовлетворения университет ему не давал: не в математике было призвание молодого человека. В эти годы он начал изучать историю зодчества, рисовать с натуры, фантазировать на архитектурные темы. В 1893 году, уйдя с третьего курса университета, Фомин переехал в Петербург, где подал прошение в Академию художеств о приеме «в число учеников по архитектуре». Но вступительные экзамены Фомин не выдержал: подвела слабая подготовка по рисунку.

Отбывая в течение следующего года воинскую повинность в инженерных войсках, Фомин упорно занимался рисованием. Десятки, сотни эскизов карандашом и акварелью выполнил будущий художник, прежде чем приобрел необходимые навыки работы с натуры. Летом 1894 года желанная цель была достигнута: его приняли на архитектурное

отделение Высшего художественного училища, только что созданного при Академии¹.

Закончить образование в установленный пятилетний срок Фомину не удалось. В 1897 году в училище вспыхнули студенческие волнения, в результате которых все учащиеся были «уволены». Обратное поступление в Академию допускалось только после подачи специального прошения — обязательства беспрекословно выполнять правила внутреннего распорядка и подчиняться постановлениям начальства.

Из трехсот пятидесяти студентов училища четырнадцать отказались дать эту унижительную расписку в благонадежности. Среди них был и Фомин.

Вскоре после ухода из Академии он отправился за границу. Около года пробыв в Париже, Фомин получил возможность близко познакомиться с произведениями изобразительного и прикладного искусства и архитектурными проектами, с которых в Европе начиналась история «нового стиля». Как и многих других, модерн увлек Фомина.

Сдав при техническо-строительном комитете министерства внутренних дел экзамен «на право производить постройки» — служить в качестве «архитекторского помощника» — и поселившись затем в Москве, Фомин приступил к работе с известными московскими строителями — сначала Л. Н. Кекушевым, а потом Ф. О. Шехтелем. Особенно полезным для него оказалось сотрудничество с Шехтелем — одним из крупнейших мастеров русского модерна.

В эти годы по проектам Шехтеля в Москве было сооружено немало зданий — характерных образцов этого стиля. Среди них — особняки Рябушинского у Никитских ворот и Дерожинской в Штатном переулке, банк Рябушинских на Ильинке и доходный дом Строгановского училища на Мясницкой улице, торговый дом и гостиница «Боярский двор» на Старой площади, Ярославский вокзал.

По свидетельствам современников, немалой была доля творческого участия Фомина в перестройке по проекту Шехтеля здания в Камергерском переулке для Московского Художественного театра. Вновь созданный зрительный зал последствии Станиславский, — не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для декораций и обстановки сцены». Зал Художественного театра, несмотря на довольно большие размеры, уютен и удобен. Места для зрителей расположены так, что с каждого из них обеспечивается хороший обзор сцены. Форма зала в плане определяется упругой кривой линией, которая повторяется как своеобразный лейтмотив во многих деталях внутренней отделки вплоть до графической манеры надписей, ставшей со временем столь же неотделимой от представления о МХАТе, как и изображение чайки на его занавесе.

В бытность помощником Шехтеля Фомину несколько раз удавалось строить и по самостоятельно разработанным проектам. Однако ни одна из осуществленных им в Москве небольших построек не сохранилась до наших дней.

Шехтель был, по-видимому, высокого мнения о своем помощнике. Архитектору И. Е. Бондаренко — автору проекта русского павильона на международной выставке 1900 года в Париже — Шехтель рекомендовал Фомина так: «Вот будет большой человек: посмотрите, во всяком случае, какой оригинальный рисовальщик». Вспоминая об одной из ранних конкурсных работ Фомина (проект театра), И. Е. Бондаренко говорил: «Я видел набросок театра. Превосходно нарисован рукой, не знающей ошибок, совершенно зрелая вещь... Тут был свой подход, причем подход очень оригинальный, с своеобразным сочным рисунком»².

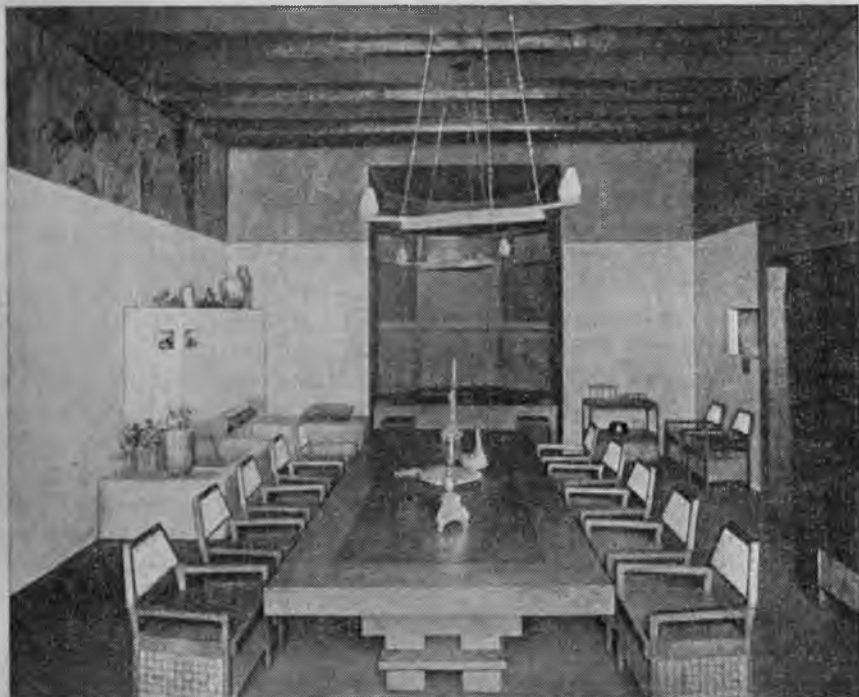
Известности Фомина способствовала и его энергичная общественная деятельность. К 1901 году относятся первые

педагогические опыты начинающего архитектора: по инициативе Фомина в Москве были созданы строительные курсы, призванные «давать специальное по архитектуре образование, насколько это необходимо для помощника архитектора». Фомин разработал программу, рассчитанную на два года обучения; в нее были включены разнообразные предметы — от черчения и рисования до архитектурной композиции, теории архитектурных форм и строительной механики. Занятия по композиции вел сам Фомин³.

Большой общественный резонанс вызвала в Москве Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля, открывшаяся в конце 1902 года. Фомин был одним из ее организаторов. Выставка должна была сыграть важную роль в пропаганде модерна. Подобные выставки неоднократно устраивались в западноевропейских странах, но в России это был первый опыт, и тем большим представлялось его значение.

Фомин несколько раз ездил за границу, чтобы установить деловой контакт с западными архитекторами, заручился поддержкой ряда московских фирм, увлек своей идеей немало деятелей русского искусства. Архитектуру на выставке представляли проекты Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева, В. Ф. Валькота. С произведениями живописи и прикладного искусства выступили К. А. Коровин, А. Я. Головин, художники, группировавшиеся вокруг известной кустарной мастерской в Абрамцеве. Свое искусство продемонстрировали также мастера из Западной Европы — Ч. Макинтош и Й. Ольбрих.

Для размещения выставки был арендован просторный бельэтаж в доме на углу Петровки и Столешникова переулка. Экспонаты располагались так, что создавали целостные по художественному решению ансамбли. Это были интерьеры разного назначения, в которых мебель сочеталась с живописными панно, декоративной скульптурой, керамикой. Таким образом, выставка демонстрировала одну из



Столовая серого клена на выставке 1902 года. Фотография.

сильнейших сторон «нового стиля» — его синтетичность, стремление подчинить все детали композиции, единому художественному началу.

Произведения декоративно-прикладного искусства, показанные на выставке, не предназначались для каких-то конкретных зданий, и художники не были связаны жесткими условиями заказа. Это давало им возможность свободно выбирать сюжеты и композиционные приемы.

Относительная творческая свобода более всего объясняла популярность таких выставок среди мастеров модерна в ту пору, когда это направление не завоевало еще достаточно широкого признания.

По проектам И. А. Фомина на выставке были созданы столовая с декоративным бассейном и две жилые комнаты с каминами и мебелью. Архитектор решил интерьеры строго, почти аскетично. Массивность каминов и мебели, довольно тяжелых по пропорциям, но отличавшихся четкостью форм, контрастно оттенялась тончайшим, хрупким геометрическим орнаментом. Отношения фактур и колорита развивали ту же тему — светлый, чуть ноздреватый песчаник, из которого были сложены камины, сочетался с блестящими изразцами интенсивного красного тона; благородный серый клен мебели столовой соседствовал с нарочито грубым по фактуре кованым железом люстр; гладкие, почти ничем не украшенные стены завершались непрерывной лентой живописного фриза. Убранство интерьеров дополнялось исполненными по рисункам Фомина рельефами, вычеканенными из меди, бронзовыми декоративными статуэтками, керамической и стеклянной посудой.

Работы Фомина задали тон всей выставке, определили характер экспозиции. Современники справедливо отметили своеобразие, самобытность его художественного почерка, свободного от повторений западных образцов. В одном из обзоров московской выставки «нового стиля» критик, говоря об интерьере И. А. Фомина, подчеркивал: «Главное достоинство произведений этого художника состоит в стремлении создать новое, но не подражательное, а свое, национальное русское искусство... в весьма талантливой модернизации русского стиля... Все сделанные им камины, люстры, стулья, столы, шкафы по форме и орнаменту весьма близки к старинным образцам, и во всех них проглядывает наивное народное творчество, но он не копирует рабски старины, а сохраняет только дух пережитых эпох и создает

вещи, вполне отвечающие требованиям современного искусства».

Попытка Фомина разработать национальный вариант модерна — вот что показалось современникам особенно интересным на московской выставке архитектуры и художественной промышленности.

Интерес И. А. Фомина к проблеме национального стиля отнюдь не был случайным. Об этом свидетельствуют несколько архитектурных проектов, созданных им вскоре после выставки 1902 года (они остались нереализованными). В отличие от мастеров русского стиля конца предыдущего столетия Фомин пробует придать архитектуре национальный характер не столько при помощи деталей, заимствованных из прошлого, сколько трактовкой формы в целом, вызывающей зрительные ассоциации с определенными памятниками древнего зодчества. Из этих проектов наиболее интересен проект «дома-особняка художника К-а» в Крыму.

Применив здесь характерный для модерна свободный асимметричный план, архитектор так же свободно скомпоновал объем здания, состоящий из двух разновеликих частей. Окна большинства помещений обращены в сад. Уличный фасад представляет собой гладкую оштукатуренную плоскость, на которой яркими, контрастными пятнами выделяются немногочисленные проемы — маленькие окошечки одной из комнат и лестничной клетки и более крупные окна мастерской под самой кровлей. Контраст усиливается благодаря применению узорных наличников и настенной живописи. Самое «звучное» цветовое пятно — роспись стены над входом в дом, куда ведет широкая наружная лестница.

Русский характер композиции ощущается не только в рисунке отдельных деталей или в сюжетах росписей, но подчеркнут и всем композиционным строем: простота и обобщенность формы, резкие светотеневые контрасты напоминают о постройках древнего Новгорода или Пскова.



Проект «дома-особняка художника К-а». Фасад. 1903 г.

Проект «дома-особняка художника К-а» относится к 1903 году. В том же году, участвуя в конкурсе, И. А. Фомин получил первую премию за проект особняка П. П. Волконского под Москвой. Этому проекту суждено было стать весьма заметной вехой на творческом пути архитектора. Согласно условиям конкурсной программы участникам творческого соревнования предстояло обратить основное внимание на разработку композиции фасадов, придав им характер архитектуры русского классицизма эпохи Екатерины II или Александра I. Такое требование впервые вошло в условия архитектурного конкурса.

Если сравнить проекты особняков «художника К-а» и Волконского, легко убедиться, что во втором уже нет той динамичной асимметрии, которая присуща первому.

Трехчастная симметричная композиция фасада особняка Волконского относительно спокойна, уравновешенна. Целый ряд деталей напоминает о классицизме: таковы приземистые дорические колонны центральной лоджии, фронто-



Проект особняка П. П. Волконского. Фасад. 1903 г.

ны, полуциркульные окна; портик служебного флигеля, находящегося рядом с главным домом, тоже похож на классический. Однако в трактовке всех этих деталей Фомин далек от точного следования классическим канонам; классицизму чужды те преувеличения форм, те напряженные контрасты, которые допускает архитектор, и они налагают на его произведение отчетливую печать времени.

Работы, представленные на конкурс проектов особняка Волконского, были «первыми ласточками» неоклассицизма в русской архитектуре начала XX века. Не исключено, что требование программы конкурса об использовании классических композиционных приемов появилось под воздействием статьи Александра Бенуа «Живописный Петербург», опубликованной в журнале «Мир искусства» в 1902 году.

Автор статьи заставлял читателей взглянуть по-новому на давно знакомые памятники старого Петербурга, красоты которых перестали понимать и ценить в период эклектики.

«Кажется, нет на всем свете города, который пользо-

вался бы меньшей симпатией, чем Петербург, — писал Бенуа. — Каких только он не заслужил эпитетов: «гнилое болото», «нелепая выдумка», «безличный», «чиновничий департамент», «полковая канцелярия». Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести... Он... красив... именно в целом или, вернее, огромными кусками, большими ансамблями, широкими панорамами, выдержанными в известном типе — чопорном, но прекрасном и величественном».

Статья была адресована прежде всего художникам: Бенуа призывал их понять, как живописен Петербург, сколь достойны их внимания архитектурные пейзажи города, напоминал о «художественном отношении» к петербургской старине мастеров прошлого, сумевших прекрасно выразить «пустыньность Невы, фантастическую грандиозность и красоту ее, чудные эффекты белых ночей, прелестные виды на островах, у Смольного».

И, как бы развивая мысли Бенуа, в одном из номеров «Мира искусства» за 1904 год появилась статья И. А. Фомина о московском классицизме. В ней Фомин представал перед читателями не только как архитектор-профессионал, хорошо разбирающийся в истоках красоты архитектурных форм, но и как настоящий поэт, вдохновенно раскрывающий секреты этой красоты непосвященным. Проникнутая особым, поистине музыкальным ритмом речь Фомина, его искреннее, окрашенное романтическим чувством преклонение перед величием памятников русского искусства, его гневное, исполненное страсти осуждение тех, кто, не понимая красоты, искажает ее, — все это не могло не привлечь внимания современников. Фомин писал:

«Поэзия прошлого! Отзвук вдохновенных минут старых мастеров! Не всем понятно тонкое чувство грусти по былой ушедшей красоте, которое подчас сменяется невольным вос-



Голицынская больница. Из серии открыток «Виды Москвы в рисунках И. Фомина».

торгом перед грандиозными, египетскими по силе памятниками архитектуры, соединившими в себе мощь с деликатностью благородных, истинно аристократических форм.

Уже многоэтажные дома в каком-то странном стиле — творения измельчавшей породы людей и их бездарных художников — сменяют эти удивительные постройки эпохи Екатерины II и Александра I. Их осталось уже так мало! Тем ценнее они. Тем больше люблю я их.

Посмотрите на этот сад обширный, шумящий и вдаль четыре колонны уютного, белого дома; или эти огромные пустынные дворы перед фасадами домов-дворцов с подъездами почти царскими, с двумя крыльями, которые смело легли полукругом на сто сажен вправо и влево; или эта тяжелая мощная колоннада; или эти строгие формы строгого стиля «ампир» — холодные, прекрасные! Когда-то это понимали, ценили, когда-то это людям было нужно. Теперь — уже не понимают и даже не замечают.

Лишь художник, проходя мимо, останавливается, пораженный строгой красотой, и повесть о былом, прошедшем чарует его».

Впервые в статье Фомина было высказано мнение о том, что русский классицизм — стиль в такой же мере национальный, как и зодчество допетровской Руси. Это положение, развитое Фоминым в следующих его работах по истории русской архитектуры, спустя несколько лет легло в основу теории неоклассического направления, в котором его сторонники видели одно из возможных решений проблемы национального стиля.

Иллюстрациями к статье Фомина о московском классицизме служили отличные фотографии из собрания архитектора. Но роль иллюстраций с успехом могли бы сыграть и некоторые из выпущенных в 1904 году почтовых открыток, объединенных в серию «Виды Москвы в рисунках И. Фомина».

Щемящее чувство романтической грусти, которым про-

никнута статья, пронизывает и эти рисунки. Мастер воспроизводит известные памятники московского классицизма — Университет, особняк Леонтьевых, Голицынскую больницу. Небольшой «нажим», легкая деформация деталей позволяют художнику не только сообщить своим рисункам ощущение современности, но и подчеркнуть характерные особенности изображаемых им зданий. Строгость и чистота классических линий оттеняется беспокойным, дрожащим узором голых ветвей деревьев. Холодная цветовая гамма зимнего пейзажа делает как будто теплее колорит стен. Талант художника превращает эти рисунки в произведения большого искусства.

К той же серии по манере исполнения примыкает и один из проектных эскизов Фомина, датированный тоже 1904 годом. Это эскиз деревянной дачи в стиле ампир, воспроизведенный в одном из сборников Общества архитекторов-художников. Изображенный мастером небольшой одноэтажный дом на высоком, столь типичном для провинциального русского классицизма подклете, с треугольным фронтоном, украшенным традиционными классическими венками, с открытой террасой в виде полуротонды — это не столько проект, сколько свободная графическая интерпретация темы, которая постепенно становится главной в творчестве Фомина.

Но продолжению творческой работы, как превосходно понимал Фомин, мешала незавершенность его образования. И по существу уже сложившийся мастер, с мнением которого считались, работы которого были широко известны, принял решение: вернуться на студенческую скамью, закончить прерванное семь лет назад учение, получить диплом архитектора.





В МАСТЕРСКОЙ ЛЕОНТИЯ БЕНУА

В 1905 году И. А. Фомин отправился в Петербург и подал прошение о приеме в Высшее художественное училище.

Академический совет благосклонно отнесся к этой просьбе и 13 сентября 1905 года разрешил Фомину приступить к занятиям в мастерской Л. Н. Бенуа⁴.

К времени вторичного поступления Фомина в Высшее художественное училище Академия художеств уже более десяти лет руководствовалась в своей деятельности новым уставом, разработанным в 1893 году. Согласно этому уставу дело художественного образования было сосредоточено в училище, а остальные вопросы, связанные с развитием искусства в стране, с издательской, выставочной, научной работой, решались академическим Собранием.

Новый устав училища ввел весьма значительные изменения в организацию учебного процесса. Главным из нововведений было создание мастерских под индивидуальным руководством ведущих профессоров, тогда как раньше занятиями учащихся в художественных классах руководили «дежурные» профессора, поочередно сменявшие друг друга. Изменения были обусловлены тем, что после реформы 1893 года в Академию в качестве профессоров-руководителей пришли видные деятели реалистического искусства — И. Е. Репин, В. Е. Маковский, А. И. Куинджи, И. И. Шиш-

кин и другие, методы преподавания которых сильно отличались от традиционных. Индивидуальные мастерские давали возможность учащимся после года или двух лет пребывания в так называемом «натурном классе» сознательно выбирать направление и мастера, под руководством которого они хотели бы работать.

Хотя в отличие от живописного отделения на архитектурном отделении Высшего художественного училища не было столь большого различия во взглядах и программах отдельных педагогов, тем не менее новый устав предусмотрел организацию индивидуальных мастерских и здесь. Поступлению ученика в мастерскую профессора-руководителя на этом отделении предшествовали не менее чем трехлетние занятия в так называемых «общих архитектурных классах». В них будущие архитекторы учились основам мастерства.

Два года студенты занимались копированием памятников архитектуры и их деталей — это давало возможность в совершенстве изучить исторические архитектурные стили, освоить работу в разных видах графической техники, развить глазомер и художественный вкус. На третьем году обучения, не переставая копировать, студенты приступали к исполнению ежемесячных программ — заданий по композиции, то есть на проектирование различных сооружений. Последняя из этих программ, при условии успешного ее выполнения, давала ученику возможность перейти в одну из трех мастерских (в 1900-х годах их возглавляли Л. Н. Бенуа, А. Н. Померанцев и М. Т. Преображенский). Там занятия продолжались в течение двух лет, заканчиваясь разработкой выпускной программы на звание художника архитектуры. Чаще всего это был проект крупного здания общественного назначения. Всему выпуску давалась, как правило, одна программа. Работа над ней велась в обстановке творческого соревнования — конкурса, и выпускников называли конкурентами. Автор проекта, признанного советом профессоров лучшим в мастерской, получал право годичной поезд-

ки за границу для ознакомления с памятниками мирового искусства. Такая поездка совершалась за счет Академии — на предоставляемый ею «пенсион», отчего удостоенные этой привилегии назывались «пенсионерами».

Параллельно с занятиями композицией в архитектурном классе и рисованием в гипсофигурном и натурном классах ученики-архитекторы проходили курс наук, среди которых были история искусства, высшая математика, начертательная геометрия, строительная механика, технология строительных материалов и другие технические дисциплины. К моменту поступления в мастерскую ученику полагалось сдать экзамены по всем научным предметам, выполнить несколько расчетных заданий и представить отчет о летних практических занятиях на постройках⁵.

Умелое и разумное сочетание творческих, исторических и технических дисциплин в курсе архитектурного отделения Высшего художественного училища позволяло привить ученикам высокую художественную культуру, научить их в совершенстве владеть мастерством композиции и создать солидный запас инженерных знаний.

Важная особенность архитектурной школы Академии художеств состояла в том, что ее питомцы обучались под одной крышей со студентами других специальностей — живописцами, скульпторами, графиками. Постоянное общение учащихся друг с другом расширяло их художественный кругозор, помогало лучше усвоить специфику смежных видов искусства и тем самым успешнее подготовиться к более тесному сотрудничеству в самостоятельной творческой деятельности.

Успеху занятий в немалой степени способствовала и особая атмосфера непрерывной причастности к искусству, к творчеству, создававшаяся в Академии благодаря стараниям педагогов. Стены аудиторий и мастерских архитектурного отделения училища украшали лучшие («образцовые») работы учащихся прошлых лет, обмеры и зарисовки памят-

ников зодчества, слепки с орнаментов и декоративных деталей разных эпох.

Красноречиво была в свое время охарактеризована эта атмосфера одним из профессоров-руководителей — М. Т. Преображенским, который говорил:

«Ученик, поступив в училище, последовательно проходит 1-й класс, 2-й и 3-й, все время находясь в обширном архитектурном музее, а затем поступает в мастерскую профессора-руководителя и оттуда выходит на конкурс на соискание звания художника-архитектора. Таким образом, он проходит через руки, по крайней мере, семи профессоров... самостоятельно ведущих свои отделы и одинаково участвующих в классе композиции. Указания и советы упомянутых профессоров помогают учащимся основательно пройти школу, усвоить технику, получить должное развитие и в своих композициях проявить собственную индивидуальность...

Существующая обстановка архитектурного класса... не оставляет желать ничего лучшего. Стены этого класса, в количестве до трехсот квадратных аршин, сплошь увешаны оригинальными рисунками и чертежами разных авторов, исполненными с выдающихся памятников России и западных государств. Нет такой архитектурной школы в мире, которая обладала бы таким богатством. Учащиеся, ...продвигаясь из одного конца этого музея в другой по мере перехода их из класса в класс, все время имеют перед глазами эти сокровища и таким образом попутно получают такое художественное воспитание, на которое при других условиях нужно было затратить целые годы.

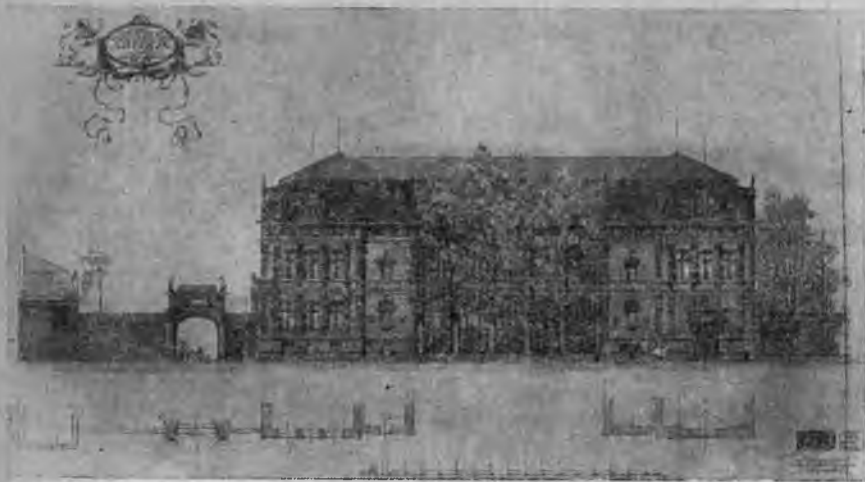
Классная система преподавания тем еще хороша, что дает возможность учащемуся не только изучить ту деталь или памятник, над которыми он работает, но он получает возможность усвоить себе и другие памятники искусства, над которыми работают его товарищи, и таким образом горизонт его художественного развития значительно расширяется. Дружная работа всего класса вызывает соревнова-

ние между учащимися, причем талантливые юноши увлекают за собою и других, менее способных»⁶.

Отмеченные особенности педагогической системы, принятой на архитектурном отделении Высшего художественного училища, влекли туда не только юношей, но подчас достаточно опытных архитекторов-практиков, получивших образование в других учебных заведениях, но чувствовавших необходимость совершенствоваться. Популярности академической школы немало способствовала и высокая репутация ее педагогов, прежде всего Леонтия Николаевича Бенуа, чья мастерская, наряду с мастерской И. Е. Репина, была одной из самых больших по числу учеников.

Леонтий Бенуа, так же как и его брат Александр — известный живописец, искусствовед и публицист, принадлежал к знаменитой династии художников, родоначальником которой был их отец архитектор Николай Леонтьевич Бенуа. К руководству мастерской Высшего художественного училища Л. Н. Бенуа приступил в 1894 году, будучи известным строителем. К началу XX века в Петербурге по его проектам были возведены здания Певческой капеллы и Клинического повивального института на Васильевском острове, банки на Невском проспекте и Большой Морской улице, ряд жилых домов. Обладая не только обширными знаниями и педагогическим талантом, но и доброй душой, Л. Н. Бенуа умело руководил своей мастерской, создавая в ней деловую, творческую обстановку, проникнутую взаимным доверием между профессором и учащимися.

Л. Н. Бенуа, по свидетельству учившегося у него О. Р. Мунца — впоследствии крупного советского архитектора, «старался в каждом эскизе ученика найти зародыш, который может развиться в более или менее интересную работу, и этим внушал ученику известную уверенность в его собственных силах». Л. Н. Бенуа был сторонником системы клаузур — краткосрочных заданий по разработке эскизов будущих композиций. С помощью клаузур Бенуа воспитывал



Проект дома-особняка. Фасад. Учебная работа 1907 года.

вал быстроту творческого мышления, приучал студентов предельно ясно и лаконично выражать графическими средствами суть композиционного замысла. После утверждения эскиза начиналась тщательная разработка проекта, когда ученик, уже не стесненный жесткими сроками, добивался наилучшего результата. «Проект разрабатывался в полном смысле слова, — вспоминал О. Р. Мунц, — формы тонко прорисовывались, делались детали в большом масштабе и даже шаблоны. Л. Н. Бенуа хотел, чтобы его ученики доводили свою работу до состояния, близкого к осуществлению в натуре».

Поступая в мастерскую Л. Н. Бенуа, И. А. Фомин обязался сдать экзамены по тем предметам, пройти которые он не успел до своего выхода из Академии в 1897 году. Но сделать это в короткий срок оказалось не просто.

Отказавшись в связи с поступлением в училище от постоянной строительной практики, дававшей ему средства к существованию, Фомин попал в весьма затруднительное положение. К тому времени у него уже была семья. Нужда заставляла Ивана Александровича браться за случайную работу: он рисовал афиши, пригласительные билеты, торговые марки, помогал состоятельным студентам в их занятиях.

Из учебных работ И. А. Фомина этого времени сохранился исполненный весной 1907 года проект дома-особняка, имевший значение преддипломного задания. Отмеченный денежной премией, он по решению совета профессоров был оставлен в училище как «образцовый».

Стилистически проект дома-особняка очень близок произведениям Л. Н. Бенуа; замечательны в нем филигранная графическая техника, виртуозное владение декоративными приемами в духе французской архитектуры XVII века; удобно и красиво скомпонованные планы и разрезы обнаруживают руку опытного мастера.

Сдавая экзамены и выполняя задания по программе училища, Фомин не переставал трудиться и творчески. Несколько проектов он исполнил, участвуя в конкурсах. Из них два — проекты памятников в Перми и Одессе — в 1907 году удостоились премий.

В 1908 году по эскизам И. А. Фомина была выполнена отделка квартиры семьи Поммер на Васильевском острове. Мебель, спроектированная Фоминым и изготовленная из белого полированного дерева, отличалась изяществом очертаний, легкостью и изысканностью форм. Тонкая, хрупкая «графичность» деталей обстановки и декоративного убранства определяла стилистическую манеру Фомина, сближая эту работу с модерном. Но общее впечатление строгости, несомненно достигнутое в интерьерах, свидетельствовало о влиянии классических композиций.

По-прежнему увлекала Фомина и исследовательская работа в области истории архитектуры. Многие дни напря-

женного труда в архивах, музеях, библиотеках, частных собраниях давали свои плоды: в руках Фомина сосредоточивался большой, до сих пор еще никем не изучавшийся материал по архитектуре русского классицизма. За Фоминым укрепилась репутация одного из самых крупных в стране знатоков этой эпохи. Не случайно И. Э. Грабарь, приступивший к работе по составлению своей знаменитой «Истории русского искусства», уже в первых же набросках плана издания безоговорочно отдал И. А. Фомину разделы, посвященные классицизму конца XVIII — начала XIX века. В 1908 году А. И. Фомин стал работать над двумя выпусками «Истории русского искусства», опубликованными в следующие годы; в них вошли статьи о петербургском классицизме первой трети XIX столетия.

С этим кругом интересов Фомина было связано еще одно его начинание, которому суждено было вылиться в значительное событие архитектурной жизни России начала XX века.

В 1908 году Петербургское общество гражданских инженеров устроило на Каменном острове международную строительно-художественную выставку, в которую предполагалось включить и исторический отдел. Для его организации наряду с другими специалистами был приглашен и Фомин. Однако организаторы выставки быстро убедились в том, что предоставленный им короткий срок совершенно недостаточен для того, чтобы строго научно систематизировать огромный исторический материал. К тому же материал этот, по единодушному признанию устроителей выставки, оказался настолько разнообразным и интересным, что вполне мог бы быть использован для создания самостоятельной экспозиции. Так родилась мысль об устройстве в Петербурге большой Исторической выставки архитектуры. Она должна была не только познакомить широкою публику с недавно обнаруженными или забытыми произведениями крупнейших мастеров русской архитектуры XVIII—XIX веков,

но и приобрести огромное научное значение, так как с ее помощью можно было по-новому оценить этот еще плохо изученный период развития зодчества.

Стало ясно, что открытию выставки должна предшествовать кропотливая работа по атрибуции старых чертежей, рисунков и моделей, их реставрации, по каталогизации и исследованию уже обнаруженных и продолжающих поступать материалов. При Обществе архитекторов-художников возникла Комиссия по изучению и описанию старого Петербурга, в круг обязанностей которой входила и организация Исторической выставки. Секретарем комиссии был избран И. А. Фомин, а ее членами стали многие известные деятели русского искусства — А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, В. А. Щуко, А. В. Щусев, К. А. Сомов, В. Я. Курбатов и другие. Уже к концу 1908 года в распоряжении комиссии оказалось более полутора тысяч графических листов, принадлежавших почти семидесяти авторам. «Все настолько ново, невиданно, ценно и интересно, что, действительно, выставка эта явится событием в архитектурном мире», — писал И. А. Фомин.

Огромную роль сыграла исследовательская работа и в определении дальнейшей направленности творческой деятельности Фомина. Он все больше и больше увлекался архитектурой классицизма; постигая суть приемов старых мастеров, он обнаруживал все новые и новые ценности, оставшиеся неоткрытыми или непонятыми при поверхностном знакомстве с историческим материалом. Изучение прошлого невольно наталкивало на сопоставление его с настоящим, и Фомин приходил к неутешительным выводам. Цельность искусства прошлого, его целеустремленность, особая монолитность — вот что особенно привлекало Фомина в русском классицизме. Он подчеркивал: «Каждый раз, когда создавался стиль, все мастера в столице и в провинции работали в одном и том же направлении... И в этом — залог силы». А что же теперь? Фомин отвечал: «В наше время, напротив,

каждый хлопочет о том, чтобы быть индивидуальным, каждый хочет выдумать «свое», делает нарочно не так, как другие, и в результате нет не только господствующего стиля, но не видно даже тех вожаков, которые обещали бы хоть в будущем стать во главе какого-то общего увлечения, долженствующего, наконец, выразиться в новом».

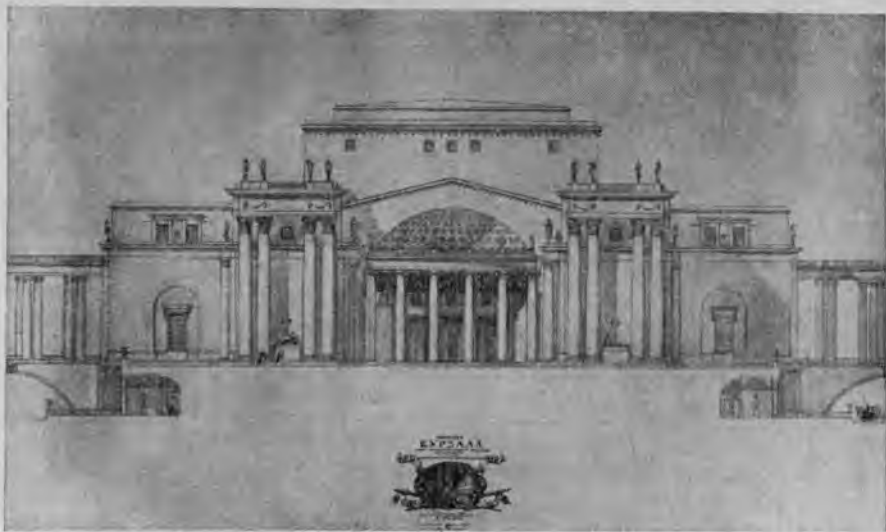
Разумеется, нам легко отметить слабости в умозаключениях Фомина. Представлять всю сложность архитектурных исканий рубежа веков только как следствие нарочитого стремления отдельных мастеров к оригинальности значило сильно упрощать действительность. Но умение правильно анализировать ее с социально-исторических позиций пришло к художнику-практику той эпохи не сразу.

Важно отметить другое — уверенность Фомина в необходимости выработки господствующего стиля, имеющего своих вожаков, способных увлечь в движении к этому стилю остальных.

Публикуя приведенные выше строки, Фомин, конечно, меньше всего предполагал, что скоро одним из таких вожаков станет он сам после общего признания его проекта, исполненного в соответствии с академической выпускной программой 1909 года, — «Курзал на минеральных водах или морских купаниях».

Фомин мог закончить Академию еще за год до этого, так как все требования учебного курса были им уже выполнены. Однако предложенная тогда тема дипломного проекта — «Православное кладбище с церковью» — не заинтересовала его, и он предпочел подождать год, с тем чтобы иметь возможность работать над более интересным заданием. Таким заданием и стал «Курзал». В октябре 1908 года Фомин был допущен к исполнению клаузуры, а разработку проекта закончил весной.

Фомин разработал композицию курзала с размахом и блеском, продемонстрировав превосходное понимание законов классицизма.

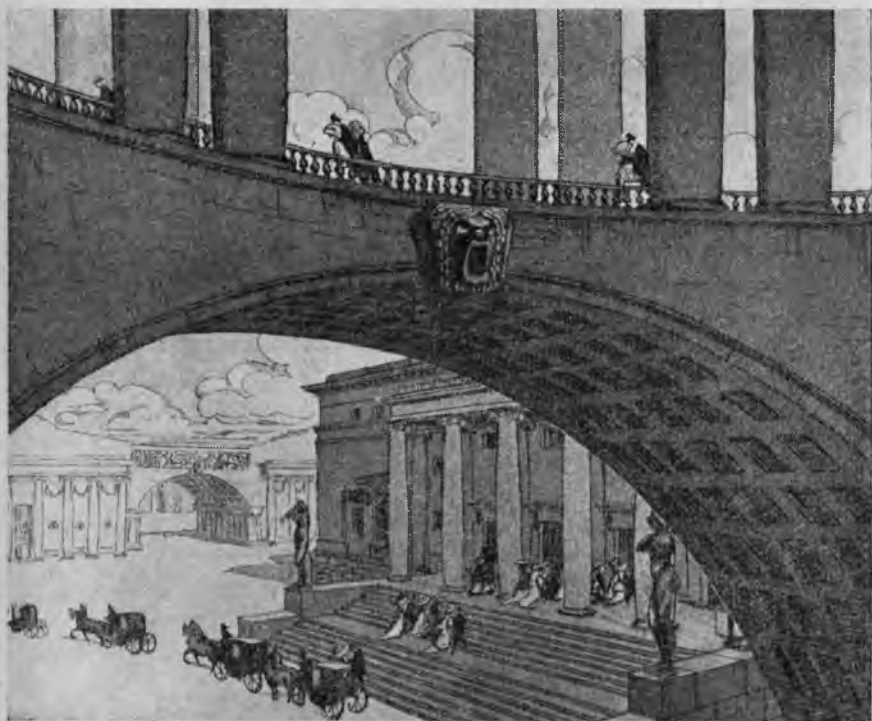


Проект курзала. Центральная часть фасада. Выпускная программа 1909 года.

Центральное ядро сооружения — компактный объем, включающий театральный и танцевальный залы. По сторонам поставлены два симметричных павильона, связанные с главным корпусом колоссальными изогнутыми в плане колоннадами на аркадах. Ритму и пропорциям колоннад подчинена вся структура комплекса, колонна здесь — основной композиционный элемент, определяющий масштаб и пластическую выразительность фасадов.

Главное, что отметили современники в проекте курзала, — это ощущение героической силы архитектуры, единство, цельность композиции, ясность планировочного приема. Эти качества, воспринятые от классицизма, нашли в проекте Фомина талантливое воплощение.

По художественной выразительности созданный Фоминым образ, конечно, превзошел задание, полученное выпускниками Академии, — разработать проект сооружения для южного курорта. Но понять мотивы, которыми руководствовался Фомин, можно: ему хотелось создать такое произведение, которое оказалось бы способным сыграть роль манифеста, пропагандирующего неоклассическое направление в русской архитектуре. Именно так и восприняла архитек-



Театр. Офорт к выпускной программе 1909 года.

турная общественность столицы новую работу Фомина. Она привлекла к себе внимание, какого еще не удостаивались студенческие проекты.

Поставив перед собой цель создать образ большой впечатляющей силы, Фомин сознательно пренебрег рационалистическими соображениями. И в этом отношении он тоже сближался с мастерами классицизма, которые, решая важные идейно-художественные задачи, поступали так же. Колоссальные колоннады курзала — это грандиозная декорация, позволяющая придать композиции монументальность и размах, усилить градостроительную роль сооружения, являющегося по замыслу автора центром обширного парка. Преувеличение масштабов, подчеркнутый динамизм, сложный ритм членений — все это способствует созданию впечатления внутренней напряженности архитектурных форм, в которых нет и следа рассудочной холодности позднего академического классицизма.

Особенно напряженна и динамична композиция главного входа в курзал. Проектируя эту ответственную часть сооружения, Фомин вдохновлялся памятниками столь любимого им московского классицизма. Это были дом Гагариных на Новинском бульваре и дом Разумовского в его усадьбе на Гороховом поле. Вход в курзал имеет лоджию, оформленную полукруглой в плане ионической колоннадой. Лоджия завершается полукуполом, поверхность которого кессонирована — украшена углублениями с лепными розетками в них. По сторонам лоджии размещены выдвинутые вперед коринфские колонны большой высоты, поддерживающие антаблемент со скульптурами. Заимствовав у классических прототипов только принципиальную схему, Фомин изменил пропорции и детали этой композиции, придав ей своеобразие.

Проект курзала И. А. Фомин иллюстрировал серией офортов, в которых были показаны фрагменты сооружения, уголки окружающего здания парка. Искусству офорта Фо-



Афины. Вход на Акрополь. Акватинта.
Пенсионерская работа 1909 года.

мин учился в граверной мастерской Академии художеств под руководством профессора В. В. Матэ. Его листы к проекту были далеко не ученическими работами. Поражая острыми ракурсами, смелой утрировкой архитектурных форм, живостью и сочностью штриха, они со всей очевидностью доказывали, что в русское искусство пришел не только выдающийся архитектор, но и талантливый, самобытный график.

30 мая 1909 года И. А. Фомину было присвоено звание художника-архитектора. Отличное исполнение выпускной программы позволило ему совершить заграничную «пенсионерскую» поездку.

Летом 1909 года И. А. Фомин покинул Петербург, отправившись сначала в Одессу, а затем морем в Константинополь и Грецию. Так началось девятимесячное заграничное путешествие, которым Фомин завершил свое академическое образование.

За границей — в Греции, Италии, Египте — Фомин с увлечением изучал, обмерял и зарисовывал знаменитые шедевры древней архитектуры, бродил по улицам южных городов, освещенным ярким солнцем, присматривался к людям, постройкам, а потом переносил свои впечатления на лист бумаги или медную офортную доску. Большая серия эстампов и рисунков явилась результатом этой поездки, отчетом «пенсионера» Фомина перед профессорами Высшего художественного училища.

Его «пенсионерские» работы, выполненные в технике офорта, акватинты, акварели, это по-своему цельные и значительные произведения графического искусства. Лучшие листы родственны друг другу какой-то совершенно особой, редко встречающейся в графике монументальностью. Гигантские архитектурные формы, запечатленные в них, кажутся еще грандиознее благодаря остроте композиционного построения листа: первый план, как правило, «надвинут» на зрителя, подробная детализация дает возможность почув-

ствовать массу, вес, фактуру материала; кажется, что достаточно сделать только один шаг, и можно будет вступить под сень этих громадных арок и колоннад, потрогать рукою камни.

Наряду со Щусевым и Щуко — крупнейшими мастерами архитектурной графики начала XX века — Фомин продемонстрировал искусство находить совершенно необычные, неожиданные ракурсы, что позволяло увидеть хорошо знакомые по многим другим произведениям памятники в совершенно новом свете. Сила этих композиционных открытий чрезвычайно велика; побывавшие за границей архитекторы не раз отмечали, что осмотр в натуре зданий, изображенных Фоминым, отнюдь не ослабил впечатлений, полученных ранее от его офортов.

В середине 1910 года И. А. Фомин вернулся в Россию. Закончился недолгий период учения — период, завершивший поиск самого себя, этап, в течение которого формировался стиль будущего мастера, крепили его убеждения, росло влияние в русском архитектурном мире. Впереди были многие годы творчества, плодотворной работы на благо искусства, которому он безраздельно отдавал все силы души и сердца.





ПОД ЗНАМЕНЕМ НЕОКЛАССИЦИЗМА

После возвращения из-за границы И. А. Фомин тотчас же возобновил прерванную почти на год архитектурную практику и общественную деятельность.

В его отсутствие работа по организации Исторической выставки архитектуры по существу остановилась. Но Фомин, избранный комиссаром выставки, вновь увлек за собой ее организаторов, и затянувшаяся подготовка экспозиции быстро завершилась. 12 марта 1911 года Историческая выставка была открыта в залах первого этажа здания Академии художеств.

Чертежи и рисунки архитекторов, модели зданий, картины, гравюры, мебель были размещены в девяти больших комнатах в строгой хронологической последовательности, начиная с петровского времени и кончая серединой XIX века. Из-за недостатка места далеко не все из собранного материала удалось показать публике, но организаторы выставки добились выполнения главной своей задачи — дать по возможности полную характеристику стилистических направлений, сменявших друг друга на протяжении полутора веков, пробудить интерес широкой общественности к этому блестящему периоду развития русского искусства.

Материалы выставки были изданы; солидный том репродукций дополнили биографии крупнейших зодчих прошлого,

написанные И. А. Фоминым. Собранные организаторами выставки произведения существенно расширили коллекции основанного еще в 1905 году Музея старого Петербурга (позднее эти коллекции вошли в фонды Государственного музея истории Ленинграда), одним из руководителей которого стал Фомин.

Все это были важные события культурной жизни Петербурга начала века, и ближайшее участие в них Фомина лишний раз характеризовало его как энергичного, увлеченного общественного деятеля.

В 1910 году Фомин выступил в Обществе архитекторов и в печати с предложением торжественно отметить юбилей великих зодчих русского классицизма (в 1911 и 1914 годах исполнялось сто лет со времени смерти А. Д. Захарова, Тома де Томона и А. Н. Воронихина). Сам Фомин особенно большое внимание уделял в эти годы изучению творчества Захарова.

Характерно, что интерес к истории у Фомина неразрывно переплетался с интересом к самым животрепещущим практическим проблемам. Так, в связи с юбилеем Захарова Фомин предложил урегулировать разросшийся Александровский сад, закрывший главный фасад Адмиралтейства. Согласно проекту Фомина следовало создать в саду широкие просеки. Три из них должны были продолжить перспективу главных магистралей города, сходящихся к башне Адмиралтейства, а две другие — открыть вид на мощные двенадцатиколонные портики — композиционные центры крыльев здания. «Строго говоря, — подчеркивал Фомин, — следовало бы вырубить весь сад и заменить его партерным, но это жалко. Но прорубить просеки — это нужно сделать, чтобы открыть формы... чудного памятника зодчества»⁷.

Предложение Фомина имело глубокий градостроительный смысл. Как тонкий знаток классицизма, он понимал, что главное достоинство классического градостроительного метода заключается в умении необычайно эффектно рас-

поряжаться обширными пространствами, связанными друг с другом в логически обоснованную, совершенную по своим формам систему ансамблей.

Уникальный пример такого рода ансамблей представляют собою площади, группирующиеся вокруг здания Адмиралтейства. Огромная сила эстетического воздействия их ансамблей была в значительной мере обусловлена слитностью, нерасчлененностью пространства площадей, естественно и свободно перетекавших одна в другую.

Разбитый в 70-х годах XIX века сад нарушил это поразительное единство и ослабил композиционную роль фасада Адмиралтейства, объединяющего площади. Превращение сада в партерный сквер с низкой растительностью могло бы способствовать восстановлению исторического облика этой части города. Но и созданием одних просек можно было достичь многого — согласовать композицию зеленого массива с архитектурой и частично раскрыть фасад Адмиралтейства для обозрения.

Предложение Фомина не было реализовано — и не только из-за несогласия некоторых специалистов, но главным образом из-за нежелания «отцов города» заниматься какими бы то ни было проектами благоустройства, если они не сулили прибылей.

О более серьезных градостроительных преобразованиях столицы трудно было даже мечтать. Между тем они становились насущно необходимыми. Отрицательные последствия стихийного развития города при капитализме давали себя знать все более явно. Наиболее очевидную опасность представляло бурное развитие транспорта, грозившего со временем закупорить самые оживленные городские артерии. Вот почему первые предложения по перепланировке городской территории касались в основном транспортных проблем.

В 1908 году, когда Фомин был еще учеником Высшего художественного училища, его руководитель профессор



Интерьер дома М. А. Шаховской.
Фотография 1910-х гг.

Л. Н. Бенуа выступил в Собрании Академии художеств с предложением о частичном изменении уличной сети центра Петербурга. В частности, Бенуа предложил проложить новые улицы, чтобы разгрузить от транспорта Невский и Каменноостровский проспекты. Позднее, в 1910 году, Л. Н. Бенуа в сотрудничестве с архитектором М. М. Перетятковичем и инженером Ф. Е. Енакиевым разработал более подробный проект. Он предусматривал не только создание магистрали — дублера Невского проспекта, но и реконструкцию других участков города, например восстановление исторической планировки в районе Михайловского замка, прокладку новых скоростных транспортных магистралей путем перекрытия Екатерининского и Крюкова каналов, ряд мероприятий по совершенствованию городского хозяйства.

План Бенуа и его сотрудников остался проектом. Городская дума не решилась поддержать этот план: он показался думским деятелям слишком радикальным, да и к тому же не обещал владельцам городских участков очевидных выгод.

Передовым архитекторам было горько сознавать, что их предложения, в сущности, не имеют перспектив на реализацию. В 1911 году на одном из заседаний Общества архитекторов, где обсуждались градостроительные вопросы, И. А. Фомин с горечью отмечал: «У нас нет лиц, которые интересовались бы этим... Конечно, приятно работать тогда, когда чувствуешь, что в конце концов кто-нибудь за это возьмется и проведет эти идеи. Если только для того, чтобы получать аплодисменты, то это неинтересно»⁸.

Оставалось рассчитывать лишь на помощь влиятельных акционерных обществ, для которых осуществление тех или иных проектных предложений могло обернуться реальными экономическими выгодами, или на содействие богатых меценатов. Но состоятельных людей, как правило, мало заботили градостроительные преобразования.

Именно для богатых заказчиков и приходилось архитек-

торам начала XX века выполнять большую часть своих проектов.

В июне 1909 года, еще до отъезда за границу, И. А. Фомин разработал проект перестройки дома княгини М. А. Шаховской на Фонтанке, у Аничкова моста (дом 27). Это была первая практическая работа Фомина, выполненная им в Петербурге после получения звания художника-архитектора⁹. Ю начался важный этап творческой биографии мастера, охвативший несколько предреволюционных лет и полностью посвященный неоклассицизму.

Проект предусмотрел частичную перепланировку и новую отделку парадных помещений второго этажа, а также пристройку узкой галереи к одному из дворовых флигелей. Закончил эту работу Фомин уже в 1911 году, после возвращения из «пенсионерской» поездки.

Парадные интерьеры дома Шаховской (сейчас в них располагается библиотека Ленинградского филиала математического института Академии наук СССР) сразу же приобрели широкую известность, их фотографии и описания появились в архитектурных журналах.

Небольшие комнаты благодаря искусству Фомина были превращены в торжественные, богато декорированные помещения почти дворцового характера. Чтобы иллюзорно раздвинуть границы этих помещений, архитектор применил систему зеркал. Особенно эффектным казался этот прием в комнатах, выходящих окнами на Фонтанку. Напротив дверей, соединяющих комнаты друг с другом, были в таком же обрамлении помещены зеркала. Благодаря отражению создавалась иллюзия бесконечного продолжения анфилады в обе стороны.

В дворе флигеле Фомин расположил главный парадный интерьер — танцевальный зал. Его стены были декорированы парными ионическими пилястрами и облицованы желтоватым искусственным мрамором. К стене, обращенной во двор, Фомин пристроил неширокую галерею, соединив

ее с залом четырьмя большими прямоугольными проемами. По осям этих проемов и выходящих во двор окон на противоположной, глухой стене зала, между пилястрами, Фомин также разместил зеркала, словно прибавившие света и воздуха этому не очень просторному помещению. К залу примыкает большой кабинет, поделенный на две части парой ионических колонн. Напротив окон кабинета Фомин разместил украшенный горельефами мраморный камин с огромным зеркалом, разделенным на несколько прямоугольных полей переплетом, выполненным в виде золоченых пучков копий, перевитых лентами.

Впечатление парадной пышности интерьеров дома Шаховской усиливалось за счет широкого применения декоративных росписей, исполненных известным в Петербурге художником И. А. Боданинским. Росписи украшали потолки и своды, размещались над дверными проемами в виде небольших панно, имитирующих скульптурные рельефы. Мебель, созданная по эскизам И. А. Фомина, завершала этот неоклассический ансамбль.

Во время работы над интерьерами дома Шаховской Фомин был занят исполнением еще одного частного заказа — проектировал и осуществлял перестройку загородного дома князя А. В. Оболенского на озере Сайма в Финляндии. Поставленный на высокой земляной террасе, этот дом эффектно вписался в окружающий пейзаж. Фомин обратился здесь, возможно по требованию заказчика, к мотивам архитектуры Петербурга начала XVIII века и интерпретировал их с блеском. Контрасты в окраске стен, капители, украшенные гирляндами, рустованные углы, криволинейный фронтон с сочным по пластике картушем над колоннами — все эти детали сообщили зданию живописный романтический характер, очень уместный для загородного жилища. Но, несмотря на явно удавшийся прием, дом Оболенского так и остался в творчестве Фомина эпизодом.

Перестройка дома на озере Сайма закончилась в 1912



Дом на озере Сайма. Деталь главного фасада.
Фотография 1910-х гг.



Дом в имении Холомки. Фотография 1910-х гг.

году, и в том же году Фомин получил заказ на разработку проекта другого усадебного дома — на этот раз в имении князя А. Г. Гагарина Холомки, в двенадцати верстах от уездного города Порхова.

Дом в Холомках, строительство которого завершилось осенью следующего года, это уже совсем иной образ. Источник вдохновения Фомина здесь совершенно ясен — это строгая и величественная архитектура Кваренги, Старова, Львова.

Композиция здания проста: план имеет форму прямоугольника, объем предельно «собран», компактен. В нарушение традиции, но исходя из соображений удобства, архитектор расположил парадный вход в торце здания;

к нему подводит длинный пандус. Центр главного фасада, обращенного к большому лугу, выделен шестиколонным ионическим портиком, который увенчан фронтоном, лишенным каких бы то ни было украшений. Портик решен как глубокая лоджия; в нее через высокие полуциркульные окна раскрывается центральный зал. Очень точно следуя законам классицизма в построении плана и главного фасада дома, Фомин более свободно скомпоновал его противоположную сторону. Расположенная здесь сильно выступающая вперед открытая терраса окружена сдвоенными колоннами ионического ордера, поддерживающими небольшой полугоним купол. Еще проще, чем на главном фасаде, решены боковые участки стен: прорезанные в них окна не имеют наличников, и гладь стены ничем не нарушается. Это усиливает контраст между массивом стены и прозрачной ротондой террасы. Сложный ритм сдвоенных колонн, в свою очередь, контрастирует с мерным «шагом» прямоугольных окон. Таким образом, и в этом своем произведении, может быть самом близком к строгому классицизму, Фомин не отказывается от излюбленного им контрастного противопоставления отдельных элементов композиции друг другу.

Одновременно Фомин продолжает работать и в самом Петербурге. В 1911—1914 годах по его проектам в столице были сооружены два дома, которые без сомнения можно считать самыми значительными произведениями Фомина неоклассического периода его творчества. Эти дома — особняки А. А. Половцова на Каменном острове и князя С. С. Абамелек-Лазарева на Мойке.

Особняки для богатых семейств, строившиеся Фоминым, были зданиями традиционного назначения. Традиционным был уклад жизни их хозяев, традиционными планировка, материалы и конструкции, применявшиеся при строительстве; поэтому использование традиционных приемов композиции, воплощающих привычные и давние представления о красоте архитектурных форм, не кажется в данных слу-



Бывший дом А. А. Половцова на Каменном острове. Современная фотография.

чаях неуместным. Классическому ордеру в этих композициях Фомина принадлежит ведущая роль. С помощью ордерных форм он достигает богатства нюансов в пластической разработке и художественном восприятии фасадов и интерьеров, ордер служит основным средством гармонизации пространства. Скульптурные детали, наборные полы, живопись, как будто согретые теплом рук создавших их мастеров, приобретают очарование уникальных произведений искусства.

Неоклассические постройки Фомина обладают высокими



Гобеленовый зал в доме А. А. Половцова.
Фотография 1910-х гг.

эстетическими качествами; некоторые из них в советское время взяты под охрану государства как характерные памятники эпохи.

Для строительства дома Половцова Фомин был приглашен в 1911 году. К этому времени известный в Петербурге архитектор К. К. Шмидт, ранее руководивший постройкой, уже наметил в общих чертах планировку участка.

Особняк предстояло возвести на том месте, где находилась построенная в начале XIX века деревянная дача барона Людвиг Штиглица, позднее перешедшая в собст-

венность государственного деятеля и дипломата А. А. Половцова. Новый владелец решил перестроить дачу, пришедшую со временем в ветхость и сильно пострадавшую от наводнений. Не удовлетворившись, по-видимому, проектом Шмидта, Половцов обратился к Фомину, высказав при этом пожелание, чтобы в архитектуре нового здания были сохранены черты классической постройки. Один из ее фрагментов — деревянный свод танцевального зала, украшенный росписью, было решено без всяких изменений включить в новую композицию.

Здание, строительство которого завершилось в конце 1912 года, органично вошло в своеобразную архитектурную среду Каменного и Елагина островов. Дом Половцова стал одним из наиболее характерных образцов неоклассицизма в русской архитектуре начала XX века. В его композиции можно видеть продолжение той архитектурной темы, которую Фомин разработал в проекте курзала. Но конкретные композиционные приемы, использованные здесь, разумеется, видоизменились соответственно другим масштабам и назначению здания.

Как и проект курзала, особняк Половцова отличается своеобразной размашистостью плана. Поскольку здание было расположено среди природы, Фомин придал ему характер загородной усадьбы с большим открытым к парку парадным двором, заключенным между широко раскинутыми боковыми крыльями. Центр акцентирован пластично решенным портиком главного входа с «западающей» средней частью и выдвинутыми по сторонам вперед парными колоннами. Подобный прием, восходящий к архитектуре дома Разумовского на Гороховом поле в Москве, был, как указывалось выше, использован в проекте курзала. Однако портик дома Половцова значительно спокойнее и строже и потому стилистически ближе к классическому прототипу, хотя отнюдь не повторяет его. Применение как в центре, так и по сторонам портика колонн одной высоты и одного

и того же ионического ордера способствует созданию впечатления поистине классической строгости и ясности композиции. Организующая роль центра усиливается за счет завершения портика четким по силуэту и выразительным по пластике фронтоном, имеющим полукруглую нишу с кессонированным полукуполом.

Ордер входа естественно продолжается колоннадой боковых крыльев, придающей архитектуре особняка черты торжественности и монументальности.

В первом этаже дома расположены все парадные интерьеры. Главные из них словно нанизаны на продольную ось здания и образуют анфиладу переходящих друг в друга одинаково богатых по отделке, но различных по форме помещений.

Начинается эта анфилада, по существу, еще портиком, сильная пластика и сложный ритм колонн которого как бы определяют основную архитектурную тему интерьеров.

Вход с площадки портика в здание решен как полукруглая в плане ниша с двумя ионическими колоннами. Ниша и пояс скульптурного фриза залиты светом, проникающим через полукруглое отверстие во фронте над колоннадой. В солнечные дни богатая игра светотени вносит дополнительное пластическое разнообразие в композицию входа. Через сравнительно узкий, с закругленными боковыми гранями тамбур можно попасть в круглый вестибюль. По контрасту с портиком вестибюль воспринимается как особенно спокойная и гармоничная композиция. Объем вестибюля предельно ясен; пилястры, которыми украшены стены, подчеркивают строгость архитектурного решения своим мерным ритмом. С вестибюлем связаны помещения, расположенные в поперечном корпусе дома: направо — шинельная и другие комнаты вспомогательного назначения, налево — просторная и уютная овальная столовая, с которой соседствуют буфетная, кухня, моечные и кладовые.

Парадную анфиладу продолжает Гобеленовый зал, расположенный в самом центре здания. В этом зале достигает своего максимума декоративная «напряженность» отделки, усиленная к тому же необычной пространственной композицией помещения. План Гобеленового зала — простой прямоугольник. Но пространство, объем зала словно вырываются за его границы. Подобное впечатление создается благодаря глубокой нише входа, перекрытой аркой, и в особенности благодаря своеобразному решению одной из торцевых стен. Собственно говоря, этой стены нет, и с залом свободно соединяется соседнее помещение — сложный по конфигурации объем овальной лестницы с плавно избегающими вдоль стен лестничными маршами и высоким куполом.

Раньше зал украшали пять больших гобеленов, вытканых в XVII веке во Фландрии по картинам Рубенса. Они висели на двух длинных поперечных стенах зала и в простенке между дверями напротив овальной лестницы. Серо-желтая облицовка стен, золотистая роспись свода, контрастный рисунок мраморного пола, где соседствуют белый, красный и черный цвета, — все это колористическое разнообразие оттеняло благородное, сдержанное цветовое решение гобеленов.

За Гобеленовым следует Белоколонный зал, тоже прямоугольный в плане; он вытянут вдоль главной продольной оси всего здания. Двумя рядами сдвоенных ионических колонн зал делится на три нефа, средний из которых перекрыт сводом, сохраненным при перестройке старой дачи Штиглица.

Этот зал — самый строгий по стилю из интерьеров дома. Ясность пространственного построения, геометрическая четкость рисунка паркетного пола, сдержанность лепной декорации превосходно соответствуют характеру украшающей свод декоративной живописи начала XIX века.

Декоративные росписи использованы и в других интерьерах. Большинство из них выполнил И. А. Боданинский по

эскизам или под наблюдением И. А. Фомина. Их отличают некоторая манерность и излишняя сухость рисунка.

Анфилада парадных интерьеров бывшего дома Половцова замыкается зимним садом, в который из Белоколонного зала ведут пять остекленных дверей. Задняя стена полукруглого в плане сада превращена, по существу, в стеклянный экран, поднимающийся от пола до потолка. Этот экран разделен на отдельные поля высокими пилястрами; снаружи им соответствуют ионические полуколонны.

Главные залы окружены меньшими по размерам помещениями. Справа от Белоколонного зала расположены библиотечные комнаты; слева — так называемая малая столовая и гостиная, связанная с террасой. Еще один довольно большой зал был предусмотрен в правом крыле дома; на боковом фасаде он выделен лоджией с колоннадой. На втором этаже располагались скромно отделанные жилые интерьеры — спальни, туалетные комнаты, кабинеты, детские.

Дом Абамелек-Лазарева строился И. А. Фоминым в условиях гораздо более сложных, чем особняк Половцова, — на тесном городском участке (набережная Мойки, 23), стиснутом границами с соседями. Правда, три соседних участка (по Мойке, 21, а также по Миллионной улице, 22 и 24) принадлежали тоже князю С. С. Абамелек-Лазареву, но их исторически сложившиеся межи по-прежнему соблюдались при новых перестройках. (Существующие здесь здания и теперь связаны друг с другом — в них размещаются комитеты по физической культуре и спорту областного Совета народных депутатов и Ленгорисполкома, а также Дом мастеров спорта.)

Дома, выходящие фасадами на Миллионную улицу (ныне улица Халтурина), были построены еще в начале XVIII века. В результате более поздних перестроек они приобрели облик, характерный для эпохи классицизма. В 1907—1909 годах по проекту архитектора Е. С. Воротилова построили дом 21 по набережной Мойки. Его фасад и интерьеры



Бывший дом С. С. Абамелек-Лазарева на Мойке.
Современная фотография.

еры по желанию заказчика были выполнены в духе классицизма. Старый четырехэтажный дом с небольшими квартирами, находившийся рядом, по распоряжению князя разобрали, чтобы на его месте возвести новое здание с просторными парадными интерьерами — столовой и театральным залом.

Для разработки проекта этого здания И. А. Фомин был приглашен в начале 1913 года.

Новый дом Абамелек-Лазарева предстояло возвести в самом сердце старого Петербурга — поблизости от Дворцовой и Конюшенной площадей. Правда, сложившаяся к началу XX века застройка берегов Мойки в этом месте не отличалась большими архитектурными достоинствами. Наряду со старинными особняками, не столько красивыми, сколько привлекательными именно своей «старинностью», здесь были и безликие строения середины и второй половины прошлого столетия, а кое-где уже возвышались громады многоквартирных доходных домов.

Прием, использованный Фоминым в композиции обращенного к Мойке фасада дома Абамелек-Лазарева, строительство которого закончилось в основном в 1914 году, придало ему монументальность, преодолевшую сравнительно небольшие размеры здания.

Основа композиции фасада — четкий строй пилястр коринфского ордера, поднимающихся на высоту всех трех этажей. Пилястры поставлены на невысокий облицованный гранитом цоколь и несут массивный антаблемент, завершенный над карнизом глухим парапетом. Фасаду свойственно ощущение спокойного величия, присущее лучшим сооружениям классической поры.

Благодаря четкости ритмического рисунка и крупным формам фасад бывшего дома Абамелек-Лазарева сразу привлекает к себе внимание, со сколь бы далекого расстояния мы его ни воспринимали. Интересно отметить, что он прекрасно заполняет «брешь» между левым крылом Главного

штаба и брюлловским зданием штаба гвардейского корпуса, если смотреть вдоль Мойки с Дворцовой площади. Так приобретает свою доминанту эта панорама, что важно для впечатления цельности, законченности пространства, окружающего одну из главных площадей города.

Но фасад — лишь небольшая часть здания, при проектировании и строительстве которого Фомин проявил не только градостроительное чутье и превосходное знание классических архитектурных форм, но и замечательную способность решать сложные планировочные задачи.

Парадные интерьеры дома производят впечатление грандиозных и величественных дворцовых залов. Трудно поверить, что они созданы в стенах небольшого городского особняка. В этом несоответствии масштабов можно, конечно, увидеть недостаток архитектуры; но недостаток оборачивается достоинством, если вспомнить, какое задание было дано архитектору владельцем участка. В данном случае это задание как нельзя лучше отвечало склонности Фомина к могучим, монументальным формам, к сложным эффектным пространственным построениям.

Композиция интерьеров особняка начинается вестибюлем — небольшим, прямоугольным в плане помещением, расположенным асимметрично в левой половине здания. Это служебный интерьер, но и он производит сильное впечатление. По всему периметру вестибюль окружен колоннами и пилястрами дорического ордера, облицованными темно-желтым искусственным мрамором. Пропорции ордера намеренно утяжелены, и благодаря этому колоннада, по высоте ненамного превосходящая человеческий рост, воспринимается как полное скрытой силы монументальное сооружение.

По контрасту с вестибюлем парадная лестница, расположенная рядом с ним, кажется особенно легкой и просторной. Лестница удачно вписана в высокое, хорошо освещенное помещение, перекрытое кессонированным сводом.



Большая столовая в бывшем доме С. С. Абамелек-Лазарева.
Современная фотография.

С верхней площадки лестницы можно попасть в большую столовую особняка, выходящую тремя громадными окнами на главный фасад здания.

Большая столовая дома Абамелек-Лазарева — это праздничный, яркий интерьер, отличающийся цельностью объемного решения и роскошью декоративной отделки. Центральное звено композиции здесь — лоджия в торцевой стене, имеющая хоры для музыкантов. От остального пространства зала лоджия отделена двумя парами высоких ионических колонн, облицованных искусственным мрамором голубого черного тона с крупными темно-красными и зеленовато-коричневыми вкраплениями. Благодаря этому сложному колориту колонны лоджии становятся главным цветовым акцентом в оформлении зала, контрастирующим с светло-зеленым нежным тоном стен, на фоне которых ярко выделяются белые архитектурные детали и белые с золочеными рельефными украшениями двери. В центре каждой из боковых стен столовой в арочном обрамлении с коринфскими колоннами по сторонам размещались живописные панно. Декоративной орнаментальной росписью украшен и плоский потолок, переходящий по краям в пластично изогнутую падающую дугу; ее поверхность разделена на ромбовидные кессоны с тончайшими по рисунку розетками. Ощущение пластического богатства создают кроме лепки потолка и другие скульптурные детали — сложная резьба карниза, изящные кронштейны сандриков над дверьми, наконец, мягко вылепленные рельефы в круглых медальонах. Чудесный наборный паркет органически сливается в эту мажорную симфонию форм и красок.

Рядом со столовой находится театральный зал. В построении этого интерьера, пожалуй, ощущается некоторая скованность, обусловленная недостатком пространства. И все же архитектура зала достойно продолжает монументальную тему, начатую композицией фасада. Как и на фасаде, основа ритмической организации театрального зала —



Театральный зал в бывшем доме С. С. Абамелек-Лазарева.
Современная фотография.

ряд высоких пилястр коринфского ордера. Их облицовка из искусственного мрамора оранжево-красного тона хорошо выделяет эти детали на фоне блестящих мраморных стен цвета слоновой кости. Между пилястрами находятся двери в обрамлении строгих наличников, украшенных рельефами с изображениями грифонов. Сюжет росписи плафона подсказан назначением зала: в центре перекрытия в восьмиугольной раме художник изобразил несущуюся в облаках квадригу Аполлона — бога красоты, покровителя искусств.

Как образец взаимодействия, синтеза искусств дом Абамелек-Лазарева не менее интересен, чем особняк Половцова. Здесь в творческом сотрудничестве с Фоминым работали И. А. Боданинский, расписавший плафон театрального зала, и Б. И. Яковлев, который создал скульптурный декор того же зала.

По единодушному признанию критики, архитектура домов Половцова и Абамелек-Лазарева с успехом могла выдержать сравнение с лучшими образцами русского классицизма конца XVIII — начала XIX века. В самом деле, в этих постройках Фомин проявил себя великолепным знатоком всех секретов стиля. Общая композиция, детали, живописное и скульптурное убранство, обстановка — во всем виден безукоризненный вкус архитектора, все соединяется в одно гармоничное целое.

Стилистическое единство всего организма здания — вот та цель, которую поставил перед собой Фомин и сумел достичь в своих постройках 1910-х годов. Решая эту задачу, он опирался на опыт классицизма, использовал приемы классической композиции, но многие из них интерпретировал по-своему, в чем отразились требования времени. Организация внутреннего пространства у Фомина нередко лишается черт «статической» упорядоченности, свойственной большинству памятников архитектуры классицизма рубежа XVIII и XIX веков. Оно более динамично, отдельные его фрагменты образуют композицию, не подчиненную законам

симметрии и равновесия. Созданию ощущения динамизма пространства способствуют и такие приемы, как контрастное противопоставление друг другу соседних интерьеров (в доме Абамелек-Лазарева) или своего рода «прорыв» пространства (в Гобеленовом зале и в оформлении овальной лестницы дома Половцова).

В неоклассических произведениях Фомина, как и в работах других сторонников неоклассицизма, можно усмотреть романтический протест против машинизации форм «железо-стеклянной» архитектуры, рожденной эпохой быстрого технического прогресса. Фомин и его единомышленники настойчиво подчеркивали «рукотворное» начало своих произведений, стремясь противопоставить бесстрастности и жесткости «машинных» форм пластичность и теплоту создававшихся ими декоративных композиций.

Но произведения Фомина достаточно ясно показали, что используемые им традиционные композиционные приемы лучше всего подходят для решения традиционных же архитектурных задач. И далеко не случайно то, что, используя приемы классицизма при проектировании сооружений, в назначении которых более ярко отражались современные требования, Фомин приходил к гораздо менее убедительным результатам. Он, конечно, чувствовал это, и в стремлении укрепить свои творческие принципы он с необыкновенной настойчивостью разрабатывал все новые и новые темы.

Творческая активность Фомина в те пять — семь лет, которые предшествовали Октябрьской революции, поразительна. В эти годы он продолжал много работать по оформлению интерьеров, принимал участие в конкурсах, проектировал и строил усадьбы Спиридонова и Картавцева в Финляндии, Ксидо и Щербатовой в Подольской губернии, работал в архитектурных обществах, наконец, создавал сложные градостроительные проекты, привлекавшие всеобщее внимание.

Из произведений Фомина предреволюционных лет наименее значительными были, конечно, созданные им интерьеры. Но работе по оформлению интерьеров зодчий уделял неизменно большое внимание. По-видимому, он считал эту работу необходимой для совершенного овладения декоративными приемами стиля, для воспитания того «чувства детали», которое всегда отличает больших мастеров и не позволяет им фальшивить ни в целом, ни в частностях.

В 1912—1914 годах Фомин осуществил внутреннюю отделку нескольких частных петербургских домов. Исполняя эту работу, Фомин не прибегал, как правило, к серьезным капитальным перестройкам. Обычно он искусно вписывал новые интерьеры в старую планировку. Немногих деталей бывало ему достаточно для того, чтобы заставить интерьер «звучать» по-новому.

Особой строгостью архитектурного решения отличаются две большие парадные комнаты второго этажа дома 10 по Большому проспекту Васильевского острова (этот дом до революции принадлежал петербургскому промышленнику Л. В. Голубеву, а ныне в нем размещается библиотека имени Л. Н. Толстого). Главное украшение комнат — это сохранившиеся до сих пор двери карельской березы, заключенные в строгие, простые по форме наличники. Накладные золоченые детали тонкого, деликатного рисунка превосходно гармонируют с богатой фактурой и нежным колоритом благородного дерева. Великолепны наборные паркетные этих комнат. В одной из них, большей по размерам, рисунок паркета подчинен четкой геометрической схеме. В соседней комнате узор пола сложнее и богаче, он напоминает огромную розетку, заполняющую всю площадь помещения. Стены обеих комнат облицованы искусственным мрамором — материалом, который Фомин очень часто использовал в своей творческой практике.

Интересную композицию создал Фомин в доме сенатора Д. Б. Нейдгарта на Захарьевской улице (теперь улица Ка-



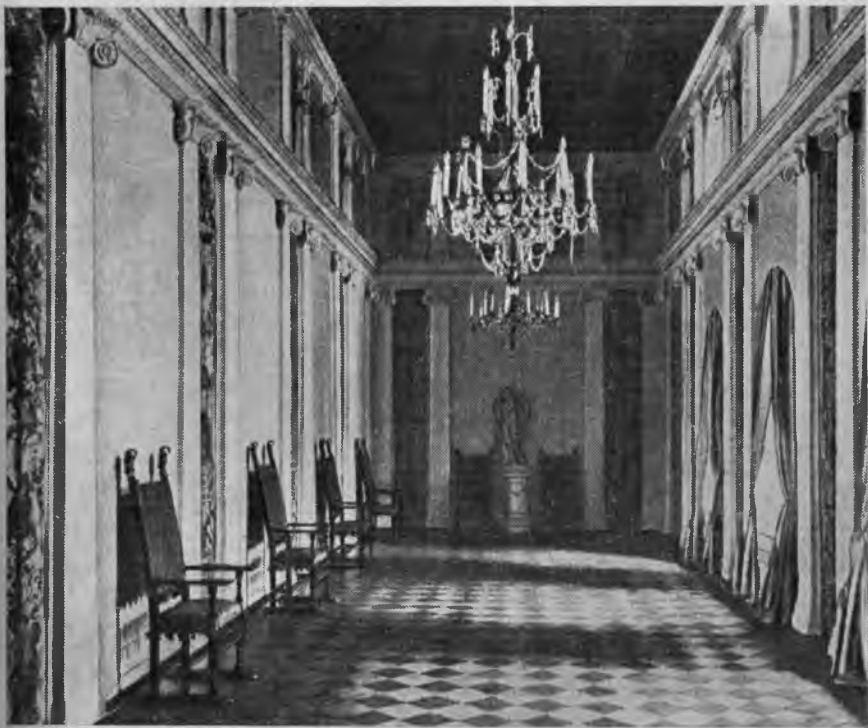
Дверь в доме Л. В. Голубева.
Фотография 1910-х годов.

ляева, 31). Дом сенатора начал строиться в 1911 году по проекту гражданского инженера И. И. Бургазлиева¹⁰. Не исключено, что в разработке проекта с самого начала принял участие и Фомин: очень уж неординарна, необычна и эффектна композиция парадного входа.

Просторный вестибюль дома Нейдгарта решен как бы в двух уровнях: над первой площадкой у входной двери приподнята вторая, выполненная в виде террасы с ажурным, тонко прорисованным ограждением. Обе площадки связаны друг с другом коротким лестничным маршем, расположенным слева от входа. Другая, мягко изогнутая в плане лест-



Вестибюль дома Д. Б. Нейдгарта. Фотография 1910-х гг.



Столовая в доме Я. В. Ратькова-Рожнова. Фотография 1910-х гг.

ница «втекает» в открытый арочный проем в правом углу вестибюля. За аркой пространство неожиданно расширяется, превращаясь в высокое, перекрытое кессонированным сводом помещение, своей продольной осью ориентированное параллельно уличному фасаду. Здесь расположена главная парадная лестница, приводящая на площадку второго этажа, украшенную мраморным камином. Зеркало над

камином, отражая свод и противоположную стену, иллюзорно раздвигает границы помещения.

И здесь Фомин демонстрирует свое пристрастие к сложным динамичным пространственным построениям, что было характерно для его художественного почерка в начале века.

Приблизительно в то же время несколько интерьеров было создано по проекту Фомина в доме на углу Мойки и Прачечного переулка. Этот небольшой двухэтажный особняк, построенный в начале XIX века, принадлежал когда-то строителю Исаакиевского собора Огюсту Монферрану. Во второй половине XIX века особняк, переходивший от одного владельца к другому, неоднократно перестраивался, расширялся, превращался постепенно из уютной городской усадьбы с небольшим, но живописным садом в заурядное «владение» с плотно застроенным участком. В начале 1910-х годов новый владелец дома камер-юнкер Я. В. Ратьков-Рожнов заказал И. А. Фомину проект частичной перестройки и отделки некоторых помещений. Из новых интерьеров наибольшую известность благодаря публикациям в архитектурных журналах приобрела столовая, решенная Фоминым в торжественных, чуть холодноватых формах. Стены столовой, разделенные на два яруса, обработаны ордером. Промежутки между пилястрами нижнего яруса заполнены росписями, имитирующими манеру знаменитых «гротесков» Рафаэля в Ватиканском дворце.

Со светлым тоном стен контрастирует темный потолок, расчлененный декоративными балками на глубокие крупные кессоны, украшенные живописью. Как обычно, вместе с Фоминым здесь работал художник-декоратор Боданинский.

Более простой была отделка других помещений дома. Среди них каким-то особым теплом и уютом отличалась галерея, обставленная изящной и удобной мебелью и декорированная лепными орнаментами.

В 1913—1914 годах И. А. Фомин выполнил еще одну большую работу по декорированию интерьеров — в доме



Кабинет в бывшем доме И. И. Воронцова-Дашкова.
Современная фотография.

графа И. И. Воронцова-Дашкова на Моховой улице, 10. Этот дом, построенный в середине XIX века, был приобретен графом в начале 1910-х годов. В связи с предпринятым новыми хозяевами ремонтом был дан заказ Фомину на разработку проекта внутренней отделки помещений¹¹.

В отличие от других неоклассических интерьеров Фомина отделка комнат в доме Воронцова-Дашкова оставалась, по сути дела, неизвестной работой мастера: фотографии этих интерьеров не публиковались, по-видимому, не сохранились и проектные эскизы архитектора. Между тем фрагменты внутренней отделки в бывшем доме Воронцова-Дашкова свидетельствуют о том, что интерьеры этого дома можно считать одним из самых удачных произведений Фомина 1910-х годов.

Наибольший интерес представляет обширная, богато декорированная комната первого этажа, расположенная в левой части здания. Видимо, здесь находился кабинет графа, и потому архитектурный образ этого интерьера имеет оттенок официальной торжественности и представительности. Одна стена кабинета решена в виде весьма монументального четырехколонного ионического портика. Между колоннами расположена ниша, перекрытая кессонированной аркой. Таким образом, композиция приобретает черты, знакомые нам по проекту курзала и дому Половцова: Фомин вновь обращается к понравившемуся ему мотиву, но неожиданно использует его в интерьере.

Превосходен плафон кабинета: овальный декоративный купол украшен чередующимися трапециевидными и ромбическими кессонами, заполненными розетками необыкновенно тонкой работы. Впрочем, такая тонкость лепнины — характерная черта большинства декоративных композиций Фомина; подчас кажется, что скульптурные орнаменты выполнены по его рисункам не из алебаstra, а из фарфора. Эта филигранность отделки обеспечивалась не только за счет великолепного графического мастерства архитектора,



Кабинет в бывшем доме И. И. Воронцова-Дашкова. Плафон.
Современная фотография.

но и благодаря его неизменно внимательному отношению к делу, сколь бы незначительным оно ни казалось. Фомин придавал огромное значение выбору исполнителей его замыслов. По отделке интерьеров с ним работали, как правило, одни и те же мастера — лепщики, мраморщики, сто-

ляры, декораторы. Они понимали архитектора с полуслова и хорошо чувствовали его почерк.

Важнейшим условием успеха Фомин считал личное участие во всех строительных и отделочных работах. Одновременное выполнение нескольких сложных заказов требовало от него огромного напряжения сил. И, несмотря на чрезвычайную занятость, все свои обязательства Фомин неизменно выполнял в срок и добросовестно. В этом ему помогали сотрудники его небольшой мастерской, в том числе и такие крупные в будущем архитекторы, как Л. В. Руднев, Э. Я. Штальберг, М. И. Рославлев.

Высокое качество исполнения построек, возводившихся по проектам Фомина, и декоративных композиций, создававшихся по его эскизам, говорит о той любви, с какой мастер относился к работе. И все же вряд ли архитектор был полностью удовлетворен своим трудом. Его увлекали задачи, более сложные и значительные, чем постройка особняков и отделка барских квартир. Фомин мечтал о проектах крупных общественных сооружений и ансамблей. Вот почему он неизменно участвовал в архитектурных конкурсах, предлагавших темы, созвучные его интересам.

Практика конкурсного проектирования в 1910-х годах была очень распространена. Конкурсы объявлялись столичными архитектурными обществами по поручению частных лиц, государственных учреждений, торговых и промышленных фирм и предусматривали разработку проектов зданий самого разнообразного назначения — банков, универмагов, жилых домов, театров, музеев и так далее.

Представительные жюри, составленные из опытных зодчих, оценивали проекты с функциональной, а также с художественной точек зрения и присуждали премии. Иногда премированные проекты принимались для исполнения в натуре. Однако чаще замыслы, рождавшиеся в процессе конкурсного проектирования, оставались нереализованными. Но и в этих случаях конкурсы оказывали архитекторам добрую



Проект здания Музея 1812 года в Москве. Перспектива. 1910 г.

услугу, давая им возможность обмениваться творческими идеями и совершенствовать свое композиционное мастерство.

В 1910—1911 годах в России было проведено несколько конкурсов, связанных с приближавшимся столетним юбилеем Отечественной войны 1812 года. Первым в 1910 году был объявлен конкурс на проект здания для музея 1812 года, который предполагалось учредить в Москве. Проект Фомина получил на этом конкурсе третью премию, хотя, по мнению многих специалистов, именно он наиболее удачно решал поставленную задачу: созданный мастером образ превосходно отвечал представлению о музее как о памят-

нике героической эпохе. Впервые в своем творчестве Фомин обратился в этом проекте к теме мужественного дорического ордера, напоминающего ордер Горного института, созданного Воронихиным. Но впечатление предельной строгости архитектуры у Фомина едва ли не сильнее, чем у Воронихина. Эта строгость, собранность, даже некоторая суровость здания ассоциируется с патриотическим подъемом народа, поднявшегося на смертельную борьбу с врагом.

Архитектурную тему, навеянную героическими образами истории, Фомин продолжил в 1911 году — конкурсным проектом Бородинского моста через Москву-реку, который он выполнил в соавторстве с инженером-мостостроителем Г. П. Передерием. Проект был отмечен второй премией и так же, как и проект музея, остался неосуществленным.

Оба проекта Фомин иллюстрировал офортами, с помощью которых мастер стремился полнее раскрыть замысел своих композиций, подчеркнуть суровую мощь архитектурных форм.

В эти годы зодчий часто обращался к технике офорта, выполняя в ней не только перспективы, но и фасады, разрезы, планы проектировавшихся им зданий.

В технике офорта изобразил Фомин и перспективу мощного обелиска — памятника русским воинам, павшим в боях под Витебском в 1812 году. Проект этого обелиска, представленный на конкурс 1911 года, получил первую премию, давшую автору право на осуществление памятника в натуре. Обелиск, созданный по проекту И. А. Фомина (несколько отличавшемуся от конкурсного варианта), до сих пор украшает одну из площадей Витебска.

Почти одновременно на Никольском кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге был сооружен еще один памятник, проект которого Фомин разработал тоже по конкурсному заданию. Это был памятник известному русскому

авиатору Л. М. Мациевичу, погибшему в 1910 году. Фомин создал монумент в виде высокой колонны, увенчанной античной погребальной урной.

Конкурсы, проведенные в 1911 — 1912 годах, предлагали к разработке проекты и значительно более сложных объектов, чем мемориальные сооружения. Так, в 1911 году И. А. Фомин принял участие в конкурсах на составление проектов грязелечебниц в Ессентуках и Железноводске. Архитектору пришлось впервые разрабатывать сложную по функциональной организации структуру лечебных зданий. Несмотря на новизну темы, Фомин успешно справился с заданием: оба его проекта были премированы.

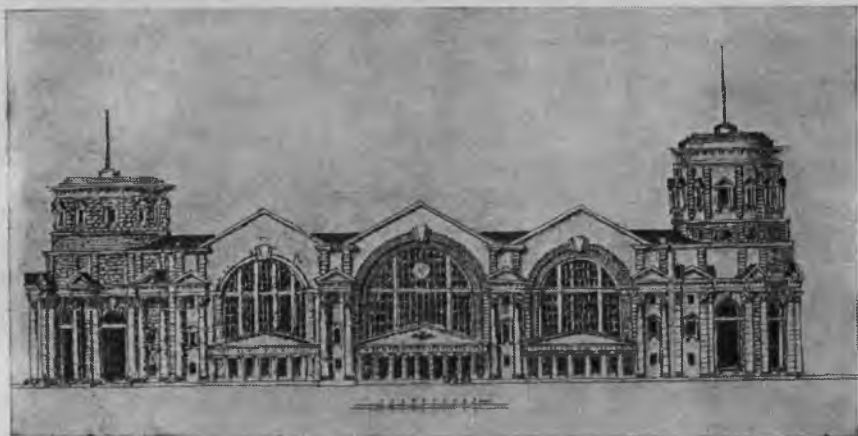
Очень интересной обещала быть ра-



Проект обелиска в Витебске. Офорт.
1911 г.



Памятник Л. М. Мациевичу в Александро-Невской лавре.
Современная фотография.



Проект Николаевского вокзала в Петербурге. Главный фасад. 1912 г.

бота по проектированию нового Николаевского вокзала в Петербурге. Старый вокзал, построенный в середине XIX века архитектором К. А. Тоном, предполагалось снести, а на его месте воздвигнуть более крупное и современное сооружение. В 1912 году на разработку проекта вокзала был объявлен конкурс, к участию в котором организаторы этого творческого соревнования привлекли наиболее видных русских зодчих, в том числе и Фомина.

По мысли зодчего, огромные корпуса нового вокзала должны были с трех сторон охватить железнодорожные пути с перронами, создав фронт сплошной застройки не только на Знаменской площади (ныне площадь Восстания), но и на примыкающих к ней участках улиц.

Фомин явно преувеличил масштаб здания, надеясь, видимо, подчеркнуть таким образом градостроительное значение вокзала как центрального сооружения площади. Монументальные башни почти крепостного характера акценти-

ровали углы здания. Главный фасад Фомин решил в виде колоссальной аркады из трех остекленных арок, соответствовавших трем большим залам ожидания, перекрытым сводами. Арки завершались треугольными фронтонами и отделялись друг от друга высокими коринфскими колоннами. Большие плоскости остекления были в проекте вокзала новым, современным мотивом. Но ему «аккомпанировали» традиционные формы: у основания каждой арки зодчий поместил низкие дорические портики, в композиции которых была снова использована тема Горного института. Этот прием нельзя признать удачным: сочетание портиков с огромными колоннами, разделяющими арки, и с еще более высокими стеклянными экранами аркады «сбивали» масштаб сооружения, делали портики игрушечными, бутафорскими.

Ни один из представленных на конкурс проектов не был принят к осуществлению. Но конкурс дал участвовавшим в нем мастерам возможность попробовать свои силы в решении весьма сложной архитектурной задачи.

В том же 1912 году перед петербургскими архитекторами была поставлена интересная градостроительная проблема. Возникла мысль использовать для нужд города территорию Тучкова буяна, в то время хаотически застроенную и неблагоустроенную. Предполагалось после расчистки и урегулирования этой местности, расположенной на берегу Малой Невы между Ватным и Петровским островами, создать своего рода общественный культурный центр со зданиями, предназначенными для проведения съездов, концертов, спортивных состязаний, для размещения музеев и выставок.

Петербургское общество архитекторов объявило конкурс на проект-идею планировки и застройки территории Тучкова буяна. Победителем конкурса был признан архитектор М. Х. Дубинский. Для дальнейшего рассмотрения проблемы при городской думе была создана специальная комис-



Проект Николаевского вокзала. Перспектива интерьера.

сия, в которую вошли наряду с думскими деятелями архитекторы Л. Н. Бенуа и Ф. И. Лидваль. В 1913 году эта комиссия решила провести еще один конкурс, участвовать в котором были персонально приглашены архитекторы И. А. Фомин, М. Х. Дубинский и О. Р. Мунц.

Фомин увлекся работой. Проектирование такого крупного и общественно значимого ансамбля, как комплекс зданий на территории Тучкова буяна, давало ему возможность вплотную подойти к разрешению крупномасштабных градостроительных проблем. Руководство всем предприятием со стороны думы вселяло некоторую надежду на возможность его осуществления в натуре.

Труднее всего было найти планировочный прием, который позволил бы рационально разместить на сравнительно небольшой площади несколько крупных сооружений различного назначения. Но мысли конкурентов в первую очередь занял вопрос о том, следует ли сохранить находящиеся на отведенной под застройку территории старинные здания складов корабельной пеньки, которые и носили название Пенькового, или Тучкова, буяна*.

Здания эти, которые в начале XX века считались дворцом Бирона — временщика при императрице Анне Иоанновне, расположены на самом берегу Малой Невы. Они отличаются четкой уравновешенной композицией: в центре — компактный кубический объем, по его сторонам — протяженные симметричные корпуса, за которыми скрывалось не видное с реки низкое здание «шофной» (помещение, где браковали лен и пеньку). Во время подготовки Исторической выставки архитектуры Фомину удалось найти старый чертеж этого сооружения, но кто был его автором, он не знал; лишь позднее выяснилось, что здания Тучкова буяна были построены в 60-х годах XVIII столетия по

* Буя н — пристань, место выгрузки товаров; складские постройки на берегу.

проекту Антонио Ринальди. Среди специалистов в начале XX века еще не было единого мнения о художественном значении этого своеобразного памятника архитектуры.

Дубинский и Мунц, создавая свои проекты, не считались со старинными зданиями Тучкова буяна. Мунц допускал возможность их сломки, Дубинский же полагал, что старые корпуса могут быть частично включены в новые сооружения.

Иначе подошел к решению этого вопроса Фомин. В черновиках пояснительной записки к проекту застройки территории Тучкова буяна ¹² несколько раз встречается сделанная им запись: «Раньше, чем сломать, надо найти остроумное решение приспособить». Этой мыслью и руководствовался архитектор при разработке генерального плана.

Он принял решение сохранить старинную постройку и приспособить ее для предусмотренного конкурсной программой Музея старого Петербурга. Это решение приводило, конечно, к появлению дополнительных трудностей при разработке проекта, но Фомин считал поставленное им самим условие принципиальным. Он записывает: «Я начал свою композицию исходя из идеи сохранения буяна, а также шофной... Я нарочно начинаю с вопроса о сохранении, т. к. на этот вопрос... архитектор должен смотреть двояким образом — как архитектор и как гражданин данного города».

Однако благодаря таланту зодчего все трудности были преодолены. Фомин нашел простой и ясный планировочный прием, в котором не чувствуется ни малейшей скованности существующей застройкой.

Все сооружения комплекса в проекте Фомина расположены вокруг обширной прямоугольной в плане площади, открытой в сторону дамбы Тучкова моста и Петровского острова.

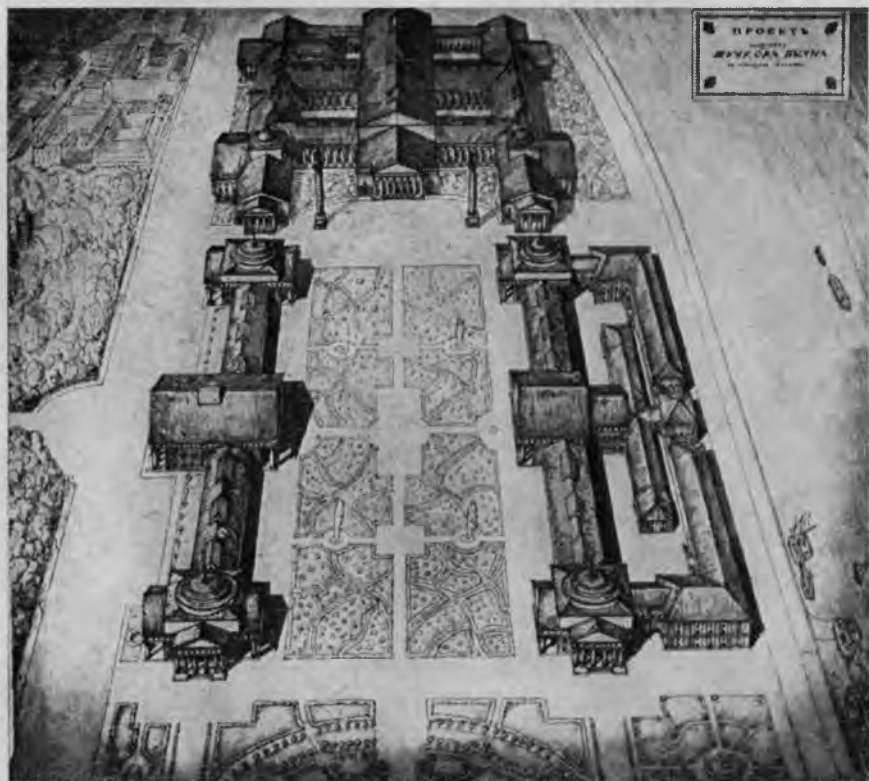
По сторонам этой площади располагаются здания музеев и съездов. Структура зданий музеев увязывается с планом построек XVIII века: центральному объему буяна соот-

ветствует выделенный на фасаде портиком главный корпус нового здания, а к нему примыкают два крыла, заканчивающиеся симметрично расположенными павильонами. Находящееся напротив здание съездов повторяет эту схему; здесь тоже выделяется центральный объем, включающий в себя большой зал. Аналогичная трехчастная планировочная схема положена в основу композиции и главного здания комплекса, замыкающего перспективу площади.

Несмотря на сложность функциональной структуры главного здания, его объемно-пространственное построение предельно четко. Центральный продольный корпус, выделенный на фасаде величественным восьмиколонным портиком, включает огромный зал, рассчитанный на пять-шесть тысяч человек и предназначенный для проведения спортивных состязаний и устройства выставок. В боковых продольных корпусах расположены два концертных зала на тысячу и на семьсот человек, малые выставочные залы и ресторан. Вся эта система залов, фойе при них и внутренних открытых дворов объединяется тремя поперечными корпусами с многочисленными вспомогательными помещениями. Внутренние связи Фомин продумал так, чтобы можно было без взаимных помех одновременно использовать залы либо независимо друг от друга, либо по-разному соединять их в зависимости от конкретных обстоятельств. Таким образом, в проект главного здания Тучкова буяна Фомин заложил новую и весьма интересную идею универсализации его назначения.

Удобно решены транспортные подъезды к зданиям, надежно связанным друг с другом внутренними улицами; перед каждым из зданий предусмотрены места для стоянки транспорта; свободен доступ к комплексу со стороны главных городских магистралей этого района — Александровского проспекта и дамбы Тучкова моста.

Совершенно очевидно, что, проектируя ансамбль Тучкова буяна, Фомин вдохновлялся градостроительными идеями



Проект застройки территории Тучкова буяна. Перспектива. 1913 г.

мастеров русского классицизма. В пояснительной записке к проекту он сам подчеркивал, что стремился получить «архитектурный эффект, которого добивались при решении подобных задач известные архитекторы классических эпох, как Росси в его Театральной улице с Александринским театром...».



Признание ордера основой всех композиционных построений, симметрия, равновесие, строгая соподчиненность четко ограниченных пространств — все эти классические по своей сути принципы нашли последовательное применение в проекте ансамбля Тучкова буяна. Классические планировочные приемы использовали и конкуренты Фомина. Но им не удалось добиться такого архитектурного единства композиции, какого безусловно достиг Фомин. Любопытно и другое: из трех конкурентов только Фомин так построил ансамбль, чтобы обеспечить его надежную композиционную связь с соседними районами города. Этому способствует и общий прием планировки — с широко раскрытой к городу центральной площадью, и характер архитектурного решения отдельных зданий, стилистически сближающий их



Проект застройки острова
Голодай («Новый Петербург»).

с расположенными неподалеку классическими памятниками.

Однако, несмотря на все достоинства проекта И. А. Фомина, победителем конкурса был признан М. Х. Дубинский, сумевший точнее удовлетворить формальные требования конкурсной программы в отношении размеров отдельных помещений, общего объема и стоимости зданий.

Дальшее проведение конкурса дело о застройке Тучкова буяна до революции так и не пошло. И только в наши дни давняя идея, обретая новую форму, была претворена в жизнь: рядом со старинными постройками Тучкова буяна в 1967 году поднялось здание универсального спортивного зала «Юбилейный» — одно из крупнейших в городе сооружений общественного назначения.

В 1911—1913 годах И. А. Фомин работал и над проектом застройки обширной территории в западной части острова Голодай (ныне остров Декабристов). В то время это была пустынная заболоченная местность, часто затоплявшаяся во время осенних наводнений. Лишь кое-где среди чахлах кустарников виднелись небольшие строения. Земля здесь не приносила ее владельцам никакого дохода. Вот почему они без особых сомнений уступили ее созданному

в 1910 году акционерному обществу, называвшемуся «Новый Петербург». В его цели входила организация строительства на острове Голодай нового жилого района под таким же названием. Для этого предварительно нужно было повысить уровень земли, что предполагалось сделать с помощью землечерпалок: подняв со дна залива грунт, они по трубам должны были переместить его на остров. Предприниматели, согласившиеся финансировать создание «Нового



Здание на главной площади «Нового Петербурга».
Современная фотография.



Проект освещения Чернышева моста в Петербурге. 1915 г.

Петербурга», считали, что в будущем, когда на взморье, вдали от заводских труб и шумных улиц, будет построен этот принадлежащий им идеальный город-сад, они с лихвой возместят все свои затраты.

К проектированию «Нового Петербурга» был привлечен И. А. Фомин. В короткий срок он разработал эскиз планировки территории, отведенной под застройку. В основу этой планировки архитектор положил характерную для классицизма радиально-кольцевую систему. Композиционным центром нового района, по мысли мастера, должна была стать большая площадь, полукруглая в плане. От нее на запад, в сторону моря, были проложены три радиальных магистрали, которые пересекались несколькими дуговыми проездами. С востока к полукруглой площади присоединялась меньшая по размерам прямоугольная площадь, которой отводилась роль рыночной: по ее периметру Фомин предполагал разместить торговые помещения, объединенные, в соответствии с русской архитектурной традицией, в низкие

протяженные корпуса с открытыми галереями-колоннадами. У проезда на полукруглую площадь галереи должны были оканчиваться павильонами. В композиции их портиков Фомин еще раз использовал мотив, знакомый нам по проекту курзала и дому Половцова.

На западной стороне главной площади предполагалось построить дома высотой в пять этажей, попарно соединенные колоннадами, сквозь которые должны были пройти лучевые магистрали «Нового Петербурга». Четыре этажа этих домов согласно проекту Фомина объединялись высокими коринфскими пилястрами, пятые этажи трактовались как аттиковые, завершающие композицию. Четкий ритм колонн и пилястр должен был придать застройке площади торжественный, величественный вид.

Строительство одного из спроектированных Фоминым зданий началось весной 1912 года. Дом, занявший участок на углу площади и центрального проспекта «Нового Петербурга», оказался единственным осуществленным фрагментом задуманного ансамбля (после революции это здание было приспособлено под школу).

Еще в процессе работы над проектом в него были внесены серьезные изменения. Проектирование жилых домов, расположенных по сторонам продолженной до полукруглой площади Железноводской улицы, было передано архитектору Ф. И. Лидвалю. К концу 1912 года эти дома, решенные в суховатых измельченных формах, чуждых героической «фоминской классике», были вчерне построены. Лидваль отказался от устройства запланированной ранее рыночной площади, предусмотрев на ее месте лишь небольшое расширение улицы¹³. На этом строительство комплекса остановилось. Столь крупное градостроительное мероприятие, каким было осуществление проекта «Новый Петербург», в условиях буржуазного строя не могло рассчитывать на успех. К тому же строительную деятельность вскоре пресекла первая мировая война.



Проект курорта Ласпи в Крыму. Приморский бульвар и курзал.
Рисунок. 1916 г.

Как и территория Тучкова буяна, западная часть острова Голодай была благоустроена только в годы Советской власти. Уже вскоре после Октября на острове, получившем название острова Декабристов, были построены спортивные сооружения и дома для трудящихся соседних предприятий. Согласно генеральному плану Ленинграда (разработанному в 1960-х годах) бывшая территория «Нового Петербурга» должна стать одним из звеньев грандиозного морского фасада города. Новое строительство здесь ведется, как было намечено еще в начале века, на намывных территориях, но значительно быстрее и в несравненно более крупных масштабах.

Планировка приморских кварталов «Нового Петербурга» частично сохранилась до наших дней: задуманная Фоми-

ным полукруглая площадь и ныне отмечает пересечение Железноводской улицы с проспектом КИМа.

В годы, последовавшие за разработкой проектов застройки «Нового Петербурга» и Тучкова буяна, Фомин сумел выполнить в столице сравнительно небольшие работы, главным образом декоративного характера. Так, в 1914 году по эскизу Фомина был осуществлен портал входа в дом 16 по Морской улице (ныне улица Герцена). В 1915 году Фомин исполнил проект освещения Чернышева моста (теперь мост Ломоносова). Согласно этому проекту при въездах на мост были поставлены четыре невысоких гранитных обелиска с гранеными фонарями, поддерживаемыми кронштейнами с золочеными фигурками фантастических животных.

Большое внимание в эти годы мастер по-прежнему уделял конкурсному проектированию. Ряд проектов Фомин исполнил для южных областей России, в том числе проекты крупной гостиницы в Кисловодске, большого курортного комплекса на берегу Крыма в Ласпи, нескольких частных домов, среди которых своим романтическим характером выделяется проект крымской виллы Ф. И. Шаляпина. Ни один из этих проектов не был осуществлен.

1915 год ознаменовался в жизни И. А. Фомина важным событием. «За известность на художественном поприще» Академия художеств удостоила его почетным званием академика архитектуры.

И. А. Фомин был полон творческих сил и энергии. Но энергия эта, к сожалению, не находила такого практического применения, о котором не переставал мечтать мастер.

Только Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед Фоминым, как и перед другими деятелями искусства страны, новые захватывающие перспективы, стимулировала рождение новых творческих замыслов.





«...ТВОРИТЬ НЕ ТАК, КАК РАНЬШЕ...»

Величие перспектив, открывшихся перед страной после победы Великого Октября, рождало обстановку всенародного подъема и энтузиазма. Эти настроения нашли отражение в становлении революционного романтизма — вдохновенного, пламенного стиля первых послереволюционных лет.

Как и многие другие художники, И. А. Фомин без колебаний отдал свое искусство народу. «Каждый из нас, — вспоминал впоследствии архитектор, — с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому. Но это новое давалось с трудом, не сразу».

Каким должно стать новое искусство победившего народа? На этот вопрос разные художники отвечали по-разному. Некоторые из них считали, что первому в мире государству рабочих и крестьян нужно искусство, ничем не связанное с дореволюционным прошлым, поражающее воображение необычностью и смелостью форм. Сторонники подобных взглядов, называвшие себя «левыми» (в их числе были художники В. Е. Татлин, К. С. Малевич, Д. П. Штеренберг, искусствовед Н. Н. Пунин и другие), образовали группу, которая на первых порах определяла художественную политику отдела изобразительных искусств, созданного при Народном комиссариате просвещения.

«Левым» противостояли те, кто был убежден в недопустимости разрыва с традициями прогрессивного искусства прошлого, кто считал глубину содержания и ясность художественного языка необходимыми для того, чтобы произведения советских художников стали нужными и близкими народу. На таких позициях находилось большинство деятелей русского реализма, начавших свой творческий путь еще до революции. Их взгляды разделяли и многие архитекторы, в том числе И. А. Фомин.

Образование двух лагерей, сторонники которых занимали диаметрально противоположные позиции, наложило характерный отпечаток на развитие советского искусства первых послереволюционных лет.

Своеобразной ареной борьбы различных творческих направлений стали в Петрограде Государственные свободные художественно-учебные мастерские, заменившие Академию художеств, ликвидированную, подобно другим официальным учреждениям старой России, в соответствии с декретом Советского правительства от 12 апреля 1918 года.

И. А. Фомин сыграл в деятельности преобразованной Академии видную роль.

По уставу, разработанному отделом изобразительных искусств Наркомпроса, новое учебное заведение должно было состоять из ряда самостоятельных мастерских, руководимых профессорами. Подготовительные классы упразднялись. Провозглашалось «равенство всех художественных течений». Устав отменил испытания для поступающих, от которых теперь не требовалось ни специальной, ни общеобразовательной подготовки. «Демократизм» Свободных мастерских подчеркивался тем, что студенты сами избирали себе руководителей путем своего рода голосования. Для того чтобы профессор мог возглавить мастерскую, он должен был получить голоса не менее чем двадцати студентов, желающих учиться у него.

Введенные новшества лишили учебное заведение определенной структуры и программы; отмена вступительных экзаменов открыла двери мастерских не только тем, кто имел способности и знания, но и людям случайным, далеким от искусства. Новые правила казались совершенно неприемлемыми для архитектурных мастерских: ведь изучать архитектуру невозможно, не имея достаточно солидной общеобразовательной и в первую очередь математической подготовки. Вот почему реформа, осуществленная по инициативе «левых», была подвергнута старыми педагогами Высшего художественного училища решительной критике.

В сентябре 1918 года состоялись выборы профессорско-руководителей Свободных мастерских. Вопреки ожиданиям «левых», сторонники реализма, в том числе и бывшие педагоги Академии художеств, одержали на этих выборах победу, собрав наибольшее количество голосов учащихся. Пятьдесят три голоса получил и И. А. Фомин. Это означало, что одна из архитектурных мастерских могла быть организована под его руководством; руководителями остальных мастерских по архитектуре стали Л. Н. Бенуа, О. Р. Мунц, Э. Я. Штальберг и Г. А. Косяков¹⁴. К руководству архитектурными мастерскими пришли известные, обладавшие солидным практическим и педагогическим опытом художники, придерживавшиеся близких взглядов на задачи архитектурного образования.

Еще до революции, когда обсуждались возможные пути дальнейшего совершенствования педагогической системы Академии художеств, И. А. Фомин в письме к А. Н. Бенуа подчеркивал: «Я нахожу, что при полной свободе и автономии отдельных мастерских и при вероятной различности требований и систем преподавания в них в самой Академии должен существовать одна общая, вполне ясная и совершенно определенная система школы... Единовластие директора в училище и единовластие профессора-руководителя в мастерской — должно быть краеугольным камнем».

Такого единства в Петроградских художественно-учебных мастерских достичь не удалось. Тщетность попыток наладить планомерные занятия скоро стала очевидной. И уже летом 1919 года один из новых профессоров-руководителей мастерских известный живописец К. С. Петров-Водкин прямо признал, что «уничтожение Академии художеств как учебного заведения создало полный крах старого учреждения, вместе с тем... нового, обобщающего все мастерские, дано не было... Учащиеся не объединились, так как поводов для сближения отдельных мастерских в виде единой программы и цели не было»¹⁵. Но не только в ошибках «левых» учредителей Свободных мастерских крылись причины неудач первого в стране художественного института.

В стране разгоралось пламя гражданской войны. Интервенты и белогвардейцы стягивали кольцо блокады вокруг Советской республики. Сибирь захватили колчаковцы. На Москву наступал Деникин. К захвату красного Петрограда готовилась армия Юденича. Аудитории и мастерские старинного здания Академии художеств пустели: многие студенты с оружием в руках ушли защищать завоевания революции, работали на заводах и фабриках. Оставшиеся, невзирая на трудности, несмотря на голод и лишения, пытались продолжать занятия.

Наиболее успешно они шли в архитектурных мастерских; в этом была заслуга прежде всего профессоров-руководителей, постаравшихся с первых же дней существования мастерских наладить в них деловую, серьезную обстановку.

Мастерская Фомина разместилась на третьем этаже Академии художеств. Окнами она выходила на 4-ю линию. Студенты оформили мастерскую по указаниям профессора: аудиторию поделили на две части завесой из холста, покрашенной с одной стороны зеленой, а с другой — желтой краской; в такие же цвета окрасили стены помещения; в центре на постаменте установили скульптуру — гипсовый

слепок античной головы Геры; украшениями служили также большие панно с мифологическими сюжетами и декоративные фонари, сделанные из толстой проволоки, обтянутой полотняной калькой.

Состав учащихся в мастерской Фомина, как и во всех других, был очень пестрым: наряду с бывшими студентами Высшего художественного училища, прошедшими несколько курсов, были вчерашние школьники; рядом с учеником, уверенно владеющим рейсфедером и кистью, стоял, ожидая указаний учителя, юноша, едва умеющий держать в руках карандаш. Каждый студент требовал индивидуального подхода, и нередко занятия по архитектуре приходилось начинать только после того, как профессор убеждался в том, что его ученик достаточно хорошо разбирается в правилах арифметики.

Учить в таких условиях было тяжело, но Фомин не только учил профессиональному мастерству, но и воспитывал преданных искусству людей, принципиальных художников. Воспоминания его учеников позволяют составить некоторое представление о характере Фомина-педагога.

Иван Александрович был немногословен — он не спешил вступать в «словесное общение» со студентом до тех пор, пока тот не заинтересует его своей работой. Молчаливое наблюдение профессора заставляло молодого человека, работавшего над заданием, снова и снова обращаться к поискам верного приема. Это был суровый метод, но он закалял характер будущего художника. Когда же студенту удавалось нащупать пусть еще не вполне ясный, но своеобразный путь к решению композиционной задачи, он имел все основания рассчитывать на помощь и руководство педагога, который словом и делом, исподволь раскрывал перед учеником секреты мастерства.

Немногословие Фомина придавало его оценкам и суждениям особый вес. Иногда разбор ученического проекта превращался в интересную и увлекательную беседу о задачах

архитектуры, о месте архитектора в строительстве новой жизни. Часто такие беседы происходили на квартире профессора — в доме 29 по Кадетской (ныне Съездовской) линии Васильевского острова, где И. А. Фомин жил с 1911 года. Двери этой квартиры всегда, в любое время дня были приветливо открыты для тех, кто хотел посоветоваться с мастером, узнать его мнение по существу той или иной творческой проблемы.

Вот какой сохранилась квартира Фомина в памяти одного из его учеников — А. М. Соколова, впоследствии известного ленинградского архитектора (автора проектов станции Ленинградского метро «Технологический институт» и других сооружений) и педагога.

«Поднявшись по одному маршу лестницы, — пишет А. М. Соколов, вспоминая о первом своем визите к профессору в конце 1919 года, — я очутился перед дверью, на которой была медная доска с надписью «Архитектор И. А. Фомин». Эта маленькая дощечка, величиной с лист писчей бумаги, выглядела очень импозантно. Полубовавшись красиво нарисованным шрифтом, вырезанным на доске, я позвонил в старинный звонок в виде медной штанги...

Войдя, я очутился в необычном жилище, как будто сохранившемся без изменений с начала прошлого века. Обширная светлая передняя, из окна которой был виден двор... окруженный одноэтажными хозяйственными постройками... Далее шла гостиная, выходящая окнами на Кадетскую линию. Стены были покрашены клеевой краской в зеленый цвет оттенка французской зелени. С ним хорошо гармонировал гарнитур карельской березы с большим круглым столом перед диваном. В комнате стоял старинный рояль с длинным хвостом, типа «Флюгель». Угол занимала... старинная печь-камин, кафельная с барельефом, изображающим античного воина. Из передней в гостиную вела стеклянная дверь замечательного рисунка. Как я узнал позже, она была сделана по эскизу Ивана Александровича...

Вторая дверь открывалась в кабинет. Его стены были покрашены ультрамарином. Мебель красного дерева, очень изысканных форм, удивительно вязалась с цветом стен. Тогда, пожалуй, больше всего поразила именно окраска стен в интенсивные локальные тона — прием, который ввел в практику Иван Александрович и который распространился впоследствии необычайно широко... Вот в этом кабинете я впервые и увидел знаменитого мастера. Человек небольшого роста, с черной бородкой, в черной ермолке на голове, он... гармонировал со всей обстановкой и производил впечатление своеобразной эlegantности...»

С людьми, которым он симпатизировал, — а к числу таких относились его ученики, — Фомин держался просто и приветливо, на какую бы тему — отвлеченную или деловую — ни шла беседа. «Его замечания и высказывания всегда носили конкретный характер, — вспоминает далее А. М. Соколов, — и свидетельствовали об исключительно светлом уме. Иногда в его речи проскальзывала тончайшая ирония. Можно сказать, что основной тон его поведения — спокойная доброжелательность».

Надо ли говорить, что такая черта характера — одна из самых важных для педагога. И ученики Фомина по достоинству оценивали это качество своего учителя. Архитектор Я. О. Свирский, тоже учившийся у Фомина в первые после революционные годы, вспоминает о нем: «Той глубокой серьезности, с которой он говорил о наших работах, которые порой нам самим еще казались недостойными такого внимания, даже тем, как бережно он держал их в руках, он внушал нам благородное уважение к труду, к творчеству архитектора. Маститый мастер говорил с молодым учеником, как с профессионалом, как с равным, и ученик начинал чувствовать свою ответственность. Придя с не очень ясными идеями и убеждениями, ученик обычно уходил от него единомышленником, зараженным его мыслями и уверенностью».

Фомин придавал большое значение изучению великих образцов прошлого. Нередко он приносил в Академию чертежи старых мастеров — из своей коллекции или из собрания Музея старого Петербурга, предлагая ученикам выполнять с них копии. Эта работа не только давала студентам возможность познакомиться с великолепными образцами графической техники и до некоторой степени усвоить ее особенности, но и помогала им понять те принципы, которыми руководствовались в своем творчестве выдающиеся зодчие прошлых эпох. Наиболее удачные копии Фомин оставлял в мастерской, и они служили для учеников такими же пособиями, как чертежи и рисунки из музея или библиотеки Академии художеств.

Но лучшими образцами для студентов мастерской Фомина всегда оставались проекты и постройки самого учителя.

В трудные послереволюционные годы, в условиях гражданской войны и блокады, И. А. Фомин, как и многие другие петроградские художники, продолжал напряженную творческую деятельность. Именно в первых послеоктябрьских проектах Фомина нашла последовательную разработку тема революционного романтизма, которая казалась мастеру созвучной переживаемой страной героической эпохе. Вновь и вновь обращается архитектор в этих проектах к классическим ордерным формам, но их трактовка постепенно меняется: художник старается ярче выявить присущее им героическое, мужественное начало, подчеркивает их аскетическую суровость, напряженную динамику их ритма. Мощные колоннады придают композициям Фомина особую монументальность, почти скульптурную выразительность. Искания предреволюционных лет, воплощенные в строгой архитектуре вестибюля дома Абамелек-Лазарева, композиции здания Музея 1812 года, в памятниках, посвященных Отечественной войне, получают в проектах, созданных после революции, дальнейшее развитие. Романтика старых



Проект Дворца рабочих в Петрограде. Перспектива. 1919 г.

форм соединяется в них с революционным пафосом, и это сообщает произведениям Фомина новое эстетическое качество.

Наиболее ярким и убедительным примером революционно-романтического стиля Фомина послеоктябрьской поры стал разработанный им в 1919 году проект Дворца рабочих Нарвско-Петергофского района Петрограда.

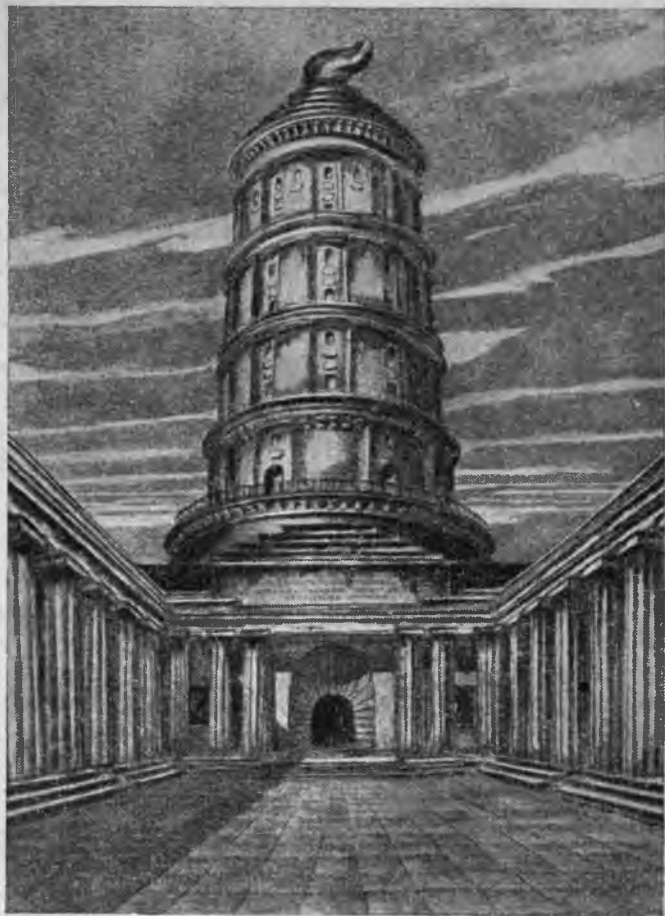
Мысль о постройке этого Дворца принадлежала рабочим-путиловцам. Первый советский нарком просвещения А. В. Луначарский в речи 10 октября 1918 года по случаю открытия Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских сказал собравшимся на митинг студентам и педагогам: «Я имел удовольствие принять делегацию от Путиловского завода с требованием: „Призовите ваших художников к творчеству, пусть государство даст средства, пусть воздвигнется в Петрограде первый великий народный дворец“». Рабочие, — подчеркнул Луначарский, — «говорят, что хотя бы вы нам давали десятки, сотни синодов и сенатов и других зданий старого

образца, буржуазных домов, этого нам недостаточно, это не выражает нашу потребность; мы хотим иметь свой дом, на заказ по нашему росту, а не с буржуазного плеча... Конечно, мы с будущей весны приступим к тому, чтобы создать грандиозный мировой Народный дом, и к конкурсу проектов, к подготовке, мы должны приступить немедленно».

К началу 1919 года была разработана конкурсная программа, в которой были сформулированы требования, предъявляемые к этому новому, незнакомому дореволюционной архитектурной практике типу культурно-просветительного сооружения. Программой требовалось предусмотреть в проекте Дворца большой митинговый и театральный зал на три-четыре тысячи человек, несколько малых залов различной вместимости для проведения собраний, чтения лекций, устройства концертов и самодеятельных спектаклей, комнаты для занятий различных кружков, библиотеку, читальню, ресторан-столовую, гимнастический зал и ряд других помещений. Весной 1919 года жюри рассмотрело результаты проведения первого тура конкурса и присудило две премии проектам В. И. Дубенецкого и С. С. Серафимова. Затем был объявлен второй тур конкурса, к участию в котором среди пяти архитекторов, известных своими строительными работами, был приглашен и И. А. Фомин.

Участники конкурса завершили проектирование Дворца рабочих к концу 1919 года, в разгар гражданской войны, в тяжелейшее для Республики Советов время. Думать о строительстве громадного здания тогда не приходилось, но конкурсныe проекты Дворца вошли в историю советской архитектуры как первые попытки решения важной темы, отвечающей новому социальному заказу.

И. А. Фомин положил в основу плана Дворца рабочих классическую П-образную схему. Центром всей композиции стал большой митинговый зал, решенный Фоминым в форме амфитеатра, окруженного двухъярусной аркадой. Ступенчатое завершение зала, поднимаясь над всем зда-



Проект крематория в Петрограде. Перспектива. 1919 г.

нием, усиливает впечатление силы, мощи, которое создается монументальными колоннадами, окружающими большую парадную площадь перед главным входом. Эта площадь, предназначенная для проведения грандиозных митингов и манифестаций, трактуется Фоминым как неотъемлемая часть Дворца, его самый большой «зал под открытым небом». «Приглашающий» характер пространственной композиции подчеркивается тем, что павильоны, которыми заканчиваются боковые корпуса здания, словно «расступаются», формируя широкое «устье» площади.

Ордер Дворца рабочих Нарвско-Петергофского района напоминает дорический ордер любимых Фоминым памятников античной архитектуры — Парфенона, пестумских храмов. Но по сравнению с античными прототипами фоминская дорика кажется еще более монументальной. Это достигается не только изменением пропорций, но и максимальным упрощением деталей, пластики самой колонны: ее вертикальные желобки-каннелюры укрупняются, а постепенное утонение кверху почти не ощущается. Такая модификация классических форм, по мысли Фомина, должна была способствовать возникновению новых художественных ассоциаций, помочь рождению нового архитектурного языка, выражающего суровую романтику революционной борьбы, непоколебимую уверенность пролетариата в конечной победе. Так в творчество мастера вошла тема, которую сам Фомин обозначил термином «пролетарская классика», или «красная дорика», и разработка которой позже завершилась созданием его теории «реконструкции классики».

Примерами решения этой темы служат, по сути дела, все проекты общественных зданий и монументов, созданные И. А. Фоминым в первое послереволюционное десятилетие, в том числе и проект крематория. Расположить это сооружение предполагалось на территории Александро-Невской лавры. Проект, разработанный Фоминым, был удостоен первой премии. Здесь те же простые и монументальные фор-



Триумфальная арка на Каменном острове.
Фотография 1920-х гг.

мы, те же дорические колоннады, но в этом произведении главной становится скорбная тема, с особой силой звучащая в композиции двора — глубокого, прямоугольного в плане, окруженного со всех сторон мощными дорическими колоннами.

Своими работами Фомин убедительно доказывал возможность решать с помощью традиционных форм различные идейно-художественные задачи, что особенно важно именно для архитектуры общественных сооружений.

В 1920 году И. А. Фомину была поручена разработка проекта целого комплекса сооружений декоративно-монументального характера, которые были возведены на Каменном острове в связи с праздником, посвященным открытию первых в Петрограде домов отдыха для трудящихся. Домами отдыха стали покинутые прежними владельцами особняки, среди них и бывший дом Половцова, строившийся до революции по проекту Фомина.

У входа на территорию домов отдыха со стороны Каменноостровского проспекта в соответствии с замыслом Фомина была поставлена монументальная триумфальная арка, завершенная высоким ступенчатым аттиком. От арки в глубину острова протянулась широкая аллея. Вдоль нее располагались своеобразные колоннады, состоявшие из простых призматических пилонов. На берегу Малой Невки, у пристани, возвышалась массивная ростральная башня. Аллея приводила на площадку, в центре которой высилась гигантская гипсовая скульптура, символизирувавшая освобожденный пролетариат. Несколько в стороне, на островке среди пруда, был построен большой амфитеатр с трибуной для оратора в центре.

Все эти сооружения были задуманы Фоминым в камне, но из-за отсутствия долговечного материала строились из дерева. Фанерная обшивка деревянных конструкций, расписанная «под камень», имитировала классические русты.

Праздник открытия домов отдыха состоялся 20 июня 1920 года и привлек множество петроградцев. Декорация, созданная Фоминым, отлично выполнила свое назначение, — ввести людей в атмосферу торжества, создать у них радостное, приподнятое настроение. Поперек аллеи, проходящей под аркой, был натянут транспарант со словами: «Мы весь мир превратим в цветущий сад». Между пилонами на невысоких ступенчатых пьедесталах стояли корзины с огромными букетами живых цветов. Из-за деревьев доносились мелодии революционных песен: под аккомпанемент военных



Проект памятника революционерам в Лесном. 1923 г.

духовых оркестров их пели пришедшие на праздник рабочие. К вечеру на трибунах амфитеатра собралось более трех тысяч человек; грандиозный митинг завершился великолепным праздничным фейерверком и красочным театрализованным представлением.

Московская «Правда» откликнулась на это событие статьей, где отмечалось: «Красный Питер всегда впереди... Питерцы не только мужественные борцы, они и неутомимые строители... Там, где прежде были расположены дачи царских сановников, сейчас устроены для питерских рабочих дома отдыха. Несмотря на невероятные трудности, этот новый великий почин блестяще выполнен. Это только начало, это только первая попытка пролетариев устроить отдых тем, которые раньше никогда отдыха не знали...»

Триумфальные сооружения Фомина на Каменном острове не сохранились. Их постигла та же участь, что и многие другие памятники этих бурных, трудных и радостных лет: созданные из отнюдь не вечных материалов, они были не властны над временем, и сейчас о них могут рассказать только пожелтевшие фотографии.

Из временных памятников, устанавливавшихся в Петрограде в первые годы после Великого Октября по ленинскому плану монументальной пропаганды, один был осуществлен по проекту Фомина. Это был памятник погибшим революционерам в Лесном. Памятник был очень прост, но в этой простоте и заключался источник впечатляющей силы композиции: огромный блок в форме мощного куба покоился на невысоком основании в виде тесно прижатых друг к другу цилиндров. На грани куба четко выделялись слова: «Первым жертвам революции». Монумент был поднят на вершину небольшого земляного холма, у подножия которого спланировали прямоугольную площадку, окруженную кустарником. Сооруженный из дерева, оштукатуренного цементом под камень, памятник просуществовал сравнительно недолго.



Памятник И. В. Тартакову в Александро-Невской лавре.
Фотография.

В 1923 году был объявлен конкурс на проект постоянного памятника революционерам в Лесном. Фомин принял в конкурсе участие и создал новый вариант мемориальной композиции в виде высокой ступенчатой пирамиды, установленной на основании из крупных каменных блоков. Архитектурное решение памятника изменилось, но неизменным остался почерк мастера: та же впечатляющая сила простых геометрических форм, то же ощущение непоколебимости и мощи, та же ясность и завершенность композиции. Жаль, что замысел архитектора остался нереализованным.

Мемориальная тема в начале 1920-х годов становится в творчестве И. А. Фомина одной из ведущих. Архитектор разрабатывает в это время проекты нескольких памятников — Я. М. Свердлову в Москве, Артему (Ф. А. Сергееву) в Донбассе, архитектору А. Н. Воронихину и артисту И. В. Тартакову в Петрограде. Эти памятники, кроме последнего из упомянутых выше, в натуре не были осуществлены. Памятник И. В. Тартакову в 1924 году установили на могиле актера в Александро-Невской лавре. Небольшое надгробие выглядит монументально. Но это не монументальность покоя: композиции присуще и ощущение динамической напряженности. Такое впечатление рождается необычным композиционным приемом. Завершающая часть надгробия — зрительно тяжелая ступенчатая пирамида — «оторвана» от основания памятника и поставлена, как на опоры, на четыре расположенные по углам пьедестала скульптурные маски. Маски, выполненные И. А. Фоминым совместно со скульптором Я. А. Троупянским, поражают неожиданной экспрессивностью, остротой пластической трактовки; ясность и обобщенность традиционной классической формы неожиданно сочетаются в них с чертами гротеска и шаржа, что придает этим деталям индивидуальность. Главный фасад памятника акцентирован портретным барельефом артиста, исполненным скульптором В. А. Синайским.

Но основное внимание в послереволюционные годы И. А. Фомин уделял вопросам градостроительства. Это было закономерно: ведь перемены, происшедшие в стране, давали мысли градостроителя особенно широкий простор. Освобожденные от произвола частных предпринимателей, получившие возможность творить свободно, в интересах всего народа, архитекторы с первых же лет Советской власти обратились к разработке смелых градостроительных замыслов, к поискам средств для коренного улучшения структуры тех районов старых городов страны, которые стихийно формировались в эпоху капитализма. В молодой Советской республике возникают государственные архитектурные мастерские — проектные организации нового типа, незнакомые дореволюционной России.

В этих мастерских в соответствии с общими народнохозяйственными планами должна была вестись планомерная и целенаправленная работа по созданию проектов отдельных зданий и целых городов.

Одна из первых в стране государственных архитектурных мастерских была создана в Петрограде в июне 1919 года при Совете по урегулированию плана Петрограда и его окраин. Главным архитектором мастерской стал И. А. Фомин, а его заместителем — М. И. Рославлев.

Коллектив мастерской был невелик. В разное время в проектной работе принимали участие молодые в ту пору, но уже достаточно известные зодчие А. С. Никольский, Н. А. Троцкий, Л. М. Тверской, В. Г. Гельфрейх, С. С. Се-
рафимов, Д. П. Бурышкин и другие.

Роль Фомина в организации работы мастерской трудно переоценить. Его градостроительные идеи получили здесь яркое воплощение в виде многочисленных проектов, схем, пояснительных записок. Его кипучая энергия, страстная преданность делу, энтузиазм увлекали помощников, цементировали их в крепкий, целеустремленный коллектив единомышленников.

Деятельность мастерской была многообразна: здесь создавались проекты первоочередных работ, составлялись генеральные схемы планировки всего города в целом и его отдельных районов, разрабатывались программы и подводились итоги архитектурных конкурсов, велась пропаганда новых градостроительных идей. Приступая к работе, И. А. Фомин вкратце следующим образом сформулировал задачи мастерской: «1) составление общего и детального планов будущего Петрограда; 2) принятие мер к агитации различными способами идеи перепланировки города; 3) организация Музея городского строительства». В подробном докладе Фомин раскрыл сущность этой программы, дав по каждому пункту развернутые пояснения. И. А. Фомин подчеркивал: «При составлении как собственно плана города, так и вообще всех проектов и начинаний, имеющих к нему отношение, необходимо исходить из потребностей не только сегодняшнего дня, но, принимая во внимание прогрессивное развитие Петрограда, смотреть значительно далее вперед, на столетие и больше. При этом впереди всего надлежит поставить выполнение рациональных работ, отвечающих нуждам всего населения»¹⁶.

Город рассматривался в программе работы мастерской как сложный организм, выполняющий самые разнообразные функции. Отсюда — обилие задач, поставленных перед архитекторами, задач, связанных воедино и вытекающих одна из другой. Считая решение транспортных проблем основой урегулирования и рациональной организации территории города, И. А. Фомин предлагал целый комплекс соответствующих мероприятий — прокладку новых магистралей, перенос железнодорожных вокзалов на окраины, постройку метрополитена, создание второго обводного канала. Ставилась задача разгрузить от транспорта улицы с наиболее оживленным движением в центральной части города.

Территорию города предполагалось разбить на несколько зон с установлением для каждой зоны определенной

плотности и этажности застройки. Новые кварталы предполагалось проектировать по типу «городов-садов», хорошо озелененных и отделенных от промышленных зон надежными щитами садов и парков. Вопросам озеленения в программе работы мастерской уделялось очень большое внимание. Намечалось не только создание новых зеленых массивов, но и урегулирование старых парков и скверов в центре города. Программа выдвигала идею создания лесопаркового пояса вокруг всего Петрограда.

Новые планировочные задачи требовали разработки проектов зданий новых типов. Соответствующий пункт программы работы мастерской И. А. Фомин сформулировал так: «Проектирование новых общественно полезных сооружений, например общественные бани, здания и площади для всех видов спорта, стадион, рабочие поселки, типовые застройки рациональных жилых кварталов».

Крупный художник-архитектор, великолепный знаток исторических стилей, Фомин, разумеется, не мог игнорировать и художественные проблемы градостроительства. Вот почему в программу предстоящих работ он включил и такой раздел: «Восстановление старинных красот города; очистка от позднейших наслоений как отдельных зданий, так и целых архитектурных ансамблей, окончание незаконченных замыслов больших архитекторов прежних эпох». В градостроительстве для Фомина не было мелочей. Включая в программу работы «вопросы новой красоты города», руководитель мастерской подчеркивает, что к ним следует отнести «проектирование новых архитектурных ансамблей, отдельных сооружений больших и малых, например набережных, мостов, решеток, трамвайных столбов, павильонов метеорологических, павильонов для публикаций, вопросы постановки новых памятников, перенесения на новые места старых и пр.».

Исходя из разработанной Фоминым программы коллектив мастерской уже вскоре после ее организации обсудил

ряд проектных предложений, касавшихся решения первоочередных градостроительных задач, таких как благоустройство Марсова поля и района Смольного, создание на Крестовском острове города-сада, разгрузка от транспорта Невского проспекта, реконструкция района Михайловского замка с восстановлением Кленовой аллеи, урегулирование Большого проспекта Васильевского острова и другие¹⁷.

Несколько проектов Фомин выполнил сам, другие разрабатывались под его руководством.

Одним из первых проектов, созданных Фоминым в бытность его руководителем Архитектурной мастерской по урегулированию плана Петрограда и его окраин, стал «Проект разгрузки трех узлов Невского», представленный на рассмотрение художественного совета мастерской в июле 1919 года.

«Три узла» — это перекрестки Невского проспекта с Литейным проспектом, Морской и Садовой улицами, то есть места пересечения наиболее напряженных транспортных потоков. Отвести от этих перекрестков часть транспорта — значит уменьшить интенсивность движения по главной магистрали города.

Такая задача решалась еще до революции — в проекте преобразования Петербурга, разрабатывавшемся Л. Н. Бенуа, М. М. Перетятковичем и Ф. Е. Енакиевым. Тогда авторы проекта предложили проложить севернее Невского проспекта параллельную ему транспортную артерию, для чего должны были использоваться существующие улицы — Итальянская (ныне улица Ракова) и Жуковского.

В отличие от этого предложения эскиз Фомина наметил не одну, а две магистрали, дублирующие Невский проспект как к северу, так и к югу от него. Северная разгрузочная магистраль была проложена Фоминым примерно по той же трассе, что и в дореволюционном проекте. Южная же должна была пройти от перекрестка улицы Гоголя и Невского вдоль Кирпичного переулка, мимо Казанского собора, по

Чернышеву переулку (ныне улица Ломоносова) и Разъезжей улице к Лиговке. Таким образом, вместе с Невским эти две новые магистрали должны были составить еще одну трехлучевую композицию, как бы повторяющую знаменитый «невский трезубец», сформировавшийся еще в XVIII веке. Для того чтобы сделать магистрали-дублиеры удобными для движения транспорта, требовалось, согласно проектному предложению Фомина, дополнить существующие улицы новыми проездами, прорезающими некоторые кварталы центральной части города и пересекающими Мойку, Фонтанку и Екатерининский канал по новым мостам. Трассы проездов архитектор наметил таким образом, чтобы внести в сложившуюся планировку минимальные изменения.

В проекте Фомина содержалось и интересное предложение, касавшееся проблемы «окончания незаконченных замыслов больших архитекторов прежних эпох». Проводя трассу южной разгрузочной магистрали мимо Казанского собора, Фомин показывает на плане задуманную Воронихиным, но оставшуюся неосуществленной вторую наружную колоннаду собора. Это предложение обогащает решение транспортной задачи увлекательной градостроительной идеей — сделать знаменитый памятник классицизма с созвездием эффектно спланированных вокруг него площадей центром большого архитектурного ансамбля между Невским проспектом и новой магистралью.

В июле 1919 года Фомин и Рославлев представили коллективу мастерской подробные соображения о принципах планировки Нарвско-Петергофского района Петрограда. Кроме того, в 1919 году и позже Фомин выполнил еще несколько эскизных проектов, предусматривавших соединение Пироговской и Петровской набережных мостом, перепланировку Аптекарского острова, устройство озелененного подъезда к Смольному, создание сквера с детскими площадками на пересечении Каменноостровского и Кронверкского проспектов (ныне Кировский пр. и пр. М. Горького).

Важное градостроительное значение приобрел разработанный Фоминым в начале 1922 года проект урегулирования Большого проспекта Васильевского острова. Главная магистраль этой части города давно уже нуждалась в благоустройстве. Богатый зеленью проспект еще задолго до революции был расчленен заборами на участки, примыкавшие к жилым домам. На некоторых участках были возведены неказистые временные постройки. Как писала одна из дореволюционных столичных газет, Большой проспект имел «вид улицы захолустного провинциального города».

И. А. Фомин предлагал в своем проекте убрать заборы и проложить вдоль проспекта длинные, четко спланированные бульвары, разделенные лентами мостовых.

Проект Фомина не был осуществлен. Но спустя несколько лет архитекторы Л. А. Ильин и В. В. Данилов, развивая его идеи, разработали свой план урегулирования Большого проспекта. После его реализации главная магистраль Васильевского острова превратилась в ту великолепную зеленую эспланаду, которая ныне хорошо знакома всем ленинградцам.

В трудные послереволюционные годы на осуществление в натуре могли рассчитывать лишь немногие проекты, главным образом те, которые требовали для своей реализации минимальных средств. Это в основном были проекты, связанные с благоустройством и озеленением города. Так, в начале двадцатых годов по проектам, разработанным под руководством И. А. Фомина, была упорядочена планировка нескольких садов в центральной части Петрограда. В Александровском саду были сделаны просеки, раскрывшие вид на башню Адмиралтейства. Благодаря реставрации сквера на Михайловской площади (ныне площадь Искусств) фасад здания Русского музея стал лучше виден с Невского проспекта. Были приведены в порядок скверы перед Казанским собором и у Румянцевского обелиска на Васильевском острове.

Работой подобного же рода, но получившей огромное градостроительное значение, явилось благоустройство Марсова поля.

В начале века Марсово поле было совсем не таким, как в наши дни. Правда, и тогда, как теперь, рядом с площадью шумела пышная листва Летнего и Михайловского садов, а в спокойных водах Мойки отражался павильон России. Столь же строги и величественны были фасады окружающих Марсово поле зданий. Но все пространство площади представляло собой голый пустырь — кочковатый и пыльный. Недаром горожане называли Марсово поле «петербургской Сахарой» — в ветреные дни здесь клубились мелкая пыль и песок.

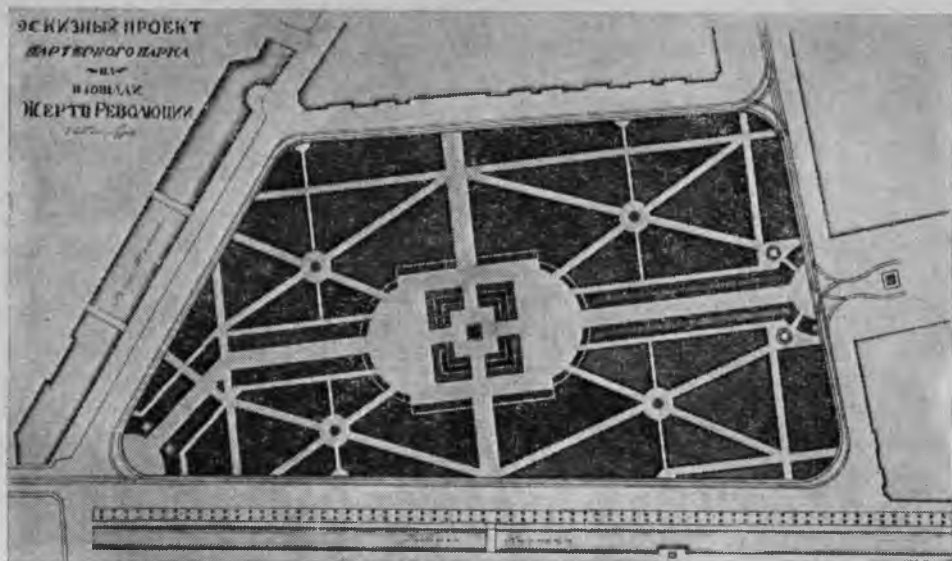
Революция внесла в облик Марсова поля значительные изменения. Вскоре после свержения самодержавия по постановлению Петроградского Совета Марсово поле было избрано местом захоронения павших бойцов революции. Похороны состоялись 23 марта (5 апреля) 1917 года. В центре площади над братской могилой поднялся невысокий земляной курган.

На этом месте решено было соорудить памятник. На разработку его проекта был объявлен конкурс, победителем которого вышел Л. В. Руднев — молодой петроградский архитектор, воспитанник Академии художеств, работавший в течение ряда лет под руководством И. А. Фомина. Позднее, вспоминая о дне похорон героев, Руднев рассказывал, как возник в его воображении замысел памятника: «Стоя на площади, я видел, как тысячи пролетариев, проходя, прощались со своими товарищами, и каждая организация, каждый завод оставляли свои знамена, втыкая их в землю. У меня возник образ — также со всех концов города, воодушевленные одним чувством, пролетарии Ленинграда привезли камни-глыбы и на соответствующих местах поставили плиты с героическими надписями».

Простым, суровым и монументальным спроектировал архитектор памятник, для сооружения которого были использованы огромные блоки красного гранита. Ко второй годовщине Октября строительство памятника завершилось. Гранитные надгробия поднялись из земли Марсова поля как крепостные бастионы, охраняющие вечный покой героев революции. И, словно вторя четкому ритму каменных ступеней, зазвучали чеканные строки эпитафий, начертанные на гранитных плитах: «Не жертвы — герои лежат под этой могилой. Не горе, а зависть рождает судьба ваша в сердцах всех благодарных потомков. В красные страшные дни славно вы жили и умирали прекрасно».

Памятник был построен, но вокруг него простиралась по-прежнему неблагоустроенная огромная площадь. Теперь особенно ясной стала необходимость как можно скорее привести в порядок бывший воинский плац. Недаром уже на первых заседаниях Архитектурной мастерской по урегулированию плана Петрограда и его окраин благоустройство Марсова поля было названо наиболее важной творческой задачей только что созданного коллектива.

К обсуждению планов реконструкции Марсова поля И. А. Фомин привлек известных деятелей искусства, в том числе А. Н. Бенуа. Последний представил в мастерскую специальную записку, в которой высказал свою точку зрения по обсуждавшемуся вопросу. «Считаю возможным Марсово поле превратить в сад, — писал А. Н. Бенуа, — так как сомнительно, чтобы оно в будущем еще служило «марсовым потехам»; однако при этом характер площади, то есть открытого пространства, должен быть за ним сохранен... Садовая разбивка в виде площади... сохранит зданием, обступающим Марсово поле с трех сторон, их «далекие перспективы», придающие всему этому ансамблю своеобразный, характерный для Петербурга вид... Намеченная проблема решается посредством низких и непременно стриже-



Проект планировки сквера на Марсовом поле. 1920 г.

ных посадок кустарника; стриженность дала бы возможность придать всему целому строго архитектурный характер; ему соответствовала бы и известная геометричность и симметричность в разбивке дорожек, цветников и газонов»¹⁸.

Признав эти положения совершенно правильными, художественный совет мастерской просил А. Н. Бенуа, а также известных художников М. В. Добужинского и А. П. Остроумову-Лебедеву сделать наброски будущего вида Марсова поля. Свой эскиз представил и Фомин. Он-то и был положен в основу окончательного проекта, предназначенного для исполнения в натуре.

Согласно проекту Фомина Марсово поле должно было превратиться в огромный, четко спланированный зеленый

Марсово поле.
Современная
фотография.



партер — сад с низкой стриженной растительностью. Главная, наиболее широкая аллея сада была проложена от перекрестка Садовой улицы с Мойкой и от Суворовской площади к центру, к памятнику, вокруг которого оставалась свободной от зелени просторная площадка. В углах партера Фомин наметил устройство фонтанов, к которым направлялись лучи прямолинейных дорожек. Кустарники располагались свободно, внося живописную ноту в классически строгую организацию площади.

1 мая 1920 года сотни петроградцев, а вместе с ними и



архитекторы, сотрудники мастерской Фомина, вышли на массовый коммунистический субботник по благоустройству Марсова поля. В тот день на площади было высажено шестьдесят тысяч деревьев и кустов. И когда 19 июля того же года, в день открытия II конгресса Коминтерна, на Марсово поле, к памятнику героям революции, приехали делегаты конгресса во главе с В. И. Лениным, они увидели здесь не пыльный пустырь, а цветущий сад.

Озеленение Марсова поля продолжалось и позже под руководством известного петроградского садовода, мастера

«зеленого строительства» Р. Ф. Катцера. Не все из задуманного Фоминым удалось осуществить. Не были сооружены фонтаны. В нарушение первоначального замысла по периметру сквера высадили ряды деревьев. Но в целом работа закончилась успешно. Марсово поле стало одной из красивейших в городе площадей, ансамблю которой было сообщено революционное содержание.

А Фомина увлекали новые творческие задачи. После 1922 года центр по разработке градостроительных проектов переместился в Музей города, руководимый Л. А. Ильиным, а впоследствии — в архитектурно-планировочный отдел Исполкома Ленсовета. Там под руководством Л. А. Ильина, В. А. Витмана, Е. И. Катонина и других мастеров составлялся генеральный план дальнейшего развития города; тем самым была продолжена работа, начатая в архитектурной мастерской при Совете по урегулированию плана Петрограда и его окраин.

Передав функции руководителя этой работы в руки своих товарищей по профессии, Фомин смог большее внимание уделять другой области творческой деятельности, которую тоже считал для себя очень важной, — проектированию зданий общественного назначения.

В 1923 году Фомин исполнил проекты гостиницы в Столешниковом переулке и перестройки театра Корша в Москве. В них он продолжил разработку классических ордерных мотивов, в которых по-прежнему видел источник цельности, выразительности, художественной значительности композиции здания.

Интересные градостроительные замыслы были воплощены в конкурсных проектах зданий первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве и рабочего поселка «Сахаротреста». В небольших постройках поселка нет места колоннадам и пилястрам; но и здесь Фомин создает значительные образы, применяя классические, по существу, принципы архитектурной композиции. Здания поселка не-

велики, но им свойственно ощущение подлинной монументальности. Фомин достигает его за счет выразительного построения объемов и акцентирования гладких плоскостей стен, массив которых контрастно оттеняется глубокими проемами.

В 1924 году И. А. Фомин разрабатывает один за другим еще несколько конкурсных проектов — Народного дома в Иваново-Вознесенске, Дома Советов в Брянске, павильона СССР на международной выставке в Париже, здания для акционерного общества «Аркос» в Москве. Последний из упомянутых проектов (все они остались неосуществленными) был подан на конкурс под девизом «Красная дорика». Девиз как бы подчеркивал неизменность творческих пристрастий Фомина, указывал на тот источник, из которого архитектор стремился черпать новые композиционные идеи.

Между тем в середине двадцатых годов далеко не все деятели советского искусства разделяли взгляды, которые настойчиво пропагандировал своими работами Фомин.

В эти годы основным направлением советской архитектуры стал конструктивизм. Его принципы утверждались в проектах братьев Весниных и обосновывались в теоретических работах М. Я. Гинзбурга, в том числе в наиболее известной его книге «Стиль и эпоха». Позже, на рубеже двадцатых и тридцатых годов, многие идеи конструктивистов были реализованы в практическом строительстве.

Конструктивизм (на Западе соответствующее направление называли функционализмом) унаследовал от предшествовавшего ему модерна ряд творческих принципов, и в первую очередь принцип обусловленности внешнего облика здания его конструкцией и внутренней планировкой. Но конструктивисты продвинулись дальше мастеров модерна в том, что касалось определения социальной направленности архитектуры и освоения индустриальных способов строительства.

Большое внимание к функциональным задачам позволило конструктивистам добиться несомненного успеха в разработке структуры зданий новых типов, необходимых в новых социальных условиях. Это были рабочие клубы, Дворцы культуры, фабрики-кухни, школы, профилактории. Немалый интерес представляли искания конструктивистов в области функциональной организации жилища. Выдвинутые конструктивистами идеи создания жилых комплексов с развитой системой культурно-бытового обслуживания хотя и опередили возможности реального строительства в стране, но оказали сильное влияние на эволюцию архитектурной мысли.

В своей строительной практике конструктивисты отдавали предпочтение железобетону. Пропорциями железобетонного каркаса в значительной мере определялся композиционный строй произведений архитекторов-конструктивистов, а в контрастном сопоставлении шероховатой бетонной поверхности с блестящими гладкими плоскостями остекления был заключен источник своеобразной выразительности их построек.

В отличие от модерна конструктивизм отрицал всякую декорацию, не обусловленную практической необходимостью. Конструктивисты не придавали должного значения вопросам синтеза архитектуры с произведениями изобразительного искусства. Это ограничивало возможности конструктивизма в решении идейно-художественных задач. Вне поля зрения конструктивизма оставалась такая важная область архитектурного творчества, как создание ансамблей. Конструктивизм оказался неподготовленным к решению градостроительных задач, требовавших не только учета функциональной целесообразности, но и художественной выразительности в организации обширных городских территорий. Эта слабость проявилась в массовом жилищном строительстве на рубеже двадцатых и тридцатых годов: именно тогда в разных городах страны впервые появились

многочисленные кварталы, застроенные однотипными домами в форме простейших параллелепипедов, монотонно расставленными параллельными рядами. Эти приемы застройки территории уже тогда подвергались справедливой критике. Сугубый практицизм конструктивистского метода, стремление конструктивистов исключить из архитектурного организма все, что не обосновано расчетом или функциональными требованиями, осуждались многими архитекторами. И все же конструктивизм был передовым и самым сильным течением в советской архитектуре 1920-х — начала 1930-х годов, во многом удовлетворявшим насущные требования времени.

Сторонники традиционных методов архитектурного проектирования группировались главным образом вокруг обществ архитекторов и архитекторов-художников, созданных еще до революции и возобновивших свою деятельность в начале двадцатых годов.

Одной из главных форм деятельности этих обществ было проведение конкурсов. В годы, когда реальное строительство было сокращено до минимума, подобные творческие соревнования предоставляли отличную возможность для сравнения и анализа тех или иных стилистических концепций при решении конкретных композиционных задач.

Конкурсы 1923—1925 годов свидетельствовали о растущем влиянии конструктивистов. В конце 1925 года они создали свое Объединение современных архитекторов (ОСА), а затем приступили к изданию журнала «Современная архитектура». В полемических статьях, помещавшихся на его страницах, горячо и убежденно отстаивались принципы этого направления и столь же горячо критиковались его оппоненты.

Полемика между сторонниками разных творческих направлений не обошла стороной и архитектурные мастерские бывшей Академии художеств. Это отразилось в орга-

низационных изменениях и в эволюции педагогических методов.

Первая реорганизация Свободных мастерских произошла в 1921 году. В институте, который вновь стал называться Академией художеств, образовались пять факультетов — архитектурный, живописный, скульптурный, полиграфический и рабфак. Ректором Академии стал архитектор А. Е. Белогруд, деканом архитектурного факультета Э. Я. Штальберг, его заместителем — О. Р. Мунц.

Мастерские под индивидуальным руководством профессоров были упразднены. Им на смену пришел новый метод преподавания — «объективные общие курсы», читавшиеся педагогами различных специальностей.

Преподавание курса архитектурной композиции было приведено в соответствие с этим методом. Теперь учебное проектирование велось тремя параллельными потоками, которые получили наименования общей, конструктивной и программной композиции¹⁹.

Задания по каждому из этих курсов композиции выдавали различные педагоги, по очереди сменявшие друг друга. Студент, получивший задание, мог консультироваться у любого профессора или ассистента факультета. Однако оценка за выполненную учеником работу выставлялась всеми педагогами совместно. Сторонники новой системы видели ее преимущество перед традиционными мастерскими в том, что студентам в течение всего времени обучения предоставлялась возможность ознакомиться со взглядами и творческим методом нескольких мастеров архитектуры; это должно было способствовать расширению кругозора учащихся.

Педагоги архитектурного факультета одобрительно отнеслись к нововведениям. Не поддержал их только И. А. Фомин. Назначенный руководителем программной композиции на третьем, старшем курсе, он стал гораздо реже, чем раньше, бывать в Академии, предпочитая заниматься со сту-

дентами дома. Этой привилегии удостаивались не все учащиеся архитектурного факультета, а лишь те, которым была близка направленность творческой деятельности профессора. Огромное влияние Фомина-педагога ощутили на себе многие студенты архитектурного факультета Академии двадцатых годов; и потом многие из них с гордостью называли первым своим учителем именно Фомина.

Уроки, полученные у Фомина, в значительной степени определили творческую судьбу тех воспитанников послереволюционной Академии художеств, которые сыграли затем видную роль в развитии советской архитектуры. Среди них П. В. Абросимов, А. К. Барутчев, А. П. Великанов, Е. А. Левинсон, М. А. Минкус, Л. М. Поляков, Я. И. Рубанчик, И. И. Фомин и другие.

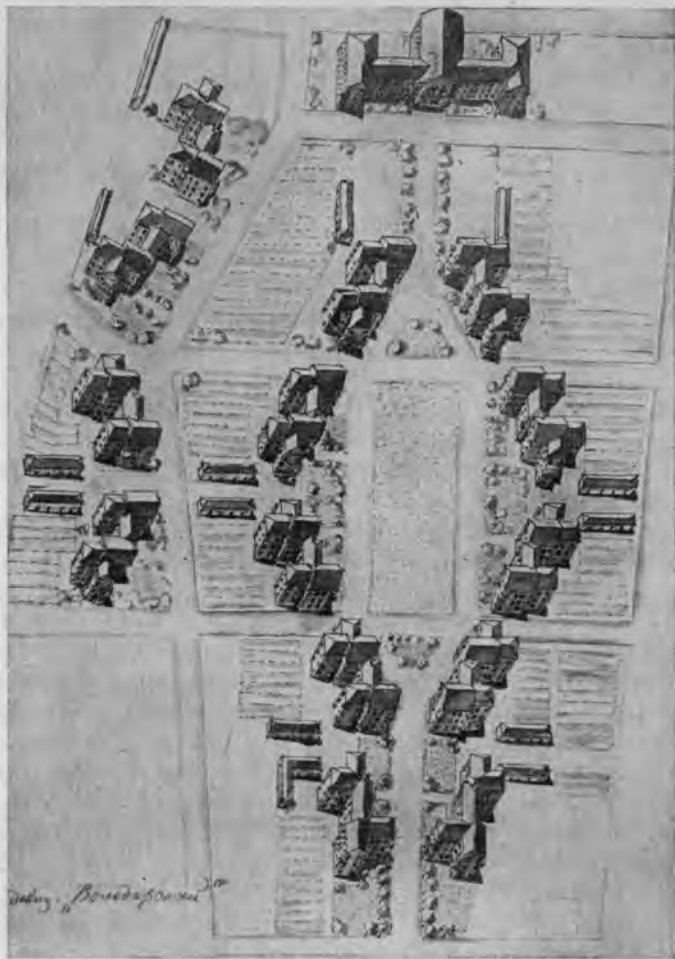
Вторая половина 1920-х годов стала и в Академии художеств и в советской архитектуре временем, когда основательно укрепившиеся принципы конструктивизма получили широкое признание в профессиональной среде. Победу конструктивизма в академической школе Фомин переживал очень тяжело. Он не мог одобрить резкого разрыва с традициями, возражал против подчинения идейно-художественных задач архитектуры техническим требованиям, считал нерациональными, непригодными в климатических условиях средней полосы нашей страны такие композиционные приемы, получившие распространение в архитектуре конструктивизма, как плоская крыша или сплошное остекление фасадов.

Своими работами того времени И. А. Фомин старался показать, что рационально разрешать новые архитектурно-строительные задачи можно без конструктивистских приемов. Интересными примерами творческих поисков мастера в этом направлении могут служить проекты крупных жилых массивов в Нарвско-Петергофском и Володарском районах Ленинграда, отмеченные премиями на конкурсе, проведенном в 1925 году.

Принципы, положенные Фоминым в обоих случаях в основу принятых им планировочных решений, одинаковы. Различия определяются лишь особенностями ситуации. Каждый жилмассив в проектах Фомина — это сочетание отдельно стоящих трехэтажных домов, расположенных среди цветников и газонов. Планировка комплексов подчинена ясной геометрической схеме; но если в проекте для Нарвско-Петергофского района вследствие этого возникает ощущение некоторой монотонности в расстановке зданий, то в проекте жилмассива в Володарском районе композиция выглядит более свободной и живописной. В планировке отдельных домов Фомин применил прием блокировки однотипных секций, каждая из которых напоминает в плане трилистник с лестничной клеткой в центре. Такое решение позволило добиться большой компактности плана, улучшить освещенность квартир, сделать объемы зданий пластически выразительными. Наиболее последовательно и интересно этот принцип воплощается в проекте под девизом «Володарский», относительно которого конкурсное жюри в своем постановлении отметило, что «проект обладает выдающимися достоинствами по оригинальности и единству общего замысла и представляет ценный материал для разрешения поставленной конкурсом задачи».

Некоторые из внешних форм в обоих проектах Фомина (симметричные фасады, фронтоны, лоджии с арками) напоминают классические прототипы, но это сходство почти не выходит за рамки формальных аналогий. Более глубоко внутреннее родство с архитектурной классикой: предельная четкость в построении пространства, определенность ритма. И наряду с этим — хорошо продуманная функциональная схема, преобладание в композиции стандартных элементов, применение современных железобетонных конструкций.

В том же 1925 году в одной из бесед со студентами в Академии художеств И. А. Фомин впервые сформулиро-



Проект жилого массива в Володарском районе
Ленинграда. Перспектива. 1925 г.

вал свои «правила архитектурной композиции», получившие впоследствии широкую известность. В «правила» Фомин включал шесть понятий: «единство, сила, простота, стандарт, контраст и новизна». Разъясняя их студентам, мастер обращался к примерам из классической архитектуры. Работая над своими проектами, Фомин стремился воплощать в них те же качества.

Теории архитектуры Фомин всегда уделял большое внимание. Но в 1920—1930-х годах он занимался теоретическими проблемами особенно настойчиво: хорошо разработанной теории конструктивизма он хотел противопоставить свою, не менее солидную теоретическую платформу — только при этом условии можно было рассчитывать на успех в творческом споре. Теория «реконструкции классики», основные положения которой Фомин изложил в декабре 1928 года, выступая с докладом в Академии художеств, подвела итог его поискам первого послеоктябрьского десятилетия и в то же время наметила исходные рубежи для дальнейшего движения.

Сохранился текст тезисов этого доклада, озаглавленного «Новые пути в архитектуре»²⁰. В докладе Фомин рассмотрел широкий круг вопросов. Серьезное внимание он уделил проблеме происхождения архитектурных стилей и исследованию причин, которые обуславливали смену стилистических направлений. Придя к выводу, что «всякий стиль связан с бытом и идеологией эпохи», архитектор справедливо утверждал, что смена стилей определялась развитием потребностей человеческого общества; по его мнению, влияние строительных конструкций и материалов — второстепенный фактор в процессе эволюции архитектурных стилей. Если художник хорошо понимает новые потребности и «умеет их верно оформить, то его приемы прививаются прочно и становятся вехами нового стиля». Далее Фомин спрашивал: «Создала ли революция у нас новый стиль и возможна ли пролетарская архитектура?» И отвечал: «Неиз-

бежно должна создать и... непременно окажется пролетарской». Но в конструктивизме этого нового стиля Фомин видеть не хотел. Он старался обосновать свою точку зрения указаниями на те практические результаты деятельности конструктивистов, которые противоречили лежавшему в основе их теории рационализму. «А в отношении выявления духа времени, — восклицал Фомин, — разве этот стиль со своими бледными, бессильными формами картонных ящичков отвечает в полной мере мощному перевороту наших дней?» Фомин предсказывал конструктивизму недолгое существование, называя его модой. «А если так, — говорилось далее в докладе, — если предвидеть, что мода эта не надолго, то не пора ли выдвигать новые формы, новые элементы архитектуры, которые могли бы с правом занять прочные посты на пути искания нового стиля?»

Затем Фомин переходил к основной части своего доклада — к изложению тех принципов, которые, по его мнению, должны лечь в основу формирующегося стиля советской архитектуры. Прежде всего он подчеркнул необходимость сохранения связи новой архитектуры с традицией, с классическим прошлым. «В архитектуре, более чем в каком бы то ни было другом искусстве, нужна база старого, — утверждал Фомин. — Эволюция дома происходит весьма медленно, шаг за шагом. Архитектура слишком связана с самой натурой человека и с бытом его, и потому внезапные скачки, все переворачивающие вверх дном, никогда не дадут прочного нового стиля». Призывая в поисках нового взять за основу классику, Фомин, однако, указывал, что «эту классику надо настолько видоизменить и перекроить, что от нее останется лишь остов, но остов крепкий, мощный, испытанный. Над этой классикой надо много поработать: ее надо упростить, удешевить, стандартизировать, лишить ее элементов роскоши и бутафории и всякого налета аристократизма...» Учитывая современные требования, Фомин пытался предсказать характер форм этой новой «пролетар-

ской классики». В заключение своего доклада он так определял важнейшие из потребностей времени, влияющих на формирование нового стиля.

«Одно из первых требований нашего времени — это прибавка света внутри помещений, — говорил Фомин. — Благодаря электричеству наши глаза привыкли к более сильному свету, и тот дневной свет, который мы имеем в наших современных домах, нас не удовлетворяет; однако проектировать стеклянные ящики-оранжереи — это значит хватать через край. Увеличение световой площади на 20—30% против прежнего вполне достаточно, и вот я предлагаю: оставляя хорошо развитый ордер, т. е. колонну или, вернее, столб или пилон, выбросить совсем стену, заменяя ее стеклом.

Другое требование нашего времени, базирующееся на санитарных и экономических пожеланиях, — это не иметь сложных форм в обработке фасада, собирающих пыль и дорогих в постройке и ремонте; значит, надо откинуть все сложные карнизы, заменив их простыми полками, отменить наличники, сандрики, отменить капители и базы у колонн, а саму колонну лишить утонения, превратив ее таким образом в цилиндр.

Третье требование нашего времени, основанное как на экономике, так и на эстетике наших дней, — это избегать частей явно и только декоративного характера. Поэтому надо выбросить колонну свободно стоящую, ничего не несущую, заставив ее принять нагрузку или служить частью стены».

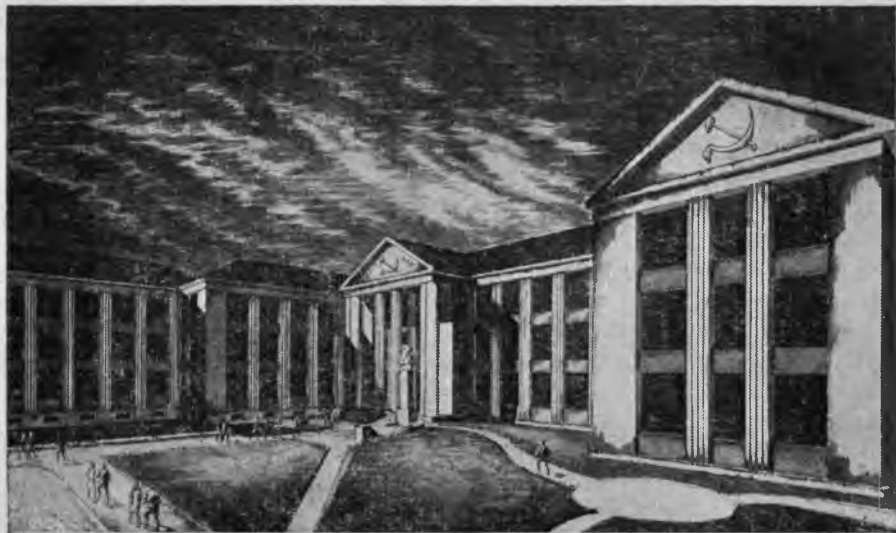
Заканчивая свое выступление, Фомин говорил: «Идя и работая в этом направлении решительной и отважной перестройки всех приемов классики, можно быть уверенным, что новая... классика не только не будет повторять старого, а, напротив, расцветет в совершенно новый архитектурный стиль, смелый, свежий, до сих пор не виданный и достойный нашего революционного времени».

Доклад И. А. Фомина был резко полемичен, даже за-

пальчив по тону. И возможно, именно эта запальчивость помешала Фомину добиться той ясности в теоретических построениях, которая в данном случае была особенно необходима. Многие положения доклада «Новые пути в архитектуре» были недостаточно продуманы, выглядели спорными, неубедительными.

Главным недостатком доклада Фомина и выдвинутой им теории «реконструкции классики» явилось пренебрежение такими важными стилеобразующими факторами, как организация пространства, социальные задачи, конструкции. Излишне много внимания уделялось формальным моментам (рекомендации по трактовке колонн, карнизов и т. п.). Спорными были те положения Фомина, в которых утверждалась возможность параллельного существования «утилитарной» и «монументальной» архитектуры. Если первая, к которой докладчик отнес промышленное и массовое жилищное строительство, может, по мнению автора, развиваться без участия архитектора по пути «предельной простоты и аскетизма», то вторая, а именно архитектура крупных общественных зданий, и «есть искусство и требует своих жрецов»; ее развитие, стало быть, должно подчиняться каким-то особым стилистическим закономерностям, а сама эта «монументальная архитектура» должна отличаться большим разнообразием форм.

В основе теории Фомина лежало стремление сохранить ордер как композиционную основу и современной архитектуры. Здесь весь Фомин, с его преданностью классицизму и верой в безграничные возможности ордерной системы. Фомин считал, что классический ордер, превосходно выражающий особенности «работы» каменной стоечно-балочной конструкции, может быть легко приведен в соответствие с железобетонным каркасом, который в конструктивном отношении является развитием стоечно-балочной системы. Для этого, полагал архитектор, достаточно преобразовать пропорциональный строй классического ордера, изменить



Проект зданий Политехнического института в Иваново-Вознесенске.
Перспектива. 1928 г.

его пластику и детали. В результате, сохранив прежнюю композиционную роль, реконструированный ордер приобретет новую жизнь в иных, изменившихся условиях.

Надежды Фомина на воссоздание ордера нельзя назвать беспочвенными: в самом деле, многовековая история ордерной системы убедительно свидетельствует о ее способности к трансформациям. Вот почему, выдвигая идею новой «реконструкции классики», Фомин был глубоко убежден в том, что она заслуживает право на существование.

Доклад И. А. Фомина вызвал жаркие споры, не затихавшие в Академии несколько дней. Большая часть студентов встретила теорию Фомина в штыки. Не соглашались с Фоминым и многие педагоги. Они обвиняли профессора в ре-

троградстве, в нежелании понять то новое, что внесла в строительное искусство жизнь.

Но Фомин был непреклонен. Почти все проекты, исполненные им во второй половине двадцатых годов, в той или иной степени воплощали идеи теории «реконструкции классики». Некоторые из них были осуществлены. Таковы проект зданий Политехнического института в Иваново-Вознесенске, разработанный при участии И. И. Фомина, и проекты санаториев в Кисловодске и Железноводске, созданные совместно с М. И. Рославлевым.

Наиболее интересен с этой точки зрения проект комплекса административных и жилых зданий общества «Дина-



Здания комплекса «Динамо» в Москве. Современная фотография.

мо» в Москве, над которым И. А. Фомин работал вместе с А. Я. Лангманом. Он был удостоен первой премии на конкурсе 1928 года. Победители получили возможность приступить к строительству.

Мастер-градостроитель, Фомин предложил расширить рамки конкурсного задания и разработал проект крупного архитектурного ансамбля, состоящего из двух частей, симметричных относительно Фуркасовского переулка. Каждая из этих частей включала большое административное здание и жилой корпус с башней. В натуре к 1931 году была выполнена только половина задуманной композиции. Но и в таком виде комплекс «Динамо» играет в системе застройки близлежащих кварталов очень важную роль. Фасады административного здания, расположенного на угловом участке, организованы спокойным ритмом сдвоенных столбов, поднимающихся на высоту шести этажей. Это придает сооружению крупный масштаб, вносит в композицию ощущение монументальности, строгости и величия — черты, роднящие дом «Динамо» с памятниками классического прошлого. Колоннаду венчает гладкий пояс антаблемента, прорезанного большими круглыми окнами и завершенного слегка выступающим вперед плоским карнизом. Промежутки между столбами остеклены. Пояса междуэтажных перекрытий не спорят своим ритмом с основной архитектурной темой и дают почувствовать каркасную «природу» здания.

К административному корпусу примыкает жилой дом, композиция которого решена совсем по-другому. Более мелкий масштаб соответствует здесь теме жилья, подсказан структурой здания, «набранного» из сравнительно небольших однотипных ячеек-квартир. Обе части комплекса сознательно противопоставлены друг другу, что подчеркнуто и построением целого, и трактовкой деталей. Высокая призматическая башня, поставленная на стыке корпусов, усиливает значение контрастной темы в архитектуре комплекса.

Вынужденный в связи с постройкой зданий «Динамо» подолгу находиться в Москве, Фомин все реже стал появляться в Академии художеств. Правда, объяснялось это не только необходимостью наблюдать за строительством.

В конце 1928 года произошел давно назревавший конфликт Фомина с руководством архитектурного факультета. На следующее лето Фомин официально вышел из состава профессоров Академии²¹. Расхождения по теоретическим вопросам, выразившиеся в несогласии ряда педагогов с положениями доклада «Новые пути в архитектуре», были лишь одной из причин конфликта. Второй, не менее важной причиной была точка зрения Фомина на методику преподавания архитектурной композиции. Убежденный сторонник индивидуальных мастерских, он ни на йоту не отступил от своей позиции даже тогда, когда коллективный метод был принят почти всеми педагогами-архитекторами. «Только индивидуальная мастерская, где профессор и ученики составляют одну сплоченную группу, верят в одно и то же, может дать плодотворные результаты обучения»²², — утверждал Фомин в специальной записке по методическим вопросам, датированной декабрем 1928 года.

Опыт архитектурной школы Академии художеств как дореволюционного периода, так и первых лет после Октября показал, что наилучшие результаты дает разумное сочетание обоих принципов — коллективного и индивидуального. На такой основе организована подготовка молодых архитекторов-художников и сейчас.

Уходом Фомина из Академии завершился не только один из этапов творческой биографии мастера, но и определенный период истории архитектурной школы Академии художеств. В середине 1930 года, после очередной реорганизации Академии (она была преобразована в Институт пролетарского изобразительного искусства), педагогов и студентов ее архитектурного факультета перевели в Ленинградский институт инженеров коммунального хозяйства

(ныне Ленинградский инженерно-строительный институт). Созданный там архитектурно-художественный факультет возглавил известный архитектор, лидер ленинградских конструктивистов А. С. Никольский.

Для Ивана Александровича Фомина начался следующий этап творческой деятельности — этап, который вновь, как и три десятилетия назад, оказался тесно связанным с Москвой.





«Я ЕЩЕ В ПУТИ...»

Последние шесть-семь лет жизни, проведенные И. А. Фоминым в Москве, явились для него периодом интенсивной работы. Один за другим появились в эти годы созданные самим Фоминым и под его руководством проекты крупных общественных зданий и целых ансамблей. Каждый из них становился, как правило, значительным произведением советской архитектуры, привлекавшим большое внимание архитектурной общественности.

В 1929 году И. А. Фомин в сотрудничестве с архитектором Г. К. Олтаржевским разработал проект нового корпуса здания Моссовета, в следующем году осуществленный в натуре. Так же, как и в комплексе «Динамо», в этом сооружении были воплощены идеи «пролетарской классики».

Повторив в новом корпусе Моссовета П-образный план соседнего старого здания, построенного в конце XVIII века М. Ф. Казаковым и обращенного парадным фасадом к Тверской улице, Фомин соединил обе части комплекса в целостную композицию, ядром которой стал большой внутренний двор. На этот двор и выходит главный фасад нового здания, фланкированный двумя высокими, лаконичными по силуэту башнями (при последующих перестройках башни оказались включенными в надстроенное здание). В качестве основы композиции Фомин вновь использует здесь свой

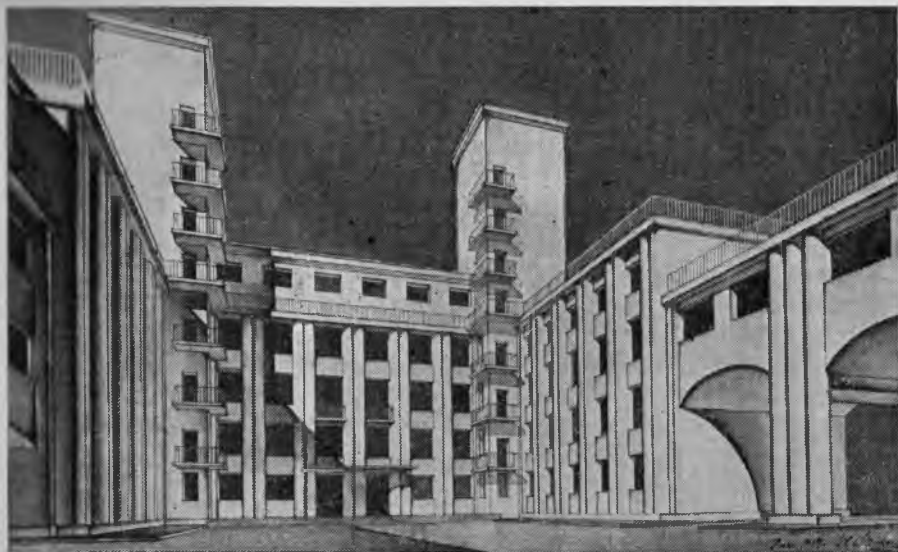
«реконструированный» ордер, состоящий из сдвоенных цилиндрических, без утонения, полуколонн высотой в четыре этажа, завершенных простой горизонтальной тягой, заменивший антаблемент. Архитектурное решение нового здания Моссовета вызывает ощущение собранности, деловитости, строгости, вполне соответствующее назначению сооружения.

В 1930 году Фомин создал еще несколько проектов, в которых варьировалась тема «пролетарской классики». Наиболее характерны из них почти идентичные проекты зданий для рабфаков в Иваново-Вознесенске и в Москве. Протяженные фасады зданий также организуются ритмом сдвоенных полуколонн. Окна занимают всю ширину промежутков между ними. Углы зданий акцентируются высокими, но несколько грузными башнями, вносящими в построение силуэта динамическую асимметрию. В этом приеме несомненно проявилось влияние конструктивистских композиций.

Ощутимым влиянием конструктивизма отмечена еще одна работа Фомина, начатая в 1930 году, — проект реконструкции здания Народного комиссариата путей сообщения у Красных ворот в Москве. Второй вариант этого проекта, разработанный в 1932 году совместно с Г. К. Олтаржевским, был осуществлен.

В начале тридцатых годов в архитектурной жизни страны произошли серьезные изменения. В ходе проведения нескольких туров конкурса на разработку проекта Дворца Советов в Москве отчетливо проявилась ориентация многих его участников на использование традиционных приемов композиции. Призыв осваивать классическое наследие, содержащийся в одном из постановлений совета строительства Дворца Советов, был воспринят как директивное указание.

Важно было определить, что надо сделать для того, чтобы обращение к наследию не превратилось в простое вос-



Проект нового здания Моссовета. Перспектива. 1929 г.

произведение старых форм. Для решения этого вопроса большое значение мог приобрести опыт тех мастеров, которые, как и Фомин, считали, что достижение нового в искусстве есть результат эволюции, постепенного преобразования старого.

Поддержав идею об освоении классического наследия, что полностью отвечало и его собственным творческим воззрениям, Фомин тем не менее призвал подойти к решению проблемы реалистически, не отказываясь от использования опыта, накопленного всей советской архитектурой после Октября.

«Непременной заботой нашей, — говорил И. А. Фомин в 1933 году, — должно быть включение в работу кроме наследия прошлого наследия пятнадцати лет революции.

Наши достижения за эти пятнадцать лет очень значительны, их нельзя забывать, нельзя упускать; без них... затормозятся поиски нашего советского стиля. Эти достижения в решении планов: открытые проветриваемые дворы взамен замкнутых колодцев домов дореволюционного периода, неприменное обслуживание естественным светом жилых и рабочих помещений, ликвидация односветных корпусов и брандмауэров без окон к соседу и пр.

При решении фасадов нашим завоеванием является гладкость фасадных поверхностей, увеличение световой площади и в связи с этим горизонтальное окно в помещениях небольшой высоты, объемное разрешение всего здания взамен прежних решений одного лицевого фасада и т. д.

Включив в работу эти установки и достижения современной нам архитектуры, мы легко сможем, принявши классику как сырой материал, смелой и твердой рукой переработать ее в некий совершенно новый, созвучный нашей эпохе стиль».

Эти слова были произнесены мастером на дискуссии, организованной Союзом архитекторов. Как и другие объединения деятелей советского искусства, Союз архитекторов был создан во исполнение постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятого в апреле 1932 года. И. А. Фомин стал активным членом творческого союза, участвовал в разработке его организационной структуры, выступал с докладами, публиковал статьи в новом журнале «Архитектура СССР».

В 1933 году при Моссовете было создано несколько архитектурных мастерских. Они должны были разрабатывать планы реконструкции столицы, выполнять проекты крупных общественных и жилых зданий не только в Москве, но и в других городах страны. И. А. Фомин возглавил мастерскую № 3. Ядром образовавшегося коллектива стали бывшие ученики Фомина по Академии художеств — молодые архитекторы, объединенные не только уважением к своему

учителю, но и одинаковым с ним пониманием творческих проблем. Суть этих проблем Фомин наиболее последовательно и полно изложил в статье «Принципы творческой работы мастерской № 3», опубликованной в 1934 году. Еще раз заявляя, что «за основу нашего нового стиля правильно взять классику», Фомин писал: «Я выдвигаю такую архитектурную платформу: от классики взять самое основное, здоровое, а именно — 1) построение дома как единого органически целого, настолько законченного, чтобы в нем нельзя было ни прибавить, ни убавить, и 2) ордер как элемент порядка и дисциплины». «Архитектура наша, — декларировал Фомин, — должна быть лишена изнеженности, роскоши, мистики и романтизма. Стил ь наш должен быть простой, здоровый, со строгими, четкими и лаконичными формами, но вместе с тем бодрый, яркий и жизнерадостный».

После творческого перелома начала 1930-х годов в развитии советской архитектуры наметились тенденции, которые Фомин не одобрял, называя их «увлечением дворцовой пышностью прошлого».

Действительно, пристрастие к пышной декорации, стремление воспроизводить в новых постройках старые декоративные формы становились в архитектурной практике тридцатых годов все более заметными. Эта тенденция оказалась настолько сильной, что повлияла даже на крупных мастеров. Не сумел избежать соблазнов декоративизма и Фомин. Об этом ясно говорят его последние работы.

В проектах Фомина, выполненных после 1932 года, заметно стремление к пластическому обогащению архитектурных форм, к усилению композиционной роли ордера; более широко в них используются методы архитектурно-художественного синтеза.

Эти особенности достаточно отчетливо выявились уже в конкурсном проекте здания театра Красной Армии в Москве, разработанном в 1933 году. Во внешнем облике театра основную роль играет ордер. Высокие колоннады охваты-

вают здание со всех сторон. Колонны отличаются от классических — они относительно тонки, не имеют баз и капителей, не сужаются кверху. Низкий антабамент, заканчивающийся карнизом, составленным из трех простых полок, служит со стороны главного фасада своеобразным пьедесталом для двух скульптурных групп. Очевидно, что введением иных, чем в классической архитектуре, пропорций ордера Фомин хотел подчеркнуть зависимость его композиции от используемого материала — железобетона, более прочного, чем традиционный кирпич, и потому не требующего той толщины опор, в какой нуждались старые классические колонны. Но, несмотря на такую тектоническую «правдивость», колоннады театра Красной Армии кажутся, чересчур «облегченными»; лишенные монументальности, они смотрятся как временная декорация.

В 1934 году И. А. Фомин снова обращается к теме театрального здания — совместно с М. А. Минкусом он создает конкурсный проект театра для Ашхабада. В этой работе были использованы композиционные приемы, во многом аналогичные тем, которые нашли применение в проекте театра Красной Армии, но дали они другой, более значительный архитектурный эффект. Прежде всего это объясняется тем, что гораздо интереснее построена общая композиция Ашхабадского театра.

Согласно программе конкурса, в здании театра предусмотрено три зала — два зимних закрытых, на полторы тысячи и на восемьсот мест, и один открытый, летний, на две тысячи зрителей. Архитекторы объединили все три зала Т-образным планом. Во внешнем облике здания каждый зал трактуется как самостоятельный объем. Целостность композиции обеспечивает ордер, отличающийся большим разнообразием ритма, богатый нюансами в пластике и деталях.

Наиболее монументален ордер главного корпуса театра. В композиции его фасадов Фомин возвращается к теме



Проект театра в Ашхабаде. Перспектива. 1934 г.

«большого ордера» из сдвоенных цилиндрических колонн. Несмотря на то что пропорции колонн здесь столь же легки, как в проекте театра Красной Армии, впечатления бутафорности колоннады в целом Фомину удастся избежать; этому способствует объединение колонн как друг с другом, так и со стеной. В результате колоннада не воспринимается как самостоятельная конструкция; она служит лишь средством ритмической организации фасадов, делает их строгими и величественными.

Иначе трактуется ордер корпуса малого театрального зала. Здесь тонкие колонны, образующие своеобразные вы-

сокие портики, чередуются с участками гладких стен, скупое прорезанных квадратными окнами. Сохраняя крупный ритм членений, этот прием обогащает композицию игрой светотеневых эффектов.

Различно и композиционное решение портиков торцевых фасадов корпусов. На главном фасаде Фомин вновь использует один из любимых своих приемов — строит колоннаду с изломом в плане, с заглублением колонн средней части портика. Вход в малый зал трактуется как очень спокойный по пропорциям портик-лоджия. Центр противоположного бокового фасада выделен мощной колоннадой.

Архитектура летнего театра прозрачна и легка, и это гармонически связывает сцену и амфитеатр с зеленью расположенного рядом парка.

Строить театр предполагалось на одной из центральных площадей Ашхабада. Таким образом, театр должен был играть роль, очень важную с градостроительной точки зрения. Это учитывалось авторами проекта. Пространственный характер композиции, богатая пластика фасадов, среди которых, по существу, нет второстепенных, выразительный четкий силуэт — все это должно было содействовать увеличению градостроительного значения здания.

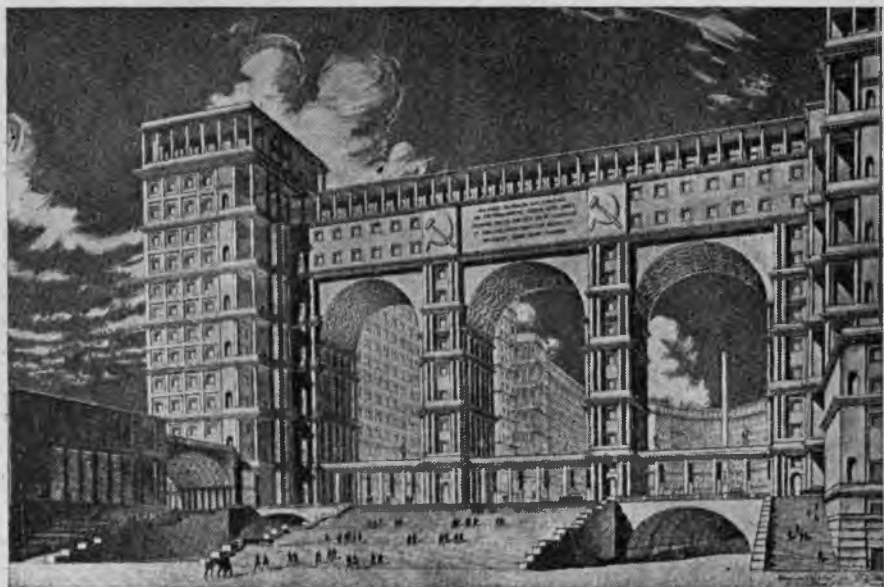
Проект Ашхабадского театра специалисты оценили очень высоко. Так, профессор Л. А. Ильин назвал его «одним из наиболее законченных, гармоничных произведений И. А. Фомина». Высказывалось мнение, что постройка театра по этому проекту явилась бы лучшим памятником его создателю. Однако этому пожеланию не суждено было сбыться: строительство здания так и не было начато.

На последнем этапе своей творческой деятельности И. А. Фомин по-прежнему большое внимание уделял градостроительству. В эти годы перед советскими архитекторами были поставлены задачи необыкновенной сложности, связанные с осуществлением планов реконструкции Москвы и других городов страны. Было намечено строительство ряда

крупных административных и общественных зданий, призванных играть роль центров будущих архитектурных ансамблей. В ряде случаев новые сооружения следовало вписывать в давно сложившуюся структуру городских кварталов, размещать рядом с прославленными памятниками зодчества, что намного усложняло проектные задачи. Вот почему поиску лучших решений сопутствовало, как правило, проведение конкурсов.

Для конкурса, проведенного в начале 1934 года, И. А. Фомин вместе с сотрудниками своей мастерской П. В. Абросимовым и М. А. Минкусом разработал проект крупного комплекса зданий Наркомата тяжелой промышленности в Москве. Еще спустя несколько месяцев совместно с П. В. Абросимовым и А. П. Великановым он выполняет конкурсный проект городка Академии наук в Москве, а в декабре того же 1934 года в соавторстве с П. В. Абросимовым приступает к проектированию Дома правительства УССР. В 1935 году И. А. Фомин вместе с Л. М. Поляковым разрабатывает по конкурсному заданию два варианта проекта Правительственного центра в Киеве.

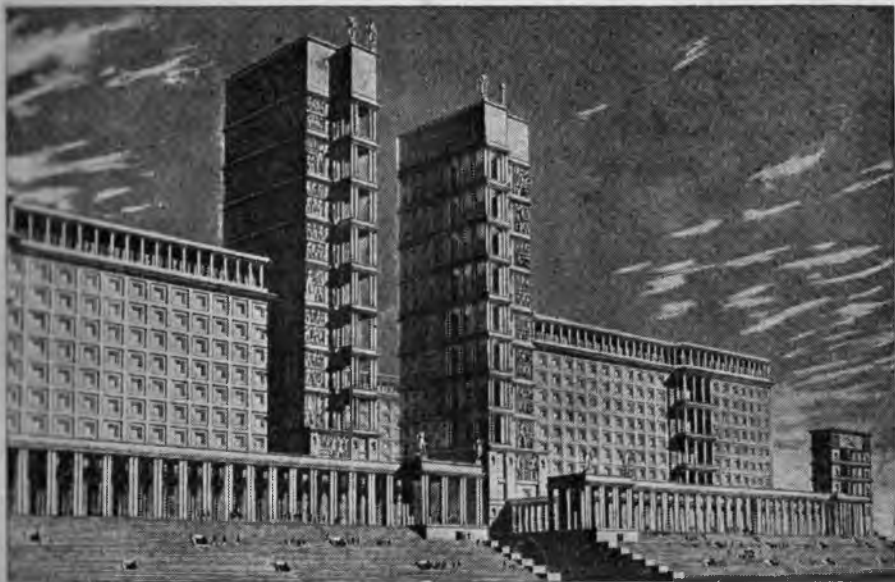
В градостроительных проектах Фомина 1934—1935 годов (они не были осуществлены) многое взято из арсенала планировочных идей классицизма: строгая организация пространства, симметрия планов и силуэтов, четкость ритма, достигаемая за счет использования ордера. По своей величине предлагавшиеся Фоминым комплексы превосходили многие классические ансамбли. При переходе на грандиозные размеры легко потерять соразмерность частей и целого, свойственную классическому градостроительству. Но Фомин постарался избежать этой опасности: проектные перспективы показывают, как заботился мастер о том, чтобы логика построения пространства наглядно выражалась в группировке архитектурных масс, подчеркивалась расположением и ритмом важнейших композиционных акцентов.



Проект зданий Наркомтяжпрома в Москве. Перспектива со стороны площади Свердлова. 1934 г.

Своеобразным лейтмотивом в этих проектах становится композиция из парных башен, фиксирующая положение главной планировочной оси ансамбля. Впервые, как мы помним, такой прием Фомин использовал в проекте комплекса «Динамо». В ансамбле зданий Наркомтяжпрома тоже появляются высокие призматические башни: они поставлены по сторонам проезда, которым Красная площадь соединяется с новой, параллельно ей расположенной площадью, окруженной многоэтажными административными корпусами.

Внутреннее пространство ансамбля грандиозно. Оно организуется сложной системой ритмических отношений:



Проект зданий Наркомтяжпрома. Перспектива со стороны Красной площади.

наиболее крупный ритм создается самими корпусами, «разорванными» в том месте, где сквозь них проходит вновь прокладываемая магистраль. Согласно предложению Фомина она должна была явиться продолжением Новокировского проспекта и выйти на Красную площадь как раз напротив Мавзолея В. И. Ленина. Вторую ритмическую тему в перспективу новой площади вводят мощные башни-ризалиты, которыми заканчивается каждый корпус; наконец, своего рода ритмический фон создает частая сетка оконных проемов, заключенных в небольшие углубления стены — кессоны, лишаящие фасады плоскостности и обогащающие их игрой света и тени.

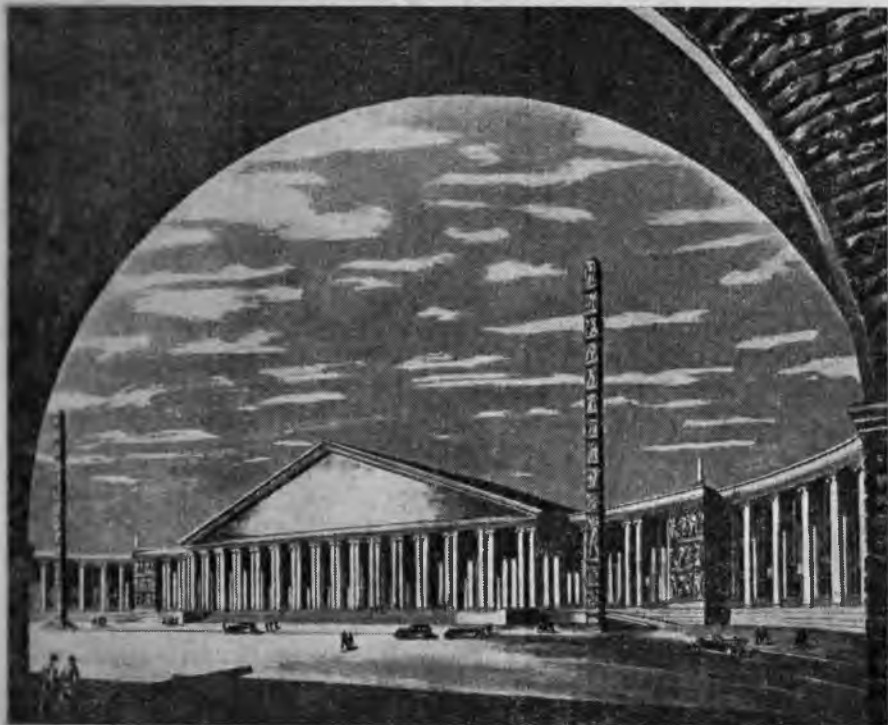
Фомин органично «вплетает» новый ансамбль в планировку центральной части города, обогащает систему площадей и магистралей исторического центра Москвы новыми композиционными связями. Наиболее эффектно комплекс Наркомтяжпрома раскрывается к площади Свердлова — величественной торжественной аркадой, фланкированной двумя башнями. Сквозь пролеты арок зрителю открывается четкая перспектива внутренней площади комплекса, замкнутой с юга, со стороны Москвы-реки, полукруглым в плане многоэтажным зданием.

Особую трудность при проектировании зданий Наркомтяжпрома представляла, конечно, разработка архитектурной композиции со стороны Красной площади. Предусмотрев в центре восточной стороны площади сильный высотный акцент — парные башни, Фомин сделал примыкающие к ним крылья более спокойными, почти нейтральными по своей архитектуре. У подножия зданий протянулась решенная в мерном ритме колоннада, венчающая, в свою очередь, вместительные трибуны.

Мысль, которой руководствовался Фомин при проектировании этой наиболее ответственной части комплекса, зафиксирована им самим в надписи на одном из чертежей: «Не ограждать Красную площадь тяжелым фронтом нового здания Наркомтяжпрома, а завершить ее силуэтной композицией, дающей пространственное разнообразие из объемов здания, башен и трибун».

В какой мере удалось Фомину разрешить сложнейшую задачу включения нового огромного комплекса в один из наиболее замечательных архитектурных ансамблей столицы?

Планировочное решение, предложенное в проекте, отмечено особой градостроительной смелостью, позволившей авторам спроектировать новый эффектный архитектурный ансамбль, не внося существенных искажений в историческую ситуацию.



Проект комплекса зданий Академии наук в Москве.
Перспектива здания президиума. 1934 г.

Более спорным представляется решение фасада нового ансамбля на Красную площадь. Здесь различие в масштабах новых и старых сооружений ощущается болезненно, превращается в диссонанс. Однако при огромных габаритах зданий наркомата, предложенных конкурсным заданием, вряд ли можно было избежать подобного диссонанса.

Огромным по масштабам предполагался и новый комп-

лекс зданий Академии наук СССР в Москве, для строительства которого было отведено место между Нескучным садом и Ленинскими горами.

Создавая проект этого комплекса, Фомин еще раз продемонстрировал свой талант мастера-градостроителя. Комплекс Академии наук был спроектирован как целая система архитектурных ансамблей, развивающихся по нескольким планировочным осям вокруг переходящих друг в друга площадей. Композиционное ядро комплекса — это здание президиума Академии наук. Состоящее из крупного центрального объема и отходящих от него изогнутых в плане симметричных крыльев, оно по планировочному решению напоминает одно из ранних произведений Фомина — студенческий проект курзала на минеральных водах. С неоклассическими работами этот проект сближает трактовка ордерных форм, перекликающаяся с традиционной. А в композиции главного фасада здания президиума, отмеченного мощной колоннадой, несущей огромный фронтон, угадываются черты, свойственные революционному романтизму Фомина первых послеоктябрьских лет. Так, в проекте академического комплекса соединяются приемы, характерные для различных периодов творчества мастера: архитектор, словно предчувствуя, что этот проект окажется одной из последних его работ, как бы стремится подчеркнуть свою верность прежним эстетическим идеалам, показать неразрывную связь своего прошлого с настоящим.

Если крупные градостроительные замыслы, над разработкой которых И. А. Фомин трудился в 1934—1935 годах, остались нереализованными, то проекты некоторых сооружений меньшего масштаба, созданные в те же годы, были осуществлены.

Среди них следует назвать проект станции первой очереди Московского метрополитена «Красные ворота» (ныне «Лермонтовская»). Проект этой станции И. А. Фомин раз-



Станция Московского метрополитена «Красные ворота»
(ныне «Лермонтовская»). Фотография конца 1930-х гг.

работал в 1934 году, а в следующем году станция была сдана в эксплуатацию.

Архитектура станций метро — это новая тема, впервые вошедшая в практику советских зодчих в середине тридцатых годов. И крупнейшей заслугой мастеров советской архитектуры явилось то, что они сумели найти самобытное,

своеобразное решение этой темы, на многие годы вперед определившее значение Московского метрополитена как замечательного произведения подземного градостроительства.

А «Лермонтовская» до сих пор остается одной из самых удачных по архитектуре станций Московского метрополитена.

Эта станция имеет сводчато-пилоновую конструкцию и состоит из трех залов — среднего и двух боковых (перронных), разделенных массивными пилонами. Архитектурное решение станции отличается цельностью, строгостью, четкостью в построении перспективы, лаконизмом в трактовке деталей. Все эти черты, свойственные «фоминскому» стилю, нашли в архитектуре станции наилучшее выражение.

Фомин не стремится скрыть, что спроектированное им сооружение находится под землей и подвержено огромному давлению грунта. Архитектурные формы своей массивностью, напряженностью как бы отражают свойства и особенности работы современной конструкции. Главный мотив в архитектурном решении станции — это приземистые пилоны, соединенные друг с другом ритмически повторяющимися пологими арками. В центре каждого пилонa размещена полукруглая в плане ниша. Ряд этих ниш вводит в построение перспективы залов еще одну ритмическую тему, обогащает пластику архитектурных форм. Кроме того, используя такой прием, Фомин ассоциативно связывает архитектурную композицию с названием станции: пилон с нишей напоминает ворота. Той же цели служит выбор материала для облицовки пилонов — красный мрамор «шроша».

Как мастер цвета и знаток материала Фомин проявляет себя в композиции станции «Красные ворота» с наилучшей стороны. Цветовая гамма станции сдержанна и благородна. Основной красный тон пилонов дополняется серым цветом мраморной облицовки ниш и желтым — простенков. Цоколи выполнены из черного украинского лабрадора. Пол центрального зала выложен крупными каменными плитами



Здание Совета Министров УССР в Киеве.
Фотография конца 1930-х гг.

красного и желтого цвета. В облицовке стен путевых тоннелей использовано сочетание красного и серого тонов.

В 1936 году И. А. Фомин получил заказ на разработку проекта еще одной станции московского метро — «Площадь Свердлова». Мастер выполнил эскиз композиции, но завершить проект не успел: 12 июня 1936 года он скончался.

Последние работы И. А. Фомина заканчивали его ученики. В 1937—1938 годах Л. М. Поляков довел до конца проектирование и строительство станции метро «Площадь Свердлова»; в те же годы под руководством П. В. Абросимова было завершено строительство огромного здания Дома правительства СССР в Киеве.

Дом правительства СССР — характерный образец стиля Фомина. Архитектура здания монументальна и величественна. Это впечатление достигается слитностью, компактностью композиции и применением ордера в виде высоких обработанных рустом приставных колонн. Здание расположено в невыгодных для его восприятия условиях — на сравнительно неширокой улице с крутым уклоном, напротив густого парка. Однако невыгодность ситуации не ощущается: изгиб главного корпуса раздвигает границы магистрали, и это дает возможность не только образовать перед подъездом небольшую транспортную площадку, но и обогатить архитектуру появлением новых ракурсов, внести в композицию элемент динамики.

В трактовке ордера Фомин здесь, как и в ряде других своих последних работ, отходит от принципов «реконструированной классики»: ордеру возвращается та пластичность, которой раньше он лишался. Это делает ордер Дома правительства СССР, как и облик здания в целом, более традиционным.

Ретроспективная тенденция в творчестве Фомина последних лет ощущается ясно. Чувствуется, что мастер не хочет или не может выйти из круга традиционных представлений о законах архитектурной композиции, которым он оставался верен на протяжении почти всего жизненного пути. Попытка радикальной трансформации творческого метода, выразившаяся в создании теории «реконструкции классики», закончилась для Фомина отступлением.

Сумел ли сам Фомин увидеть в своих колебаниях признаки кризиса той системы творческих взглядов, которой

придерживался большую часть жизни? Возможно, что сумел. И возможно, что доказательством этого служат слова, произнесенные в 1934 году: «Я еще в пути, но не у цели». Сказать так мог только сильный, трезво мыслящий человек, мастер, считающий творческий поиск важнейшим условием успеха в работе художника.

Творческий метод Фомина базировался на классических традициях, дополняемых тем новым, что требует от художника жизнь. Придя к признанию огромной ценности принципов классицизма, зодчий в дальнейшем, по существу, никогда не изменял этой основной позиции. Поднявшись в лучших проектах и постройках предреволюционных лет до эстетического уровня подлинных классических образцов, он своеобразно развил эту линию творчества в произведениях периода революционного романтизма и «реконструированной классики».

Большой интерес представляют градостроительные проекты Фомина. Развивая в них композиционные идеи классицизма, зодчий демонстрирует искусство четкой организации огромных пространств, создания гармоничных ансамблей, отличающихся ясностью планировочной структуры и идейно-художественной выразительностью.

Нельзя не воздать мастеру должного и за ту страсть, ту убежденность, с какими боролся он за сохранение архитектурой ее роли большого, монументального искусства, способствующего не только целесообразной организации человеческого бытия, но и обогащающего духовный мир людей, строящих социализм.

Творчество И. А. Фомина и его единомышленников у нас в стране не было изолированным явлением в развитии мировой архитектуры. Аналогичные искания в те же годы характеризовали работу многих архитекторов на Западе. В архитектурной практике недавнего прошлого и наших дней нет недостатка в примерах использования методов проектирования, в той или иной степени связанных с клас-

сикой. Это легко объяснимо, ибо по богатству композиционных идей и художественному совершенству их воплощения классическая архитектурная система вряд ли имеет себе равных.

Классическое прошлое архитектуры и наследие тех мастеров, которые, как И. А. Фомин, пытались обратить это прошлое на пользу настоящему, заслуживает всяческого внимания и изучения.

Мы имеем возможность рассмотреть творческое наследие Фомина в солидной исторической перспективе. Проблемы, волновавшие зодчих его времени, остаются в значительной степени актуальными и для нас. Вот почему Фомин — наш современник, и мы относимся к нему требовательно и пристрастно.



АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕРМИНЫ

Антаблемент — элемент классического архитектурного ордера — верхняя часть сооружения, лежащая на колоннах; состоит из архитрава, фриза и карниза.

Аттик — декоративная стенка над карнизом, венчающая здание.

Балюстрада — ограждение лестниц, террас, балконов из ряда фигурных столбиков-балясин, объединенных сверху горизонтальной плитой или перилами.

Каннелюры — вертикальные желобки на стволе колонны или пилястры.

Карниз — выступающее профилированное завершение стены; верхний пояс антаблемента архитектурного ордера.

Картуш — декоративная деталь в виде щита, обрамленного завитками.

Кронштейн — выступающая из стены подпора, на которую опирается та или иная часть здания (например, балкон).

Наличник — декоративное обрамление оконного проема.

Неф — часть помещения (внутри здания), разделенного вдоль рядами опор.

Ордер (от латинского «ordo» — порядок, строй) — сочетание несущих (колонны) и несомых (антаблемент) частей стоечно-балочной конструкции, определяющее и их художественный характер. Основные ордера: дорический, ионический, коринфский.

Падуга — криволинейный переход от плоского перекрытия к стенам.

Пандус — пологий спуск для экипажей; иногда заменяет лестницу снаружи или внутри зданий.

Парапет — ограждение в виде невысокой стенки.

Пилон — массивные столбы, устои, поддерживающие плоские или сводчатые перекрытия.

П и л я с т р ы — плоские, вертикально расположенные выступы на поверхности стены; повторяют части и пропорции колонн того или иного ордера.

П л а ф о н — плоское поле перекрытия, иногда украшаемое декоративной росписью или лепкой.

П о р т и к — колоннада, поставленная перед стеной здания, увенчанная фронтоном или аттиком.

С а н д р и к — небольшой карниз над окном или дверью; часто опирается на кронштейны.

Ф р и з — средняя горизонтальная часть антаблемента; ленточный орнамент, выполненный в технике рельефа или росписи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА), ф. 789, оп. 12, 1894 г., д. И-20, л. 63.
- ² Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 674, оп. 2., д. 190, л. 2.
- ³ ЦГИА, ф. 789, оп. 12, 1902 г., д. 3-27, лл. 3—14.
- ⁴ ЦГИА, ф. 789, оп. 12, 1894 г., д. И-20, л. 29.
- ⁵ ЦГИА, ф. 789, оп. 12, 1895 г., д. 3-36, лл. 16—19.
- ⁶ ЦГИА, ф. 789, оп. 24, 1917 г., д. 67, лл. 174—176.
- ⁷ Ленинградский государственный исторический архив (ЛГИА), ф. 528, оп. 1, д. 329, л. 103.
- ⁸ Там же, л. 107.
- ⁹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 9924, лл. 40—45.
- ¹⁰ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 4041, лл. 61—64.
- ¹¹ ЦГИА, ф. 919, оп. 1, д. 795, лл. 13—50.
- ¹² ЦГАЛИ, ф. 2728, оп. 1, д. 181, лл. 1—4.
- ¹³ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 1366, лл. 115—309.
- ¹⁴ Научно-библиографический архив Академии художеств СССР (ААХ), ф. 789, оп. 25, д. 118, лл. 15, 117, 119.
- ¹⁵ ЦГИА, ф. 789, оп. 19, д. 240, л. 1.
- ¹⁶ Ленинградский филиал Государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства (ЛенГАОРСС), ф. 3187, оп. 1, д. 274, л. 61.
- ¹⁷ ЛенГАОРСС, ф. 3187, оп. 1, д. 31, лл. 2, 3.
- ¹⁸ Там же, лл. 6, 7.
- ¹⁹ ААХ, оп. 27, 1923 г., д. А-2, л. 1.
- ²⁰ Фонд И. А. Фомина в Научно-исследовательском музее архитектуры им. А. В. Щусева в Москве.
- ²¹ ЦГИА, ф. 789, оп. 12, 1894 г., д. И-20, лл. 84, 85.
- ²² ААХ, оп. 89, д. А-13, лл. 17, 18.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Б.* Монографическая выставка академика архитектуры И. А. Фомина. — «Академия архитектуры», 1936, № 4, с. 69—76.
- Аранович Д.* Творчество И. А. Фомина — «Архитектура СССР», 1934, № 9, с. 28—32.
- Аркин Д.* Академик архитектуры Иван Александрович Фомин (1872—1936 гг.). — «Архитектурная газета», приложение к № 35, 1936, с. 1—4.
- Бартенев И. А.* И. А. Фомин (к 100-летию со дня рождения). — «Строительство и архитектура Ленинграда», 1972, № 2, с. 25—28.
- Грбарь И.* Иван Александрович Фомин. — «Архитектура СССР», 1936, № 8, с. 52—58.
- Джандиери М. И.* Фомин. Госстройиздат, М., 1954.
- Иван Александрович Фомин (1872—1936). Проекты, постройки, офорты. Каталог выставки в Ленинграде и Москве. М., 1962.
- Ильин Л.* Творческий путь И. А. Фомина (к годовщине со дня смерти). — «Архитектура Ленинграда», 1937, № 3, с. 36—48.
- Ильин М.* Иван Александрович Фомин. Изд. Академии архитектуры, М., 1946.
- Минкус М., Пехарева Н. И.* И. А. Фомин. Госстройиздат, М., 1953.
- Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Тематический сборник научных трудов (посвящен 100-летию со дня рождения И. А. Фомина). Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1972.
- Руднев Л.* Памяти учителя и друга. — «Архитектура СССР», 1936, № 8, с. 59—64.
- Стригалева А. А.* Иван Александрович Фомин — «Архитектура СССР», 1972, № 2, с. 16—24.

ОГЛАВЛЕНИЕ

«Вот будет большой человек...»	9
В мастерской Леонтия Бенуа	22
Под знаменем неоклассицизма	38
«...Творить не так, как раньше...»	89
«Я еще в пути...»	135
<i>Архитектурные термины</i>	155
<i>Примечания</i>	157
<i>Литература</i>	158

Владимир Григорьевич Лисовский

И. А. ФОМИН



*Редактор Л. Е. Кошечая
Художник А. И. Векслер
Художественный редактор И. З. Семенцов
Технический редактор А. В. Семенова
Корректор И. Е. Блиндер*

ИБ № 803

Сдано в набор 25.08.78. Подписано к печати 17.01.79. М-20008.
Формат 60×70¹/₁₆. Бумага тип. № 2. Гарн. банниковская.
Печать высокая. Усл. печ. л. 7,78. Уч.-изд. л. 7,11
Тираж 40 000 экз. Заказ № 699. Цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57