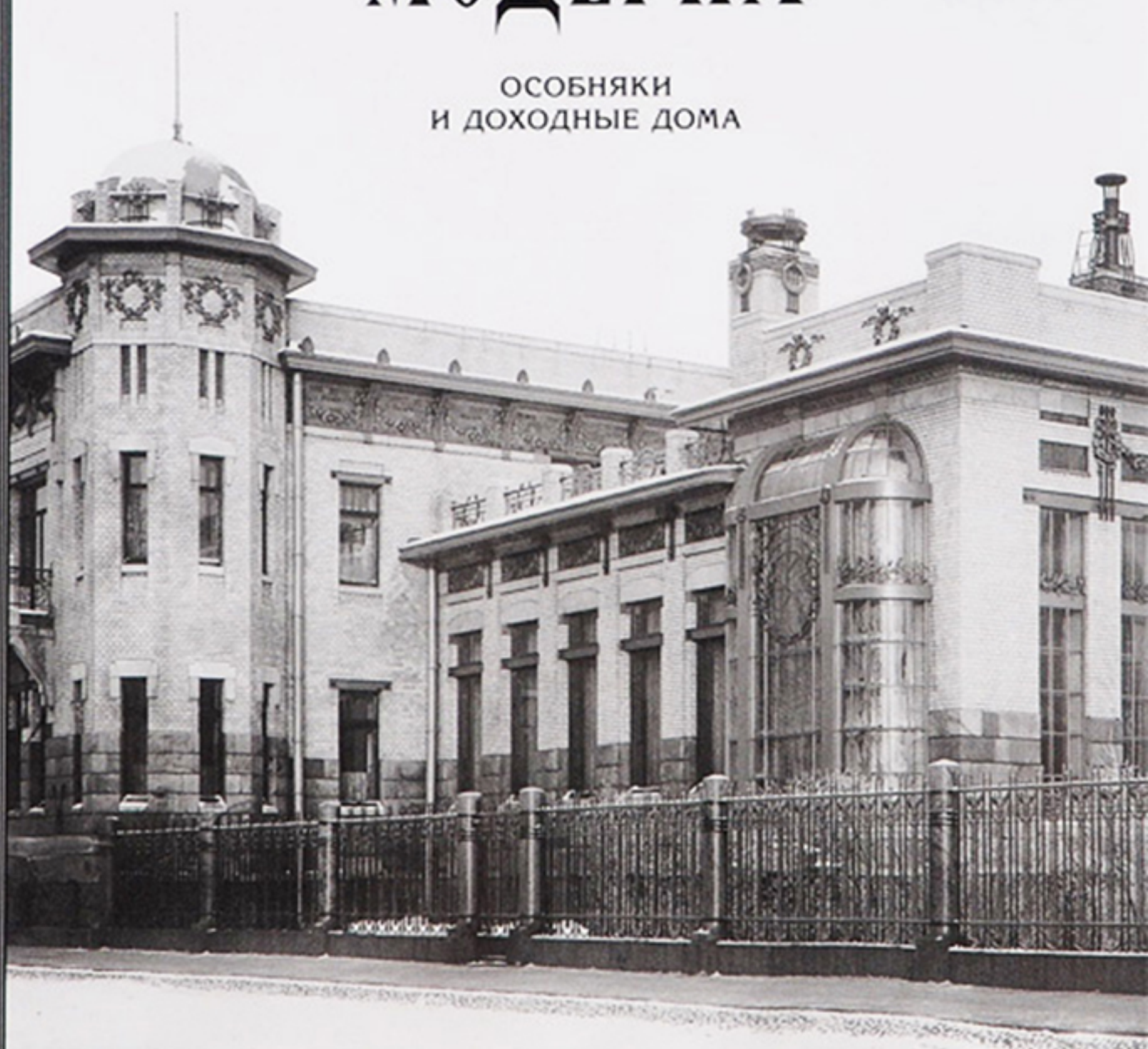


Борис Кириков

АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГСКОГО МОДЕРНА

ОСОБНЯКИ
И ДОХОДНЫЕ ДОМА



Борис Кириков

АРХИТЕКТУРА
ПЕТЕРБУРГСКОГО
МОДЕРНА

ОСОБНЯКИ
И ДОХОДНЫЕ
ДОМА



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КОЛО»

Санкт-Петербург
М•М•ХII

ББК 85.113(2)

УДК 72

К43

Автор выражает глубокую признательность за поддержку этого издания
Н. И. Явейну, М. Б. Пиотровскому, Б. Н. Никольскому,
А. В. Вознесенскому, Т. М. Гасанову, Б. М. Шульман;

за ценные советы и помощь в подборе материалов — А. М. Гинзбургу,
М. С. Штиглицу, В. М. Шишкину, Н. А. Чекмаревой, Л. А. Кириковой,
А. В. Кобаку, К. С. Колодезниковой, О. В. Петровой, Е. Е. Глухой,
И. А. Путиловой, Г. Ф. Кожеевниковой, Г. Ю. Никитенко, Т. Г. Шишкиной,
Ю. И. Кашаверской, М. Г. Сорокиной, О. А. Шмелевой, В. Г. Лисовскому

Кириков, Борис Михайлович

К43 Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома / Борис Кириков. — [Изд. 4-е, с измен.]. — Санкт-Петербург : Коло, 2012. — 576 с. : ил.
ISBN 978-901841-76-1

«Каталогизация перед публикацией», РНБ

В юбилей известного историка архитектуры Б. М. Кирикова детально рассмотрены архитектурные памятники петербургского модерна — особняки и доходные дома. Определяются их своеобразные и характерные черты, прослеживаются творческие взаимосвязи архитекторов. Это помогает представить общую картину развития нового стиля в Петербурге. Издание богато иллюстрировано современными и старинными фотографиями, репродукциями проектных чертежей.

Автор продолжает работу над темой. В ноябре 2011 г. вышла в свет первая книга издания «Архитектура петербургского модерна. Общественные здания». Публикация второй книги ожидается в 2013 году.

В издание вошли фотографии автора, С. А. Булачевой, В. Т. Верещагина, А. В. Вознесенского, В. А. Давыдова, В. Ф. Егоровского, А. Ф. Шувалова, историческая съемка из фондов ЦГАКФФД Санкт-Петербурга, а также из архитектурной периодики конца XIX — начала XX века



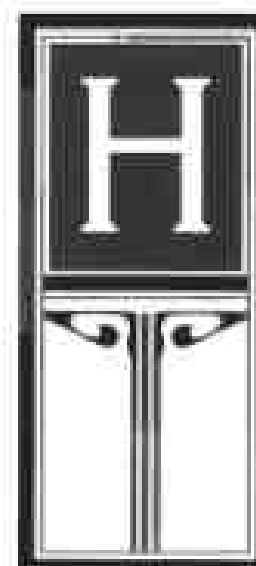
5 978901 841761

© Б. М. Кириков, 2003; 2006; 2008; 2012.
© Оформление. ООО «Издательский дом
„Коло“», 2012.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
ОСОБНЯКИ И ДАЧИ	12
Дача великого князя Бориса Владимировича	15
Дом Е. Ц. Кавоса	27
Дача Е. К. Гаусвальд	37
Особняк А. Л. Франка	47
Особняк П. П. Форостовского	55
Особняк Е. И. и В. Д. Набоковых	67
Особняк В. И. Шене	79
Особняк Д. Н. Кайгородова	87
Особняк Э. Г. Фолленвейдера	91
Особняк Р. Ф. Мельцера	101
Особняк М. Ф. Кшесинской	113
Особняк А. Е. Молчанова и М. Г. Савиной	131
Особняк М. В. Зива	139
Особняк С. Н. Чаева	145
Дом Ф. Г. Бажанова	157
Особняк В. С. Кочубя	169
Особняк П. Е. Щербова	181
ДОХОДНЫЕ ДОМА И ЖИЛЫЕ КОМПЛЕКСЫ	190
Доходный дом Г. В. Барановского	195
Доходный дом А. Я. Барышникова	203
Доходный дом Лидзелей	213
Доходный дом Г. А. Шульце	235
Ансамбль Многоугольной площади	241
Доходные дома А. С. Хренова	253
Доходный дом С. В. Муляки	263
Доходный дом Э. Н. Юсуповой	275
Невский театр В. А. Нефети — доходный дом В. О. Колышно	283

Доходный дом Ф. Ф. Лумберга	291
Доходный дом И. В. фон Бессера	297
Доходный дом Шведской церкви	305
Доходный дом Мельцеров	315
Доходный дом герцога Н. Н. Лейхтенбергского	325
Доходный дом И. П. Володина	333
Гаванский рабочий городок	339
Жилой городок завода «Людвиг Нобель»	351
Доходный дом Л. Р. Шредер	367
Дом Александровской мужской больницы	375
Доходный дом Бадасовых	381
Доходный дом Т. Н. Путиловой	389
Доходный дом А. Ф. Бубыря	399
Доходный дом А. Ф. Цинмермана	411
Жилой комплекс для служащих Финляндской железной дороги	421
Доходный дом Н. В. Смирнова	427
Доходный дом М. В. Воейковой	433
Доходный дом Ф. И. Танского	443
Доходный дом Н. П. Демидова	449
Доходный дом А. Н. Перцова	455
Доходный дом М. П. Толстого	465
Доходные дома А. А. Заварзина и М. Д. Корнилова	475
Новая часть Большого проспекта Петербургской стороны	485
Доходный дом Е. К. Барсовой	499
Доходный дом Латышской церкви	507
Доходный дом С. Ф. Френкеля	517
Доходный дом Захаровых	527
Доходный дом А. Л. Сагалова	533
Жилой комплекс Бассейного товарищества собственников квартир	539
Примечания	557



А РУБЕЖЕ XIX–XX вв. долгое господство историзма в архитектуре было прервано бурным взлетом модерна. Это новое стилевое направление зародилось в Англии. В 1890-е гг. в разных странах сложились его основные школы: ар нуво, сецессион, югенд-стиль, национальный романтизм. Все они сливались в мощное, стремительно распространявшееся движение, которое с некоторым запозданием пришло и в русскую архитектуру. В пору становления модерна в России чаще называли декадентством или новым стилем. И если первая дефиниция носила явно негативный оттенок, то вторая точно выражала суть явления.

Модерн провозгласил программу кардинального обновления предметно-пространственной среды. Это был беспрецедентный эксперимент по созданию оригинального, нетрадиционного стилистического языка, свободного от догматов исторических стилей. Формирование новой художественной системы основывалось на стремлении адекватно воплотить дух современности и эстетически преобразить строй жизни. Модерн противопоставлялся не только своей непосредственной предшественнице — эклектике, владевшей полным арсеналом стилей прошлого, но и всей классицистической системе, восходящей к ренессансу. Вместе с тем в самой установке на форсированное самоопределение нового стиля (именно «стиля») сказалась инерция мышления номинальными стилевыми категориями, присущего эклектическому методу.

Поиск самостоятельных путей проходил в мучительном преодолении генетических связей с эклектикой. Принципно отрицая ее «многостилье», способ сочетания современных планировочных и конструктивных решений с традиционными формами, модерн унаследовал от нее новацию «железной архитектуры», приемы свободного плана, правдивость «кирпичного стиля», а также широкий спектр рационалистических и романтических тенденций. Этими источниками

была подготовлена почва и для отечественного модерна, колыбелью которого стало подмосковное Абрамцево, место творческих исканий русских художников. Однако решающую роль в его становлении сыграли западные влияния.

Первые законченные образцы нового стиля появились в России на исходе 1890-х гг. Яркий, но недолгий расцвет модерна охватил первое десятилетие XX в. Вбирая импульсы от английского «Движения искусств и ремесел», австрийского сецессиона, немецкого югендстиля, бельгийского и французского ар нуво, позднее — финского и шведского национального романтизма, отечественный модерн постепенно обретал силу и зрелость, в творчестве ведущих мастеров выкристаллизовывались его особые черты. Лидерами нового стиля в Москве выступали Ф. О. Шехтель и Л. Н. Кекушев. В Петербурге у его начал стояли Н. И. де Рошефор, В. И. Шене, Г. В. Барановский, В. В. Шауб, К. К. Шмидт. Наиболее значительные произведения петербургского модерна были созданы Р. Ф. Мельцером, Ф. И. Лидвалем, А. И. фон Гогеном, В. П. Апышновым, Н. В. Васильевым, А. Ф. Бубырем.

Новый стиль — многолик. Новизна формотворчества и динамика развития, противоречивая многозначность социального и духовного содержания, индивидуальные творческие открытия и региональные версии, разнообразие типов зданий и средового контекста — все это предопределило полиморфизм модерна. Вслед за эклектикой он не выработал устойчивой модели стиля. Широта диапазона, сложное взаимодействие противоборствующих начал — эмоционального и функционального, декоративного и конструктивного — восходили к двум истокам нового стиля: романтизму и рационализму, которые и высветились его основными гранями. Однако при неустойчивости нормативных признаков и размытости границ модерна наделен уникальным своеобразием и всегда узнаваем.

Приемы нового стиля получили массовое распространение. Увлечение ими превратилось в модное поветрие. Глубоким творческим исканием сопутствовало поверхностное тиражирование новоизобретенных форм. Высокие устремления модерна, столкнувшись с прозой обыденной жизни, как бы переводились на сниженный уровень рядовой застройки. Трантовка оригинальных мотивов зачастую приобретала оттенок югча.

Глубинная суть модерна заключалась не в использовании особых форм, а в разработке гибкого интегрирующего метода. Здание рас-

сматривалось как целостный организм. Внутренняя взаимосвязь функционально-конструктивной и образной сторон не требовала дополнительных художественных элементов, обязательных для эклектики. Существенную роль играли новые конструкции и материалы — металл и железобетон, стекло и облицовочный кирпич. Но сами по себе они не являются признаками нового стиля и не ведут к его сложению, если не осмысливаются в этом качестве. Модерн стремился выявить работу конструкции и «правду» материала. Но главное в нем — самоценность новой «красоты», не подчиняющейся утилитарной целесообразности и технической логике. Архитектурный образ — носитель многозначных идей и символов, созвучных устроению того переходного времени.

Образный строй модерна во многом отражал эстетику символизма. Эта связь была наиболее наглядной в сфере синтеза искусств. Важнейшим источником формообразования стал мир природы. Обращение к нему проявилось как в уподоблении построек органическим структурам, так и в декоративной интерпретации мотивов флоры и фауны, в пристрастии к натуральному камню и другим естественным материалам. Новый стиль заявлял о себе как об антитезе историзма, но в то же время активно претворял принципы конгенитальных своим исканиям пластов художественного наследия — от традиционного искусства Японии до барокко и рококо. Особый интерес вызывало средневековое и народное зодчество, в котором, также как в природной морфологии, выделялись прообразы органичности и символики.

Объединяющим признаком модерна служила стилизация — способ условного обобщения, структурного преобразования всех типов форм. Сквозь эту призму преломлялись изобразительные мотивы и черты исторических стилей. Декоративная стилизация являлась ключом к решению проблемы синтеза искусств — одной из центральных проблем модерна. Новая орнаментальность стала броским почерком стиля. Исключительную значимость приобрела гибкая и динамичная кривая линия — «линия жизни».

Символично-орнаментальное начало словно выплеснулось на раннем этапе нового стиля, охватив не только внешний декоративный слой, но нередко подчиняя себе архитектуру зданий. Текучая пластика, нарочитая индивидуализация элементов, стихийная свобода криволинейного рисунка отвечали иррациональному, интуитивному подходу к построению формы. С постепенным отказом от декоративистской

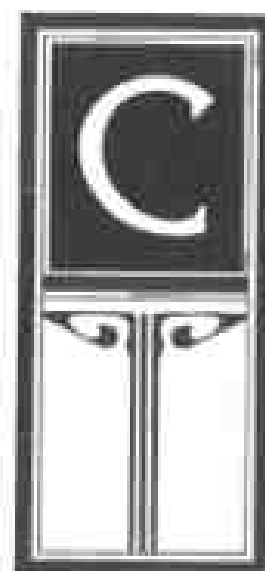
экстравагантности яснее выявлялись структурные принципы. Полнее всего они реализовались в единстве свободного целесообразного плана и разнообъемной композиции, взаимосвязи пространства. Изначальная тяга к ясной рациональности и четкой геометризации отчетливее проявилась на зрелой стадии стиля. Именно модерну принадлежит приоритет в активном осмыслении формообразующей роли и эстетических возможностей новых металлических и железобетонных каркасных конструкций. В его русле развивалась протоконструктивистская (протофункционалистская) линия новаторской архитектуры.

Параллельно с новаторскими тенденциями в архитектуре начала XX века набирали силу ретроспективные течения. В России жажда нового стиля быстро сменялась грезами о прошлом. «Открытие» красоты классицистического зодчества ускорило разочарование в архитектурных новациях и занат «минолетного» стиля. Неоклассицизм и «неорусский стиль» повлияли на лексику модерна, а в начале 1910-х гг. оттеснили его на дальний план. Судьба модерна оказалась драматичной. На долгие десятилетия он был предан забвению.

Итоги развития модерна обнаруживаются вне его временных рамок. Первый новый стиль остался не только ярким и самодельным явлением, но и во многом предрешил дальнейшие пути архитектуры. Заложенные в нем мощная потенция обновления и дух эксперимента явились предпосылками широкого движения модернизма XX в. В модерне, как в зародыше, содержались черты функционализма (конструктивизма), экспрессионизма и других последующих направлений. Метод стилизации послужил своеобразным мостом от традиционной изобразительности к абстракции. Аллюзии на исторические стили, отражение как бы в кривом зеркале их черт кажутся предсказанием постмодернизма. Всем этим объясняется повышенный интерес к модерну, его признание и востребованность в наши дни. С модерна начинался двадцатый век, архитектура рубежа двадцать первого столетия пронизана его разнообразными отзвуками.

ОСОБНЯКИ И ДАЧИ





С т а н о в л е н и е модерна проходило неравномерно в разных жанрах архитектуры. Раньше и полнее его искания воплотились в строительстве особняков. Традиционный тип индивидуального жилого дома являлся центральным, опережающим жанром, который вобрал в себя основной спектр жизнестроительных и творческих идей нового стиля.

Особняки — наиболее свободный, гибкий и мобильный тип зданий. Он менее зависим от утилитарных требований и строительных стандартов, чем, например, многоквартирный дом. Планировка и композиция особняка создаются по законам индивидуальной целостности. В этом жанре архитектуры, как ни в одном другом (за исключением экспериментального проектирования), могут найти выражение творческие концепции автора, особые пристрастия и потребности конкретного заказчика. Причем не на внешнем, а на глубинном уровне: при формировании объемно-пространственной структуры и синтетического художественного образа, в организации духовно насыщенного микромира семейного дома. Все это отвечало стремлению модерна к новизне и оригинальности, к единству и органичности.

Повышенная способность этого жанра архитектуры к претворению творческих новаций проявилась не только в период модерна, но на всем вековом пути архитектурной эволюции от романтизма до авангарда. Сакраментальный особняк неизменно оказывался в фокусе архитектурных поисков. Еще на заре эпохи эклектики (вторая четверть XIX в.) в загородных домах и дачах, а затем и в городских особняках были впервые реализованы кардинально новые принципы формообразования: свободный план и живописно-асимметричная группировка объемов, множественность ракурсов восприятия и активное взаимодействие с окружающим пространством. Эти качества в какой-то степени превосходили модерн (о чем писали некоторые исследователи), но прежде всего выражали формотворческий потенциал самой

эклектики. С другой стороны, эластичность типа особняка позволяла последовательно воссоздавать приемы и формы исторических стилей, следуя классицистической симметрии и регулярности.

Структурные особенности сооружений во многом зависели от характера среды, в которую они включались. В центральных районах Петербурга со сплошным фронтом уличной застройки, внешне монолитными блоками кварталов и тесными ячейками дворов трудно было преодолеть фасадность композиции, выявить объемную автономность особняков модерна. В плотной урбанизированной среде многоэтажные доходные дома оттеснили их на периферию города. Удельный вес особняков в общей массе петербургской застройки постоянно снижался. Но это отчасти компенсировалось нарастающим дачным бумом.

В предместьях и на окраинах, в окружении природного или паркового ландшафта особняки и дачи модерна наделялись подчеркнутой трехмерностью, живописным силуэтом и вступали в многоплановый диалог с внешним пространством. Не случайно именно на Каменном острове создавали собственные дома петербургские архитекторы — мастера модерна. Не скованные требованиями заказчиков, здесь они имели возможность в полной мере раскрыть свое авторское кредо.

С особняка началось форсированное движение нового стиля. С этим типом зданий связан и высший расцвет петербургского модерна, и быстрое стилевое перерождение столичной архитектуры. Благодаря той же гибкости и мобильности особняк открывал дорогу ретроспективизму и также стал оптимальным жанром для этого, полярного новому стилю направления. В доходных домах и общественных зданиях неоклассицизм и родственные ему ретростили могли реализоваться в композициях фасадов или отдельных интерьеров, в особняках же было вполне возможным реконструировать определенный исторический стиль в его структурной целостности — от организации пространства до мельчайших деталей отделки. Для неоклассицизма, как прежде для модерна, именно особняки стали законченными эталонами стиля.



ДАЧА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ БОРИСА ВЛАДИМИРОВИЧА

1896–1897, Шернборн и Скотт; 1899, А. И. фон Гоген
Пушкин, Московское шоссе, 11

Одним из истоков нового стиля послужил английский дом-коттедж. Обращение к традициям народного или средневекового жилища питало творческие поиски британских мастеров «Движения искусств и ремесел», оказавших заметное воздействие на архитекторов континентальной Европы. В Петербурге эта неоромантическая версия индивидуального дома была пересажена непосредственно из самой Англии. В 1896–1897 гг. британские архитекторы, строители и декораторы создали в Царском Селе дачу великого князя Бориса Владимировича. Дом со службами и садом у берега Колонистского пруда предстает подлинным уголком «Туманного Альбиона». (Ныне здесь размещается Научно-исследовательский институт растениеводства имени Н. И. Вавилова.)

Усадьбу эту можно считать отправной вехой в становлении петербургского модерна¹. Типичная, даже ординарная по английским меркам, она оказалась ключевым памятником для несколько запаздывавшей в своем развитии русской архитектуры. Интересно, что этот факт имел определенную историческую параллель. Семью десятилетиями ранее А. А. Менелас (шотландец по происхождению) построил в том же Царском Селе и в Петергофе серию парковых сооружений, ознаменовавших поворот от классицизма к романтизму. Среди них — камерный дворец Коттедж в Александрии, своего рода «английский дом» в формах неоготики. Появившийся на исходе XIX в. второй, царскосельский «коттедж» возвестил о начале неоромантического направления нового стиля в петербургской архитектуре.

Строилась дача в Отдельном парке на участке великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств, к 20-летию его сына. Считается, что это был подарок Борису Владимировичу от его крестной матери — королевы Великобритании Викторини. Междинастические связи содействовали проникновению из Англии, родины нового стиля, современных художественных веяний. (Можно вспомнить, что супруга императора Николая II Александра Федоровна приходилась внучкой королеве Викторини и в детстве воспитывалась при ее дворе, а сам император был двоюродным братом будущего

английского короля Георга V.) Таким образом, модерн, черты которого были заметны уже в оформлении Беловежского императорского дворца (начало 1890-х гг., Н. И. де Рошефор), вошел в русскую архитектуру под покровительством царской фамилии.

Весной 1897 г. группе петербургских зодчих представилась возможность ознакомиться с царскосельской усадьбой. «Осмотр дачи доставил большой интерес, так как многое в постройке этой, производимой англичанами, по приемам своим ново и несогласно с приемами русских строителей», — отмечалось на собрании С.-Петербургского общества архитекторов². В декабре 1898 г. А. И. фон Гоген, архитектор двора великого князя Владимира Александровича, рассказал коллегам о новом ансамбле и назвал имена его авторов: Шерборна и Скотта³. Работы под их руководством выполняла лондонская фирма «Мэйпл».

Имя Шерборна (Шербона) упоминается во многих позднейших изданиях. Одновременно с постройкой дачи вместе с той же фирмой он был привлечен царской семьей к отделке интерьеров Александровского дворца в Царском Селе⁴. В лице загадочного Скотта заманчиво представить выдающегося мастера модерна М.-Х. Бейли Скотта. Дача великого князя Бориса Владимировича довольно близка стилистике его более ранних работ. В 1896–1898 гг. он создал интерьеры во дворце великого герцога Эрнста-Людвига Гессенского, знаменитого мецената и покровителя нового стиля, родного брата российской императрицы. Однако скорее всего это был архитектор фирмы «Мэйпл», который в 1898–1899 гг. руководил работами по отделке личных комнат во дворце великого князя Павла Александровича на Английской набережной, 68.

Великокняжеский дом-дворец органично связан с ландшафтной средой. Вокруг него был разбит живописный сад с прямыми, извилистыми и кольцевыми дорожками, фонтаном и цветником, газонами и кустарниками, хвойными и лиственными деревьями. От пруда к главному подъезду ведет аллея, обсаженная туями. Здание состоит из парадного и служебного корпусов, соединенных переходом, и имеет Г-образную конфигурацию плана. Нижний этаж — кирпичный, верхний покрыт фактурной штукатуркой внабрызг. Сложную форму завершения образуют фахверковые щипцы и черепичные крыши — двускатные, вальмовые и полувальмовые. Господская половина, естественно, более представительна. Пространственным ядром ее служит двухъярусный холл — характернейший атрибут английских особняков.

Облик здания вызывает ассоциации с Тюдоровской эпохой (XVI в.). Шерборн и Скотт, очевидно, продолжали линию исканий ведущего британского архитектора второй половины XVI в. Н. Шоу, воссоздавшего «староанглийский стиль» и питавшего особое пристрастие к декоративному фахверку. Многие черты царскосельской дачи находят аналогии и в работах Бейли Скотта 1890-х гг.: чередование треугольных и трапециевидных щипцов, затейливый рисунок фахверка с прямоугольными, наклонными — «елочкой» — и криволинейными элементами, сочетание открытой кирпичной кладки и оштукатуренных поверхностей, широкие лежащие окна и трехгранные выступы-фонарики.

Неоромантическая интерпретация традиционных форм английского жилища отражала не только историзм образного языка. Главное, что переосмысление народного или средневекового опыта помогало достичь органической целостности, выработать новые, по сравнению с эклектикой, принципы формообразования. Именно дача великого князя Бориса Владимировича явилась первым в петербургском строительстве образцом, где эти принципы воплотились на системном уровне.

Главное здание



Функциональный свободный план построен соответственно назначению групп помещений и условиям естественного освещения. Основной фасад со щипцами по бокам и чуть заглубленной средней осью не является доминирующим. Живописная разнообъемная композиция рассчитана на множественность точек зрения. Идея единства внутреннего пространства и внешнего облика выражена в нерегулярности ритмического строя асимметричных, не повторяющих друг друга фасадов, разнообразии оконных проемов — то узких, то широких, смещенных с вертикальных осей.

Структуру здания формируют крупные ясные объемы, ровные плоскости, активный силуэт. Фасады освобождены от декора. В композиции прослеживается взаимообратимость утилитарного и художественного, конструктивного и декоративного начал. Многокатная кровля и дымоходные трубы превращены в эстетически полноценные элементы целого. Важные средства выразительности — цвет и фактура разных материалов. Сопоставления красного кирпича и черепицы

с шероховатой серо-охристой штукатуркой, известняком цоколя и контрастной графикой фахверка выявляют архитектуру здания и вместе с тем раскрывают, акцентируют естественные свойства каждого материала, его конструктивную роль и эстетическую самодостаточность. Резкие различия размеров окон (не имеющих наличников) и свободное их размещение продиктованы индивидуальными особенностями внутренней планировки. Необычны широкие лежащие проемы с мелкой расстекловкой сверху. И общий характер, и отдельные элементы здания явились новшествами для петербургской архитектуры, хотя в английской практике той поры они стали уже привычными.

Два крыльца с резными деревянными колонками подчеркивают связь приземистого сооружения



с землей. Огромный двухъярусный холл составляет интегрирующее звено парадной части дачи. Он освещен гигантским витражом простого геометрического рисунка. Открытая деревянная лестница ведет на балкон, обходящий помещения второго этажа. Благодаря центральному холлу планировка решена компактно, без коридоров, но его связь с комнатами выглядит несколько механистичной. Частично сохранились убранство и оборудование интерьеров: деревянные панели, резные колонны и плафоны, мраморные каминные порталы и тисненные обои.

Одновременно с главным домом был построен конюшенный корпус, выдержанный в том же стилевом ключе, но в упрощенных формах. Некоторые его черты, в частности, миниатюрная часовая башенка,

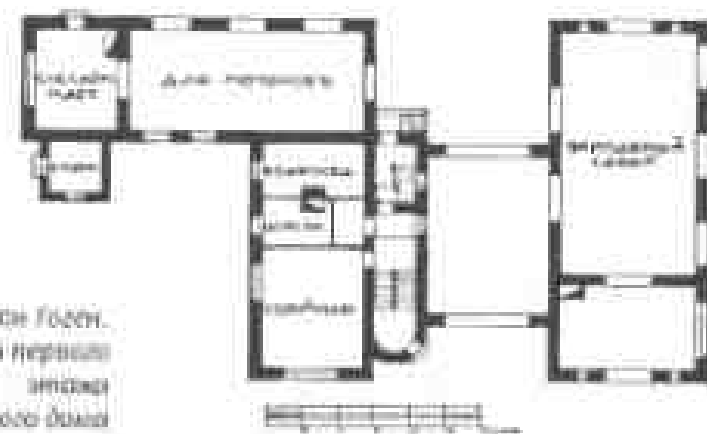
Холл главного здания



Конюшенный корпус вновь заставляют вспомнить работы Бейли Снотта. (Постройка дошла до нас с утратами: исчезли наружная лестница с деревянным балконом, двойной шпиль, черепица кровли.)

Еще одно звено ансамбля — Запасной дом — сооружался по проекту А. И. фон Гогена (1899)⁶, «штатного» архитектора двора великого князя Владимира Александровича, уже после завершения основного комплекса дачи. Архитектор сознательно ориентировался на композиционно-стилевые приемы своих прямых предшественников, что

отвечало, очевидно, воле заказчика. Живописная композиция с фактурными шпильками и черепичными крышами, красно-кирпичными стенами и лежащими окнами вторит дворцу-коттеджу». Однако фон Гоген создал более сложную разноразмерную структуру, дополненную круглой лестничной башенкой. Широкая арка (по проекту —



А. И. фон Гоген.
План первого этажа
Запасного дома



А. И. фон Гоген.
Запасной дом.
Фасад. 1899





подковообразная, впоследствии заложена) делила Запасной дом на двое. В восточной части помещалось экипажное хозяйство, в западной — один из первых петербургских гаражей и квартира шофера. Второй этаж отводился под жилье. Если сам великокняжеский дворец уподоблен коттеджу и отмечен печатью «народной» простоты, то Запасной дом, преимущественно утилитарный по назначению, отличается изяществом и рафинированностью форм. В этом проявился и антинерархичность программы модерна, и различие творческого почерка архитекторов.

Запасной дом

Постройка царскосельской дачи усилила интерес к английской архитектуре и дала мощный импульс неоромантической линии модерна в Петербурге. Воздействие этого образца отразилось преимущественно в строительстве зданий, связанных с ландшафтной средой.

Собственная дача архитектора К. К. Шмидта в Павловске (нынешний адрес — Звериницкая ул., 29/2) была сооружена в 1901–1903 гг.² в «англосаксонском стиле», как его тогда называли. Многие сближают ее с произведением Шернборна и Скотта: фахверковые завершения, живописный силуэт кровли с трубами, строгая четкость объемов, сочетание облицовочного кирпича и штукатурки.

Дача
К. К. Шмидта.
Фотография
1909 года



Особняк В. В. Гудовича

Довершает сходство тема основного фасада с несимметричными (треугольным и трапециевидным) щипцами.

Особенно отчетливо эта ориентация сказалась в ряде построек С. А. Данини⁹, который с 1896 г. работал архитектором Царскосельского дворцового управления. Вероятно, он был причастен к устройству дачи великого князя Бориса Владимировича. Можно предположить, что для августейших хозяев Царского Села «англосаксонский стиль» олицетворял династические связи императорской фамилии. Неслучайно Данини спроектировал состоявшую под опекой Александры Федоровны Школу нянь (1903–1904, Красносельское шоссе, 9) и Императорский гараж (1906, Академический пр., 4) в «англосаксонском стиле», или «в стиле английских коттеджей»⁹.

Дачей великого князя Бориса Владимировича навеян и царскосельский особняк графа В. В. Гудовича, осуществленный Данини в 1905–1906 гг. (Парновская ул., 18). Он выделяется яркой красочной гаммой. Эффектно комбинированное применение радомского песчаника, красного и светлого облицовочного кирпича, а также неизменного фахверка. Границы разных материалов, включая контрастные по тону наличники, выявляет архитектуру фасадов, прорисованных с утонченной графичностью. Оригинальны терраса на гранитных колоннах и ограда с мягкими текучими очертаниями гранитных столбов, спроектированная Р. Ф. Мельцером¹⁰.

В том же ряду стоит здание нагазина Гвардейского экономического общества, возведенное в 1911–1912 гг. у границы Отдельного парка по проектам А. И. фон Гогена и В. И. Шене (Павловское шоссе, 4)¹¹. Здесь вновь варьируются мотивы декоративного фахверка, фактурно-цветовые контрасты кирпича — кабанчика и штукатурки, построение главного фасада с несимметричными боковыми звеньями и разными щипцами. Момент динамики вносит остроконечная шатровая башня. Романтическая окраска не противоречит строго рациональной структуре торгового сооружения, ряды больших окон отвечают просторным помещениям с железобетонными перекрытиями. Показательно, что стилизованный облик этого образца позднего модерна также определился не без участия императрицы Александры Федоровны, указавшей «на желательность соблюдения стиля недавно воздвигнутых в Царском Селе зданий — Школы нянь, Дома призрения увечных воинов, Императорского гаража и дворца вел. кн. Бориса Владимировича»¹². Как видим, императрица продолжала поддерживать то стилевое течение, которое открыло путь петербургскому модерну.



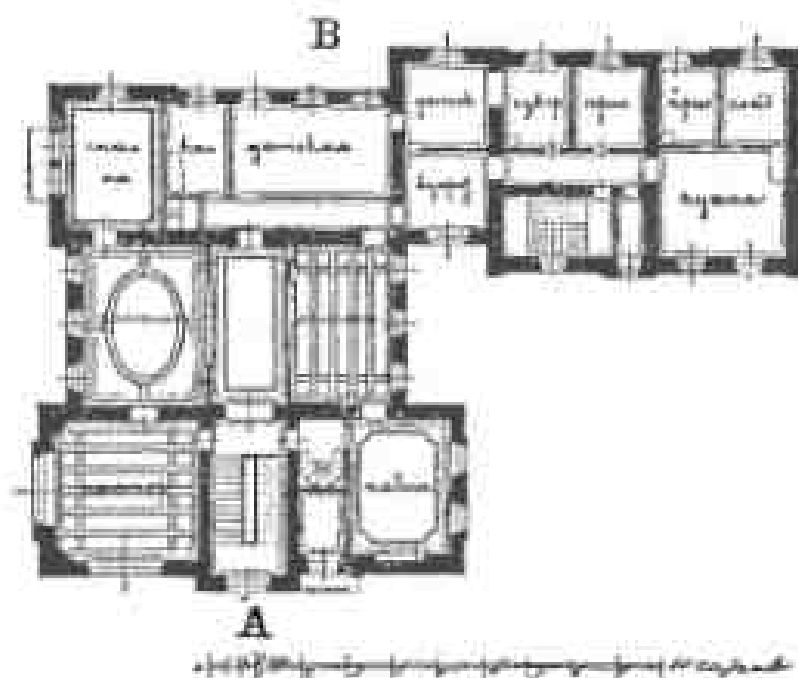
ДОМ Е. Ц. КАВОСА

1896–1897, Л. Н. Бенуа; 1907, 1912, В. М. Андреев
Каменноостровский пр., 24 — Большая Монетная ул., 10

Среди группы сооружений 1890-х гг., в которых заметно предощущение нового стиля, выделяется особняк Е. Ц. Кавоса, созданный по проекту Л. Н. Бенуа¹³. Он строился одновременно с царскосельской дачей великого князя Бориса Владимировича (проект особняка утвержден Городской управой 12 августа 1896 г.). Оба эти произведения принадлежат к одному архитектурному жанру, сыгравшему ведущую роль в самоопределении модерна.

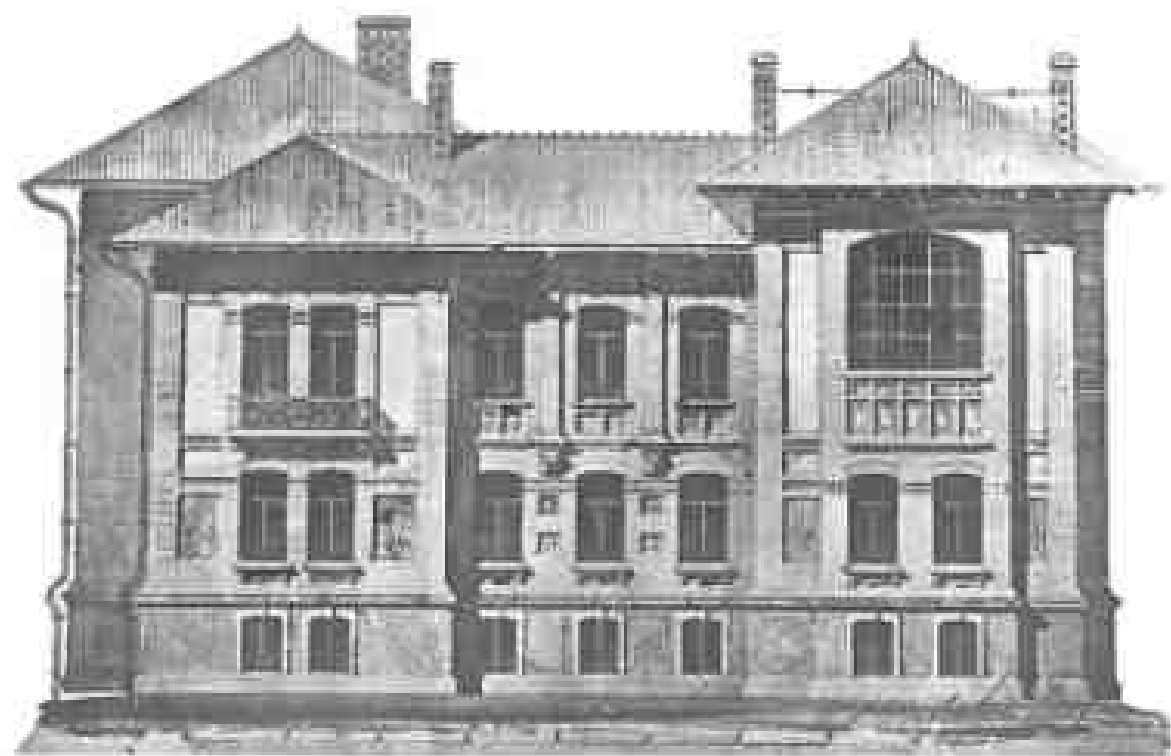
Постройка видного столичного зодчего, профессора-руководителя мастерской Академии художеств, характерна отходом от эклектических стереотипов, необычным для петербургской архитектуры чувством формы. Но черты нового здесь еще не заострены, а лишь намечены — в нюансах композиционного строя, трактовке деталей, использовании отделочных материалов. Леонтий Бенуа выступил с позиций мастера старой школы, отзывчивого на свежие веяния. Он опирался на опыт «кирпичного стиля» и вместе с тем, по его собственному признанию, «вдохновился» одной (нам не известной) виллой во Франции, которая ему «очень нравилась»¹⁴. Выбор прообраза представляется вполне естественным, учитывая французские корни архитектора и его тягу к культуре этой страны. Но каким был этот французский след в зарождении петербургского модерна, остается загадкой, поскольку сам автор не раскрыл ни источник вдохновения, ни степень заимствования¹⁵.

Современники высоко оценили дом Кавоса, решенный в «новофранцузском стиле» и показавший в «авторе

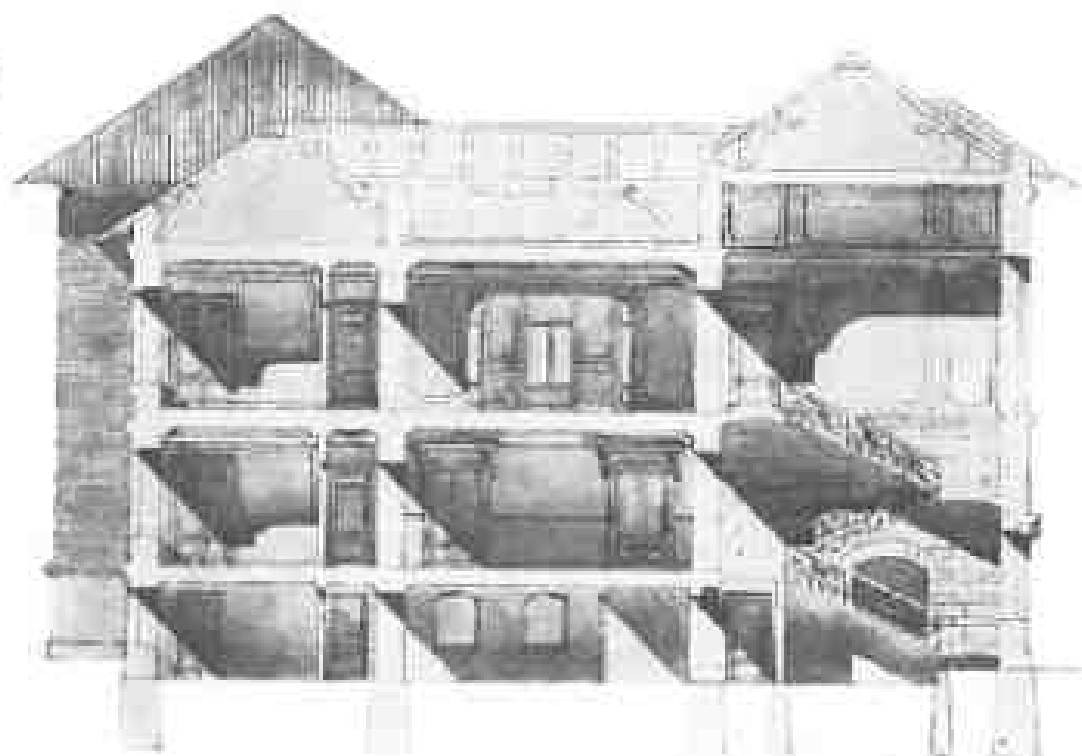


Л. Н. Бенуа.
План верхнего этажа
особняка Е. Ц. Кавоса.

недюжинного художника»¹⁶. Возможности авторского самовыражения содействовал родственный и дружеский союз архитектора и заказчика. Директор горнозаводского общества инженер Е. Ц. Кавос, сын и внук известных столичных зодчих Кавосов, приходился двоюродным братом Леонтию Бенуа, а жена владельца, Е. С. Зарудная-Кавос, была профессиональной художницей. По свидетельству другого кузена, Александра Бенуа, их дом «служил сборным пунктом для многих весьма интересных и значительных людей» (здесь бывали И. Е. Репин, В. С. Соловьев, А. Ф. Конн, И. И. Толстой)¹⁷.



Д. Н. Бенуа.
Фасад и ризалит особняка
Е. Ц. Кавоса



В. М. Андросов.
Главный фасад
доходного
дома, 1907

Десять лет спустя особняк претерпел кардинальную трансформацию. Расширенный и надстроенный двумя этажами, он превратился в доходный дом. Перемена функции отразила момент форсированной урбанизации Петербургской стороны. Но структура и наружная отделка первоначального особняка в основном сохранились. Это было двухэтажное здание на высоком подвале в семь осей по проспекту с флигелем в пять окон, поставленным по красной линии Большой Монетной улицы. В образном и планировочном решении Бенуа стремился воплотить особый уклад жизни незаурядных обитателей дома. Вокруг еще не было плотной многоэтажной застройки, и это позволяло более свободно оперировать объемно-пространственными приемами.

На общем фоне поздней петербургской эклектики особняк выделялся четкостью структурных форм, свободных от прямого подражания историческим стилям и от насыщенного штукатурного декора. Благородная сдержанность и утонченность, тщательная проработка деталей — качества, вообще отличавшие почерк Бенуа. Композиция особняка отмечена тягой к объемности, силуэтности. Наружные членения в основном отвечали организации внутреннего пространства (объем — помещению). Ризалиты разной высоты сообщали главному



фасаду эффект подвижности, подчеркнутый большим окном в верхней части правого выступа, где помещалась мастерская хозяйки дома (при надстройке это окно как бы переместилось на четвертый этаж). Игра объемов была усилена расчлененной черепичной кровлей.

Бенуа стремился к геометрической обобщенности, укрупнению форм. Правда, он не преодолел присущей эклектике дробности детализации, особенно — в размельченной средней части главного фасада. Зато обыграл новый принцип декоративной выразительности, который станет излюбленным в архитектуре модерна, — принцип контрастных сочетаний долговечных отделочных материалов, которые обрели эстетическую самостоятельность. Чередования кирпича и натурального камня, цементной штукатурки и терракотовых рельефов активизируют художественные качества каждого из них, порождая дополнительные декоративные эффекты. Впервые в петербургском строительстве здесь был использован старинный известняк (для цоколя). Но важнее, что палитра архитектора обогатилась осколочным камнем, что внесло в композицию как бы природное начало. Гранитная щепка служит здесь чисто декоративной облицовкой свободного мозаичного рисунка, а не имитирует руст или иные стилизаторские элементы. С легкой руки Бенуа «дикий» колотый камень сразу вошел

в строительную практику. Сам архитектор вновь ввел его в облицовку собственного доходного дома на 3-й линии, 20 (1897–1898). Гранитной щепой были обработаны поверхности нижних частей фасадов дома Бельгийского общества электрического освещения на Фонтанке, 104 (1898–1899, П. С. Самсонов), Ольгинского детского приюта трудолюбия на Среднем проспекте, 80/32 (1899–1900, М. Ф. Гейслер и Б. Ф. Гуслистый), училища при реформатских церквях на набережной Мойки, 38 (1899–1900, И. А. Гальбен) и других зданий.

Бенуа наметил один из путей становления петербургского модерна. Строго эlegantная, правдивая и рационалистичная архитектура





особняка, не претендующая на броскую стилевую новизну, отличалась и от неоромантического характера великокняжеской усадьбы в Царском Селе, и от раннего ар нуво с его культом кривой линии и текучестью форм. Живописность облика достигалась выявлением «правды» материала — носителя цвета и фактуры. Особняк Кавоса свидетельствует и о градостроительном подходе его автора. Бенуа предполагал возможность расширения Каменноостровского проспекта, тогда еще не имевшего сплошной застройки. «В интересах города мы решили отступить домом на три сажени в глубь участка, и как жаль, что нашему примеру не последовали остальные...»¹⁸.

Создатель особняка вспоминал: «Впоследствии мой помощник В. М. Андросов надстроил еще два этажа и, не меняя характера архитектуры, превратил здание в отличный доходный дом»¹⁹. Эти работы проводились, вероятно, при консультации Бенуа. В 1907 г. Андросов надстроил особняк и присоединил к нему правое звено с воротами. Через пять лет он расширил здание вдоль Большой Монетной улицы (пристройка сделана той же высоты, но уровни окон не совпали) и возвел дворовый флигель. Существующий многоквартирный дом воспринимается целостным сооружением. Введение керамического фриза усилило звучную полихромность здания, а трехгранный стеклянный фонарик на левом ризалите внес еще один характерный для модерна штрих. Кстати, мотив граненых остекленных эркеров первым в Петербурге применил Л. Н. Бенуа в здании Московского купеческого банка на Невском проспекте, 46 (построено в 1901–1902 гг.).

Дом Кавоса примечателен тем, что здесь нет привычного контраста между парадной, уличной, и «закулисной», внутриквартальной средой. Уютный главный двор почти не уступает внешнему облику здания. На поперечном корпусе Андросов повторил мотивы лицевого фасада





Дворовый флигель



Деталь
главного
фасада

с короткими «висячими» пилястрами и львиными масками. Выступающие во двор невысокие объемы, прорезанные широкими окнами, отличаются подчеркнутой геометричностью очертаний. Кирпичная облицовка придает дворовым фасадам солидность и декоративную выразительность, усиленную цветовыми и рельефными вставками. В этом проявилась тенденция модерна к формированию эстетически полноценной и однородной среды обитания. Правда, в городской застройке подобные решения встречались нечасто. Интересен в этом отношении дворовый корпус на Гончарной улице, 13 (участок принадлежал Ю. П. Корсаку). Сооруженный в 1894–1895 гг. архитектором Е. Ф. Брицковским, он был перестроен в 1900 г. гражданским инженером И. Ю. Мошинским²⁰. Краснокирпичный фасад со сплошным ленточным балконом и шатровой башенкой обработан «висячими» лопатками и вставками из гранитной щелы, напоминающими об особняке Кавоса. Аналогичные мотивы — в иной редакции — архитектор А. И. фон Гоген перенес на фасад дома знаменитого ученого Д. И. Менделеева на Большой Пушкарской улице, 26 (1900–1901).



ДАЧА Е. К. ГАУСВАЛЬД

1898–1899, В. И. Шене и В. И. Чагин
Каменный остров, 2-я Березовая аллея, 32 —
Большая аллея, 12–14

Среди Каменноостровского парка у берегов Большого канала разбросана группа особняков и дач, созданных В. И. Шене, Р. Ф. Мельцером и другими архитекторами в духе неоромантического направления раннего модерна²¹. Эти сооружения составляют своеобразный ансамбль, построенный на тех внеклассицистических принципах, которые зародились в усадебном строительстве периода романтизма и получили претворение в архитектуре нового стиля. Живописная композиция, подчеркнутая объемность и заостренная силуэтность зданий раскрываются в многомерных пространственных взаимосвязях с архитектурно-ландшафтной средой. Несмотря на индивидуальный характер каждого особняка, объединяет их еще одна особенность — оригинальная стилизация мотивов средневекового зодчества Западной и Северной Европы.

План разбивки Каменного острова на участки, предназначавшиеся для сдачи в долгосрочную аренду, был утвержден в 1897 г. Новое строительство не должно было нарушать «вид парка», дома следовало располагать «посреди сада», не огораживая их глухими заборами²². Свободная постановка зданий в ландшафтном окружении создавала благоприятные условия для структурных экспериментов зарождавшегося модерна.

Дача Е. К. Гаусвальд стала начальным звеном нового ансамбля²³. Авторы ее, молодые архитекторы В. И. Чагин и В. И. Шене, в то время часто работали вместе. Немного ранее, в 1896–1897 гг., они перестроили в эклектичном характере особняк А. Ф. Кельха, варьируя ренессансные черты и формы готики



В. И. Шене, В. И. Чагин.
План первого этажа

(современный адрес — ул. Чайковского, 28)²⁴. Дача Гаусвальд в какой-то степени продолжила стилистическую линию, заданную царско-сельской усадьбой великого князя Бориса Владимировича, и в то же время ознаменовала решительный поворот к модерну. По определению самого В. И. Шене, «стиль дачи — новый, с преобладанием мотивов американских деревянных построек»²⁵. Так, вслед за английским, в Петербурге появился «американский» коттедж. Мы не знаем, повлияла ли на такое решение заказчица, в доме которой в то время жил Шене (пр. Римского-Корсанова, 20). Скорее всего, выбор сделали авторы проекта, создавшие первыми из петербургских эдучих законченный образец неоромантической вариации модерна.

Влияние американской архитектуры конца XIX в. выдают и общая структура сооружения, и его характерные формы: цилиндрическая башня, террасы и веранда, имитация гонта в дощатой обшивке. Элементы фахверка, высокие шпильды, «крепостные» башенки уподобляют дачу Гаусвальд миниатюрному замку. Но в ее романтическом облике

фотография
1900 года



нет прямого подражания историческому стилю. Аллюзии средневекового зодчества отразились здесь, словно в кривом зеркале. Живописная объемно-пространственная композиция и наглядная конструктивность постройки, единство внутреннего строения и внешней формы, произвольная гротескная стилизация традиционных мотивов, введение криволинейных очертаний, эстетизация утилитарных элементов, подбор естественных и искусственных материалов — во всем этом получил целостное и всестороннее воплощение формообразующий метод модерна.

Многочастная динамичная композиция выражает идею органического саморазвития структуры. Подчеркнутая асимметрия частей, выступы и перепады высот взаимосвязаны с иррегулярной свободной планировкой, расположением и габаритами помещений. Сложные комбинации разных объемов стали важнейшим средством выразительности, они последовательно просматриваются со сменой точек зрения. Пересечения плоскостей, стирание углов, открытые проемы активизировали пространственное восприятие постройки. Угловая башня, обращенная к сирещению улиц-аллей, акцентирует диагональный вектор композиции.



Основная часть дачи выстроена из дерева. Декоративная решетка фахверка выступает из стен и выделяется более темной окраской. Деревянным объемам противопоставлены каменные: кубическое крытое крыльцо с арочным порталом и круглая угловая башня. Это — главный и наиболее интересный узел всей композиции. Крыльцо и башня подняты на каменную террасу и облицованы светлым кирпичом, который вскоре станет излюбленным материалом модерна. Причем «монументальность» башни и открытость крыльца составляют дополнительный контраст.

Прием сочленения арочного портала с округлым выступом, увенчанным коническим верхом, восходит к творчеству американского архитектора Г. Г. Ричардсона (библиотека в Квинси). Цилиндрические башни часто встречались в американских особняках конца XIX в. В даче Гаусвальд крытое крыльцо и угловая башня приобрели полную объемность и геометрическую четкость, не свойственную заокеанским аналогам. Шене и Чагин акцентировали выразительность простых геометрических тел — куба, цилиндра и конуса — именно за счет их резкого контрастного столкновения и динамичного разворота. Такое решение можно считать одним из ранних творческих открытий петербургского модерна, предвосхищавших эстетику будущего архитектурного авангарда. Сходную комбинацию объемов Шене применил позднее в собственном доме на Каменном острове (1903–1904).

Вообще мотив круглой башни с коническим (шатровым) завершением сопутствовал тогда исканиям Чагина и Шене. Этот мотив варьировался в здании птичника Московского общества любителей птицеводства в Петровском парке Москвы (1898, не сохранился), отличавшемся оригинальной формой плана²⁶; в особняке купчихи С. И. Книрши, позднее принадлежавшем знаменитой певице А. Д. Вильцевой, на набережной Карповки, 22, где башня соединилась с прямоугольной террасой (1899–1900, не сохранился)²⁷. Вероятно, по проекту тех же архитекторов была построена в 1900–1901 гг. рядом с участком Гаусвальда дача С. Н. Виноградского (2-я Березовая аллея, 34). Деревянная асимметричная постройка с имитацией фахверка включала лестничную кирпичную башню вытянутых пропорций, увенчанную шатром²⁸. Похожий вертикальный объем введен в композицию здания больницы в Дудергофе (современный адрес — пр. 25-го Октября, 105), сооруженного в 1901–1902 гг. архитектором Г. И. Люцдарским. Здание это на редкость эффектно возвышается над крутым склоном холма, вызывая ассоциации со старинными замками.

К той же теме не раз обращался один из основоположников московского модерна Л. Н. Кекушев. Например, в 1899 г. он составил проект наемного особняка с башней в виде цилиндра и конуса²⁹. А дом И. И. Некрасова в усадьбе «Ряжи» (1900–1901) с башнеобразным выступом представлял собой почти буквальную реплику американского коттеджа³⁰.

Оригинально, с оттенком полемичности и, может быть, иронии, разработана в даче Гаусвальд асимметричная форма входного портала. Его упругий, словно пружинящий архивольт неожиданно обрывается,



повисая в воздухе, — так демонстративно опровергались привычные представления о тектонической логике. В портал был вkomпонован кронштейн для фонаря, сделанный из сплетающихся полос железа и напоминавший скрипичный ключ (заменен упрощенной деталью). Приверженность раннего модерна живому разнообразию кривых линий раньше всего проявилась в художественном металле, ибо железу свойственно гнуться. Решение входа выдержано в духе бельгийско-французского ар нуво. Полнхронные майолиновые панно на боковой

стене крыльца свидетельствуют о пристрастии модерна к цветовому пятну. Но в их пестром колорите и жестком рисунке еще нет свойственных новому стилю перебивчатости цвета и текучести линий. С скромная кованая ограда участка очерчена криволинейными завитками.

Сочетание бутовой плиты и разноцветного облицовочного кирпича, металла и майолики, а также дерева и черепицы наделит постройку яркой декоративностью. Разнофактурность и полихромность отделки являются не результатом внешней декорировки, а естественно вытекают из природы использованных материалов. Специфические особенности тех или иных материалов подчеркивают весомость каменных и легкость деревянных частей.

При динамичной расчлененности объемной композиции свободный план дачи отличался компактной собранностью. Пространственным центром служила двухъярусная столовая-холл, соединенная

Столовая-холл. Фотография 1906 года



с бильярдной. В столовой использованы элементы фахверка, а ее роспись — растительные мотивы из повторяющихся раппортов — была типична для системы орнаментации раннего модерна. Интересная режиссура внутреннего пространства с гибкой взаимосвязью помещений, размещение ряда комнат в разных уровнях отразили американский опыт разработки «открытого» плана.

Интерьеры и внешний облик дачи дошли до нас с изменениями и утратами. Еще в 1910 г. гражданский инженер Б. А. Липавский надстроил часть дома, а в 1916 г. появились пристройки, нарушившие цельность первоначальной структуры. Одновременно был расширен комплекс служебных строений, вторивших главному дому рисунком фахверка и остроконечных щипцов.

Вплотную к участку Гаусвальда расположен флигель усадьбы П. И. Гоце, построенный В. И. Шене в 1905 г.³¹ Здесь автор дал свою образную интерпретацию традиционной народной архитектуры Западной Европы, обыграв идею стихийного, нерегулярного формообразования. Высокие деревянные щипцы и выносы кровли на кронштейнах, нависающие над каменными объемами, разбросанные в беспорядке разномасштабные окна и как бы случайные пристройки наделены экспрессией спонтанно развивающейся формы.



Служебный флигель усадьбы П. И. Гоце



ОСОБНЯК А. Л. ФРАНКА

1898-1900, В. В. Шауб

21-я линия, 8а

Этот дом — еще один пример неоромантического течения, берущего начало от царскосельской дачи великого князя Бориса Владимировича. Василий (Вильгельм-Иоганн-Христиан) Шауб, академик архитектуры, самый активный строитель рубежа XIX-XX вв. и один из первых представителей петербургского модерна, обратился здесь к традиционному типу фахверковых построек. Те же прототипы, преломленные сквозь призму нарождавшегося нового стиля, определяли характер целой группы его синхронных работ. Это и несохранившиеся «Русский трактир» и дача И. К. Ялышева на Крестовском острове (1898), особняк К. Ф. Гербера на Покровской улице (1900). Такие стилевые пристрастия, естественные для архитектора немецкого происхождения, совпали, очевидно, с желаниями заказчика — германского подданного и петербургского предпринимателя Адольфа Франка, который вместе с братом Мансом Франком занимался стекольным производством и декоративным остеклением зданий. Строительство особняка на 21-й линии отразило момент поворота петербургской архитектуры от историзма к модерну. Если первоначальный проект, утвержденный в 1898 г., был еще эклектичным, то осуществленное здание определенно несет черты нового стиля³². Это в меньшей степени относится к главному фасаду с его «готическими» и «северно-ренессансными» деталями и в большей — к боковой стороне особняка и интерьерам.

Главный фасад Г-образного в плане здания так же, как особняк Е. Ц. Кавоса,



В. В. Шауб.
План первого этажа



имеет неравные ризалиты, фланкирующие заглубленную среднюю часть в три оси. Центр второстепенен по сравнению с боковыми звеньями, которые увенчаны треугольными шипцами, первоначально — с фахверковой конструкцией. В композиции использован прием контрапоста: левый ризалит дополнен выступом на уровне первого этажа; справа наоборот — нижняя часть прорезана глубокой арочной нишей портала, над которой нависает трехгранный эркер. Внутренняя структура организована без принудительных осей по принципу

Фотография
1900-х годов



функциональной целесообразности. Зал почти слит со столовой, раскрытой во двор граненым остекленным выступом. Внутренняя стена парадной лестницы прорезана большими проемами. Здесь наметилась тенденция к интеграции и перетеканию пространств, которая станет одной из ведущих в архитектуре модерна.

В доме Франка новый стиль заявляет о себе прежде всего тягой к свободному построению и ритмическому разнообразию фасадов, к очищению внешней формы. Особенно интересна в этом отношении боковая сторона здания. Живая группировка окон, варьирование их форм и размеров служат здесь проекцией внутренней структуры вовне и придают стенной плоскости новое выражение. Узкие вытянутые окошки то собираются в компактные группы, то разбегаются по полю стены, то шагают ступеньками, вторя маршам лестничной клетки. Эти приемы, получившие впоследствии большее распространение, появились впервые именно там, где архитектор чувствовал себя менее зависимым от привычных правил, — за парадным фронтом уличной застройки.

Опережающее развитие декоративного искусства по сравнению с

архитектурой проявилось во внутреннем убранстве и обстановке особняка, представлявших собой законченный художественный ансамбль в духе раннего модерна, почти полностью утраченный. Богатство бегущих, змеистых, сплетающихся линий, пышных, ритмичных флоральных узоров, переличатая многоцветность стекла и керамики создавали эмоционально насыщенную среду, приподнятую над повседневностью. Изошренным декоративизмом отделки была отмечена даже ванная комната. В погоне за стильной новизной модерные черты были чрезмерно сгущены, доведены до салонной приторности.



Боковой фасад



Ванная комната.
Фотографии 1900-х годов

И, вместе с тем, здесь получил убедительное воплощение новый метод стилизации формы, основанный на обобщении цветовых пятен, ритмизации композиционного строя, самоценности линии и контура.

Главное место в убранстве интерьеров занимали витражи. Целостный микромир особняка служил для них органической средой. Тем более следует учесть, что в данном случае здание принадлежало стеклозаводчику. В окно столовой был вмонтирован самый крупный и эффектный витраж с пятью женскими фигурами, собирающими плоды под сверкающими лучами солнца. Проникнутый символистским духом, он был наделен музыкальной ритмичностью плавно

Столовая.
Фотография
1900-х годов



струящихся линий и силуэтов. Эта композиция — точное повторение (возможно, авторское) работы австрийского художника Й. Голлера, демонстрировавшейся на выставке 1899 г. в Дрездене³³. Витражные ширмы в ванной комнате отличались высокой степенью условности, переходами стилизованных изображений в свободно рисованный абстрактный узор. Линейные ритмы, локальные красочные плоскости, пространственная сжатость, единство изображений и фона естественно выявлены и даже усилены каркасом из гибкой арматуры, ленточной нарезкой и мозаичным набором цветного стекла. Отделку особняка дополняли аллегорические сюжеты, выполненные в технике росписи по стеклу.

Витражи были созданы Северным стекольно-промышленным обществом, которое принадлежало Мансу и Адольфу Франкам³⁴. Разумеется, хозяин особняка, являвшийся совладельцем общества, хотел видеть у себя дома лучшие и новейшие образцы художественного остекления. Он имел архитектурное образование и, вероятно, принимал авторское участие в декоративном оформлении интерьеров. Предприятие Франков — крупнейший в России центр витражного производства — размещалось на прилегающей территории (21-я линия, 8 — 22-я линия, 3). Поразительное совпадение: на соседнем участке (Большой пр. В. О., 64 — 22-я линия, 5) в 1899–1900 гг. были построены дом и мозаичная мастерская Фроловых. Здесь, в тесном соседстве, формировалась новая культура витража и мозаики петербургского модерна.



Маска
портала



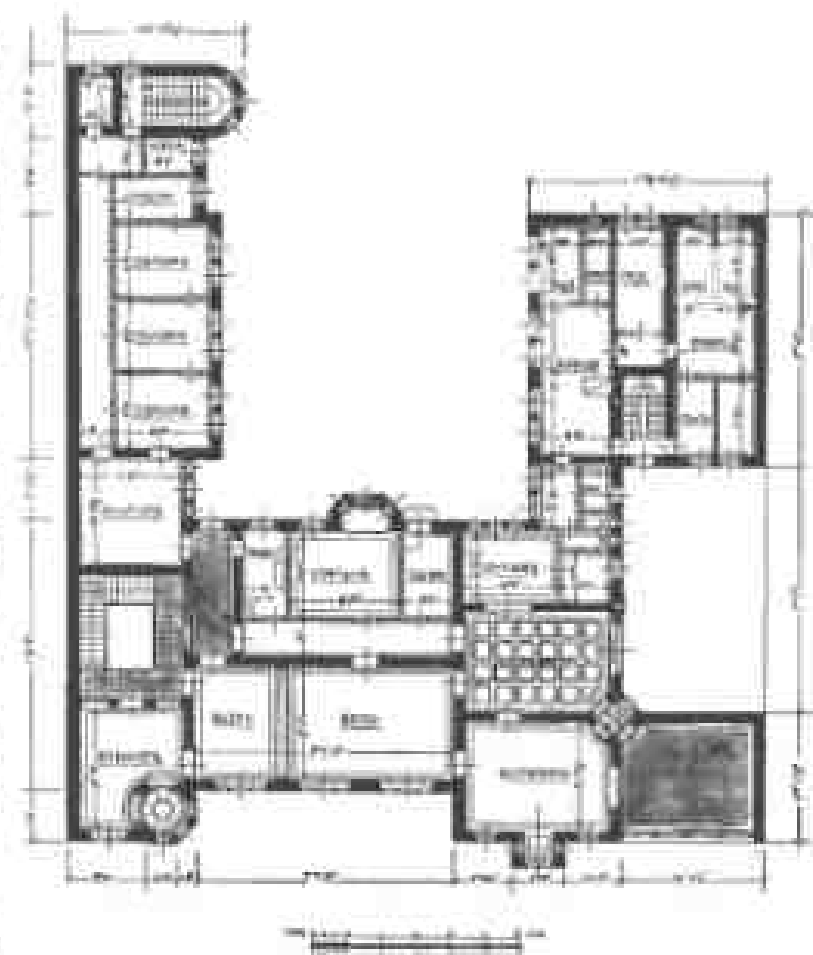
ОСОБНЯК П. П. ФОРОСТОВСКОГО

1900-1901, К. К. Шмидт

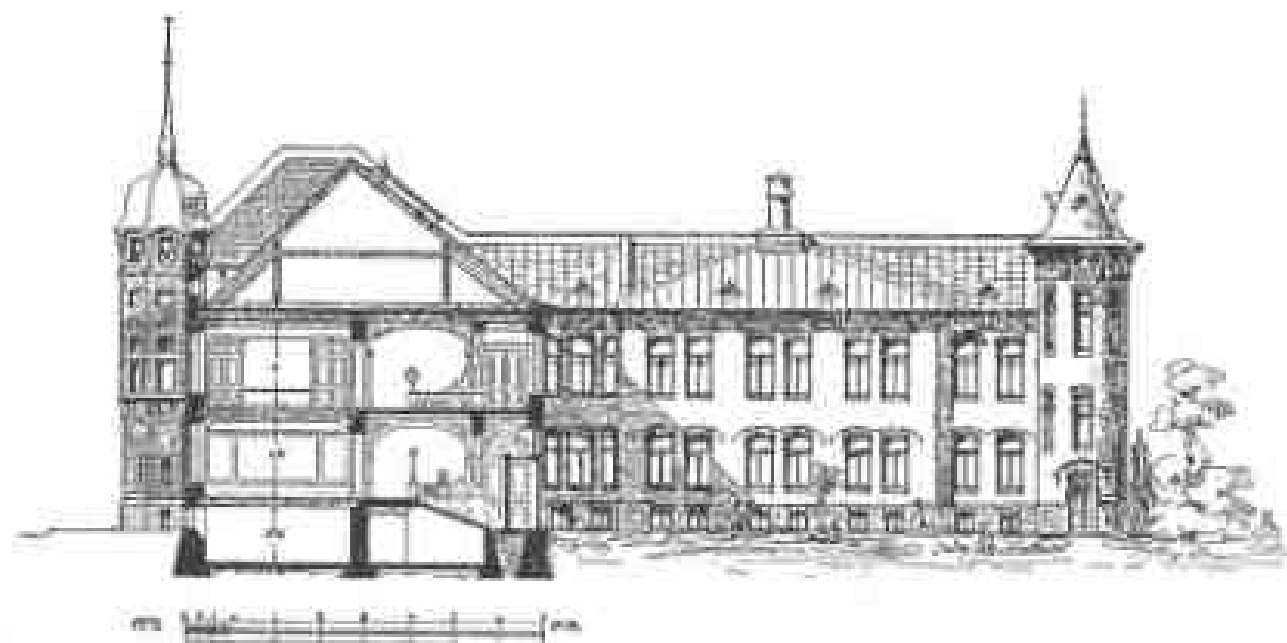
4-я линия, 9

В образном строе здания отразились рационалистические приемы «кирпичного стиля», ярким последователем которого выступал в 1890-х гг. петербургский немец Карл Шмидт. Но жесткая трантовка неоготических мотивов, свойственная его предшествующим постройкам (особняк В. В. Тиса и Александринский женский приют, 1897-1899), сменялась здесь оригинальной стилизацией в духе северного ренессанса, подчиненной свободной пластике объемной композиции, экспрессии текучих криволинейных форм. В доме П. П. Форостовского уже в полной мере выкристаллизовались формотворческие особенности раннего модерна, причем такая стилистическая версия созвучна исканиям немецкого югендстиля. (Американский исследователь В. К. Брумфилд проводит также параллель с постройками в Париже и Нанси²⁵.)

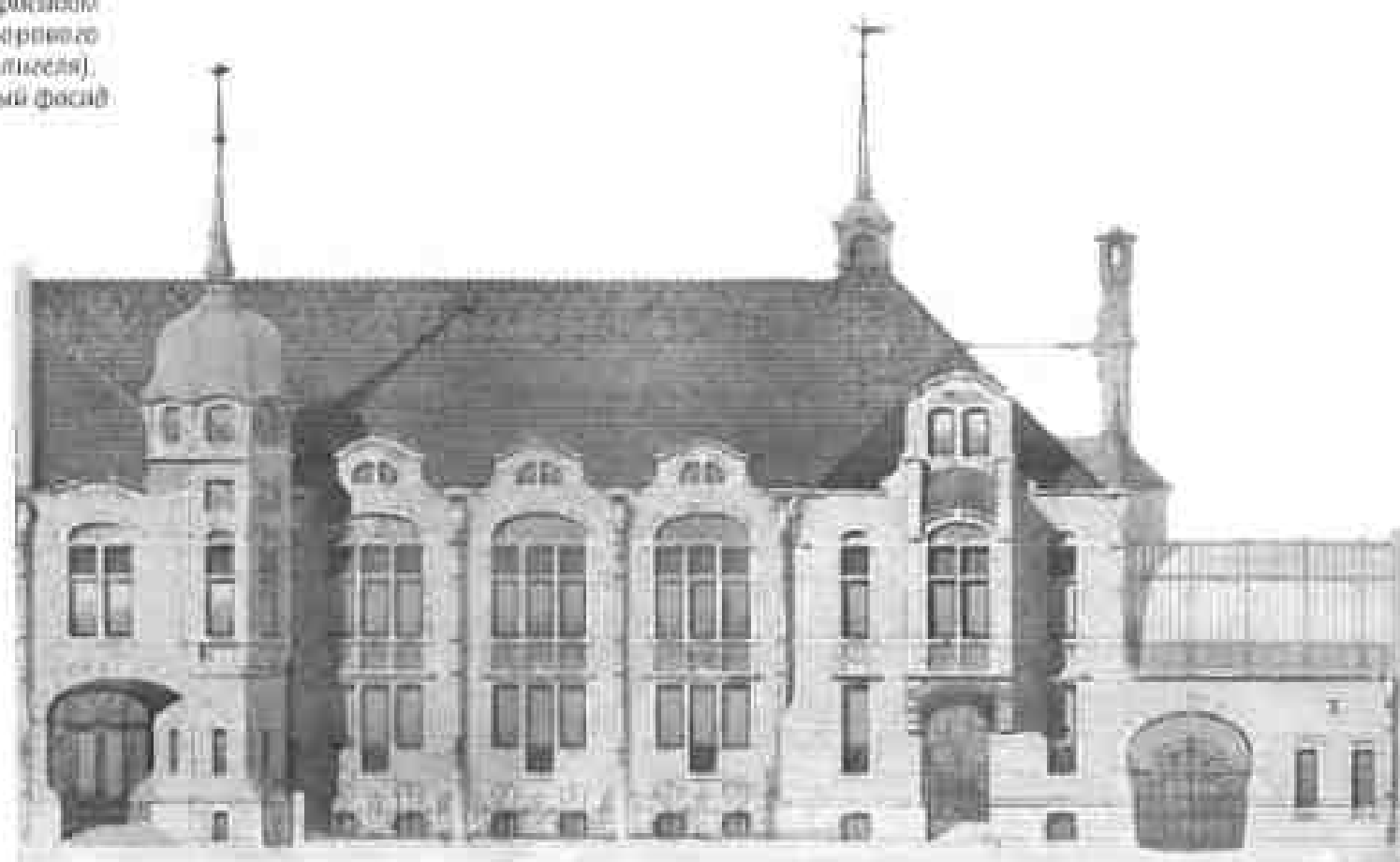
Проект здания был утвержден в июне 1900 г.²⁶ Заказчик, купец 1-й гильдии Павел Форостовский, владел транспортно-экспедиторской фирмой, специализировавшейся на доставке товаров из Финляндии²⁷. Дом выполнял двойную роль: семейного жилища и делового учреждения. Соответственно этому здесь был проведен принцип функционального зонирования, о чем писал сам архитектор: «Данные для проекта были следующие: высокий, светлый и сухой подвал для склада товаров, помещение для экспедиторской конторы с отдельными чистыми и



К. К. Шмидт.
План второго этажа



К. К. Шмидт.
Разрез
(с фасадом
двухэтажного
флигеля).
Главный фасад



черным входами в первом этаже, барская квартира с парадными комнатами и с зимним садом на лицо во втором этаже, также с отдельным входом с совершенно отдельным флигелем для детей, расположенным в саду на солнечной стороне, и с хозяйственным флигелем, также, по возможности, отделенным от парадных коннот³⁰.

Здание включено в сплошную застройку улицы. Но Шмидт стремился преодолеть привычную двухмерность фасадной композиции, придать ей активную силуэтность и объемность, наделить пластической экспрессией. Часть здания заглублена, перед ней устроен палисадник. Левый ризалит переходит в граненую башню, завершенную куполом и шпилем; правый акцентирован эркером, мансардой, еще одним шпилем и связан в одной плоскости с пониженным крылом, над которым устроен зимний сад с наклонной стеклянной стеной. (Тема граненой башни с куполом, акцентирующей боковой выступ, была вновь использована А. И. фон Гогеном в особняке М. Ф. Кшесинской.)

При взгляде на фасад возникает впечатление напряженной ритмичной пульсации архитектурных масс. Они то сгущаются, превращаясь в выступающие объемы, то вырываются вверх, сообщая силуэту здания беспокойную усложненность. Упругие арки и неравномерно расположенные окна — тройные, двойные, одинарные — прорывают поверхность стены, которая как бы приходит в движение,





подчеркнутое волнообразным контуром. Резкие контрасты башни, эркера и заглубленных в массив стены входов усиливают пространственную динамику композиции. При этом живописная иррегуляр-

ность фасада тесно связана с решением внутренней планировки.

Палитра отделочных материалов, из которой исключена столь распространенная в Петербурге штукатурка, играет двойную роль. Разнообразные комбинации грубофактурного или гладкого гранита, облицовочного кирпича — «кабанчика», искусственного камня, стекла и металла выявляют тектонику стены, подчиняясь форме, и одновременно создают острые и неожиданные декоративные эффекты. Одним из первых среди представителей петербургского модерна Шмидт продемонстрировал изощренное мастерство в работе с материалами, виртуозно реализовав заложенный в их природе эстетический потенциал.

Массивная прочность цоколя подчеркнута большими блоками красного гангутского гранита «скальной» фактуры. Стена облицована светло-охристым кирпичом (с внутренними выступами-румпам).

изготовленным в Германии. Из гранитных плит составлены обрамления окон и горизонтальные тяги, которые поддерживают ряды кирпичей. Таким образом, строение фасада уподоблено карнасной сетке с заполнением. Однако жесткая конструктивность соединяется с затейливостью детализации. В ней ярко проявилась присущая раннему

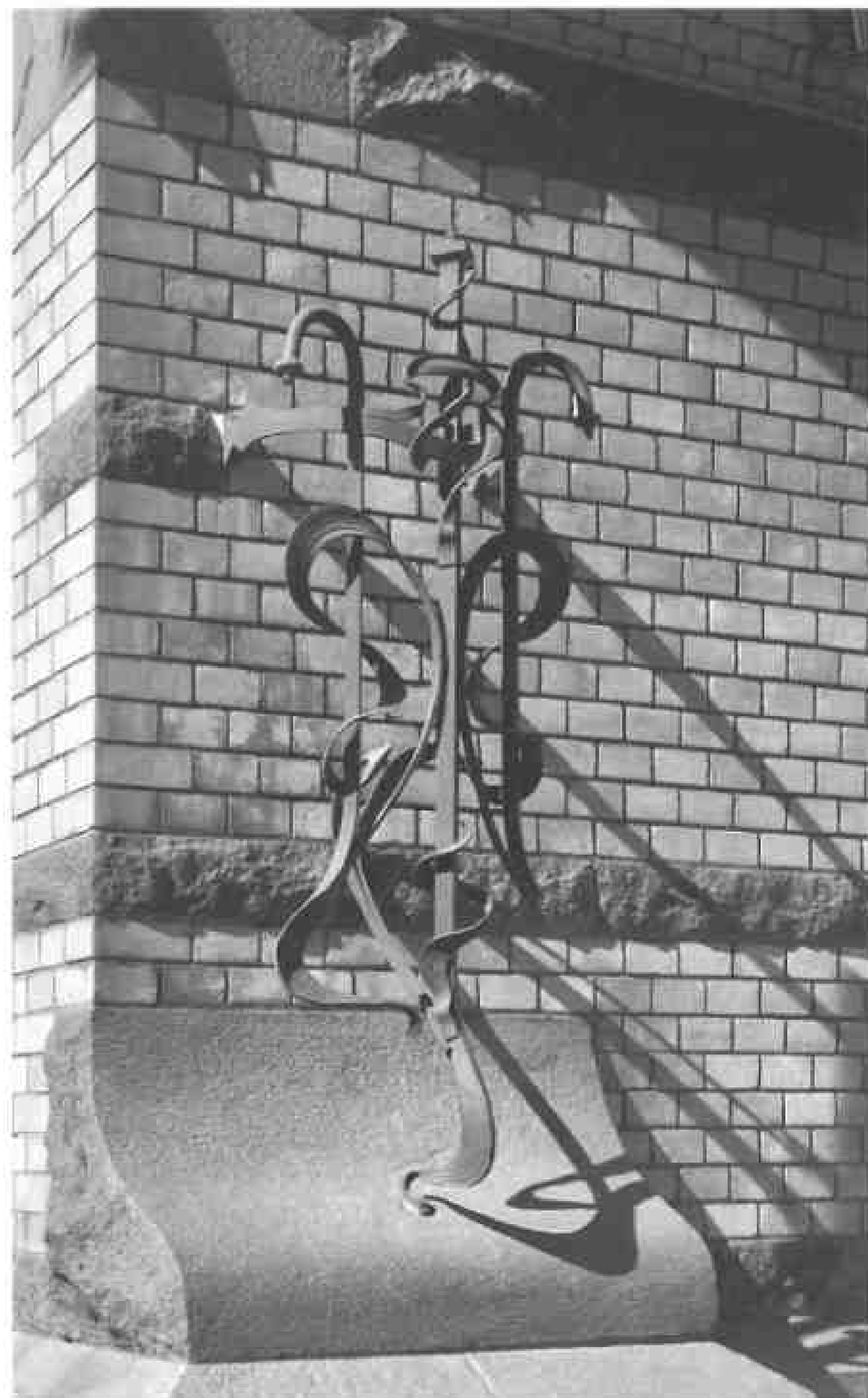




модерну приверженность культу кривой линии, текучей подвижности форм, что символизировало стихийные формообразующие силы.

Хрупкие металлические узоры кованой ограды, решетки ворот и флаг-патронов, рельефные вставки с картушами и стилизованными цветами из искусственного камня, фигурная арматура окон наполнены многообразием линейных форм — плавно изогнутых и прихотливо сплетенных, вялых и энергичных, передающих колышание ветра или движение волн. Даже каменным блокам в пятах арок и в завершениях объемов приданы мягкие, как бы зализанные очертания, похожие на растущие из стен носы. Отдельные блоки гранита скальной фактуры вкраплены в поверхность стены как рельефные вставки, заменяющие традиционный скульптурный декор. В петербургском модерне это был один из первых примеров, когда стилизация растительных мотивов дополнена введением абстрактных декоративных элементов.

На оштукатуренных дворовых фасадах выделяются детали из красного кирпича: надоконные перемычки, вертикальные и горизонтальные полосы. Здесь архитектор экономно обыграл приемы «кирпичного





ствия». Флигель с детскими комнатами, обращенный окнами на юго-восток, отмечен высоким полукруглым выступом лестничной клетки с коническим завершением.

Главный вход в жилую часть расположен в левом ризалите (Шмидт отназвал его от стрельчатых «готических» очертаний порталов, показанных в утвержденном проекте). Вестибюль динамично раскрывается сводами широкую арку в пространство парадной лестницы, освещенной фонарем верхнего света. Камин вестибюля будто вылеплен из вибрирующих переливающихся масс, оплетен беспокойными извилинами. На нижней площадке лестницы установлена высокая изразцовая печь с яркими стилизованными цветами. Группы помещений второго этажа разделены коридором. В объеме ризалита заключен кабинет, внутри которого остроумно вычленена угловая ротонда со свободно трактованными ордерными элементами. Зимний сад оформлен наподобие грота. В нем обитатели и гости дома могли мысленно перенестись в особую экзотическую среду, далекую от обыденной деловой суеты.



Печь на парадной лестнице



ОСОБНЯК Е. И. и В. Д. НАБОКОВЫХ

1900–1902 (перестройка), М. Ф. Гейслер и Б. Ф. Гуслистый
Большая Морская ул., 47

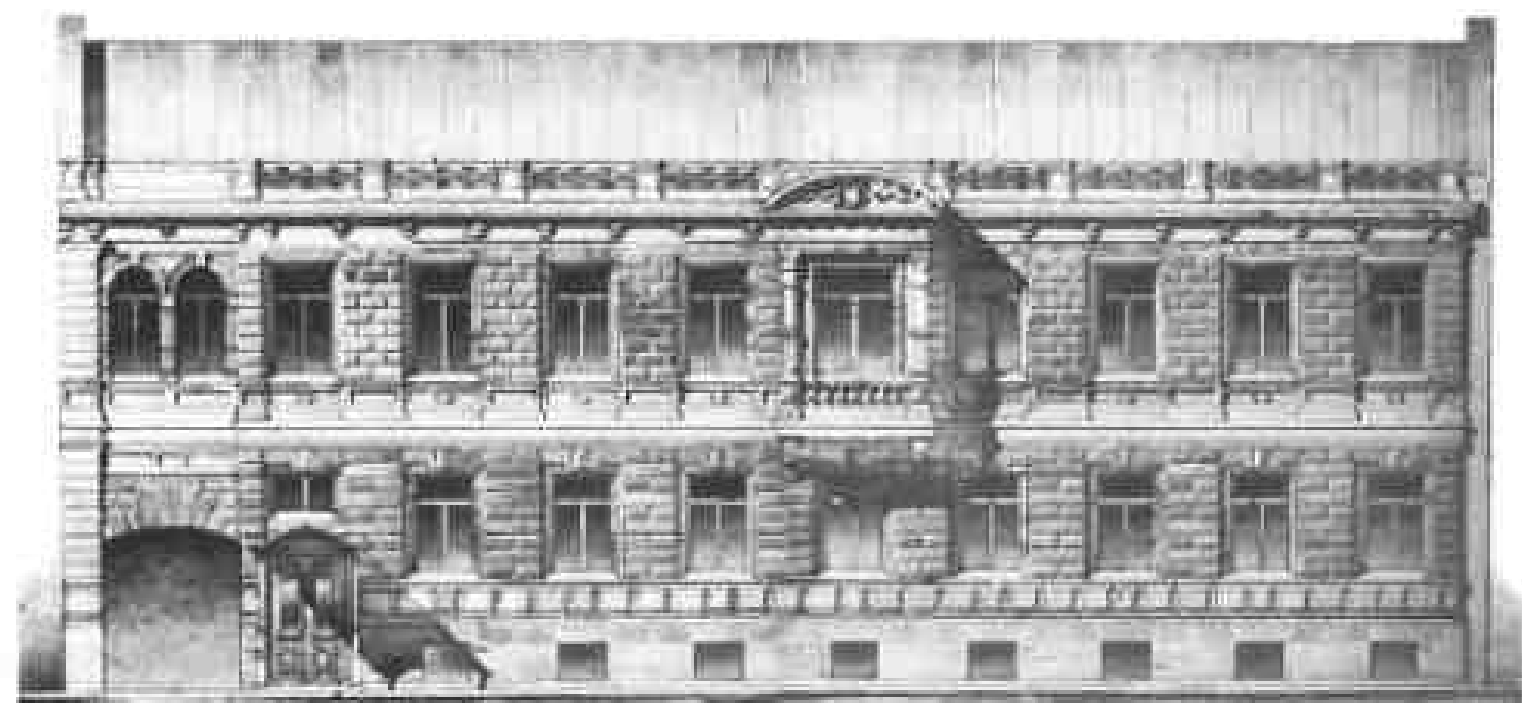
Здание очень типично для старинных кварталов центра Петербурга своей «многослойностью». В нем словно спрессованы строительные пласты разных эпох. Небольшой наменный дом-особняк на этом месте появился еще в 1740-х гг. На рубеже XVIII–XIX вв. он был надстроен и обрел строго классицистический облик. В 1874 г., по проекту архитектора Л. Ф. Яфа, слева сделана пристройка с парадной лестницей и подворотней, сломан четырехколонный портик и устроен эркер посередине фасада, изменена, в соответствии со вкусами периода эклектики, его отделка³⁹.

В 1898 г. участок приобрела дочь действительного статского советника Е. И. Рукавишникова, происходившая из богатого рода купцов и золотопромышленников. Она вышла замуж за камер-юнкера В. Д. Набокова — впоследствии одного из лидеров партии надетов. В этом доме в 1899 г. родился и прожил двадцать лет до отъезда из России писатель Владимир Набоков. В дальнем зарубежье он постоянно вспоминал «трехэтажный, розового гранита особняк с цветистой полоской мозаики над верхними окнами»⁴⁰, былую жизнь которого писатель воскресил в автобиографическом романе «Другие берега».

Строительные работы для новых владельцев гражданские инженеры Михаил Гейслер и Борис Гуслистый начали в 1898 г. с ремонта особняка и сооружения во дворе Г-образного в плане пятиэтажного корпуса с наемными квартирами и хозяйственными помещениями (окончен в 1901 г.). Таким образом, в глубине участка скрывался обычный доходный дом с тесным замкнутым двором-колодцем. По их же проекту,



М. Ф. Гейслер, Б. Ф. Гуслистый.
План перестройки здания. 1900



Фасад особняка
до перестройки

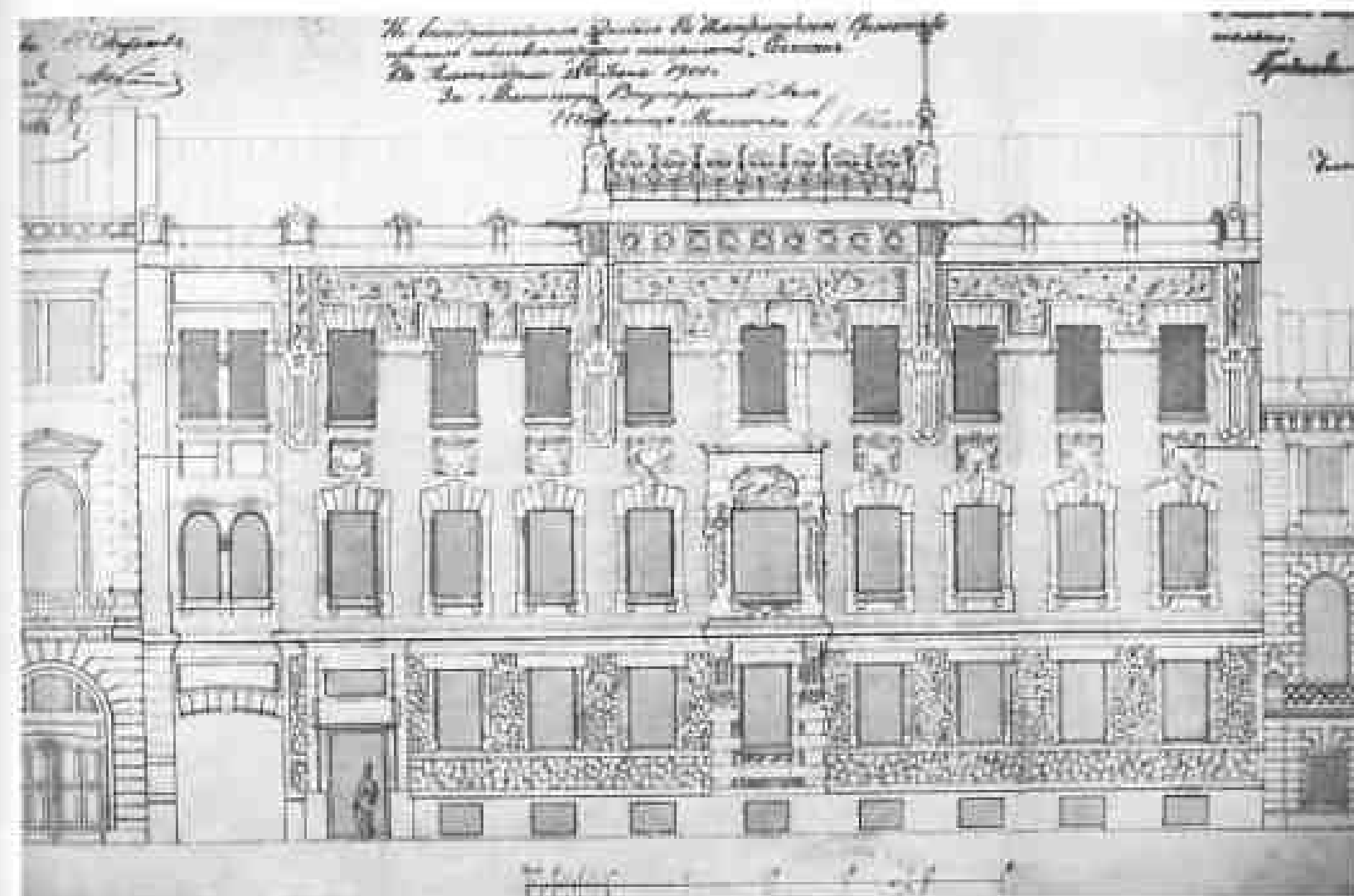
составленному весной 1900 г., был реконструирован и сам лицевой особняк вместе с правым дворовым флигелем⁴¹. Оба выросли на один этаж. Надстройка проводилась очень бережно, с сохранением прежней отделки интерьеров.

Использование старых стен, подчинение правилу «красной линии», включенность в соминутый строй соседних домов предопределили плоскостную фасадность и некоторую банальность композиции с метрическим шагом окон. Естественно, новый стиль мог проявиться здесь не на уровне структурной организации, а лишь в оформлении фасада и интерьеров. Гейслер декларировал сознательное стремление «избежать ложных форм, не вызываемых конструктивной необходимостью. Орнаментация сандриками, колоннами и т. п. была отвергнута и заменена мотивами из царства растительного»⁴². Отказ от классицистических по происхождению элементов в пользу стилизации флоральных мотивов отвечал постулатам раннего модерна. Но понимание средств классицистической композиции (в том числе колонн) как «орнаментации» свидетельствует, скорее, об инерции эклектического мышления. Трактовка фасада носит явно компромиссный, переходный характер. Вопреки заявленной авторской позиции здесь много традиционных деталей: руст, наличники, замковые камни, картуши, гирлянды. Накладные элементы с параллельными бороздками и крутами, тумбы парапета, а также некоторые классицистические ренессансизации восходят к декору построек 1890-х гг. австрийского патриарха нового стиля О. Вагнера.

СOLIDНОСТЬ и импозантность особняку придает отделка фасада естественным камнем. Нижний этаж облицован красным радомским песчаником гладкой и скальной фактуры, из той же породы сделаны наличники окон второго этажа, которые выделяются на светлой поверхности стены из тесаного серого песчаника. Каменотесные работы исполнялись мастерской К. О. Гвиди по моделям скульптурной мастерской А. Н. Савина. Однако, в отличие от особняка П. П. Форостовского, в котором словно пробуждены природные выразительные свойства камня, здесь песчаник перенимает тривиальные формы штукатурной отделки.

Тяга к полихромии, к расширению спектра отделочных материалов, отказ от штукатурки в пользу натуральной и долговечной облицовки показательны для исканий модерна. Первоначально Гейслер и Гуслистый предполагали обработать первый этаж под каменную щелу, вывести нижний этаж и наличники 2-го этажа из красного песчаника, а остальную часть фасада облицевать палево-желтым кирпичом

М. Ф. Гейслер,
В. Ф. Гуслистый.
Фасад 1900





с терракотовыми украшениями»⁴⁵. Такое решение могло быть подсказано постройкой Л. Н. Бенуа — особняком Е. Ц. Каноса. Однако, по желанию домовладелицы, кирпич пришлось заменить светло-серым песчаником. Гейслер считал, что это несколько ослабило «красочный эффект», а разные тона камня не позволили достичь полной гармонии. Но, несмотря на несогласия между авторами и заказчицей, фасад получился цельным и элегантным.

Дом Набоковых — яркий образец синтеза архитектуры и декоративного искусства, который являлся высшей целью нового стиля. Именно во внешнем оформлении особняка возобладали стилизованные формы «царства растительного». На эркере и в верхней части фасада высечены из песчаника пышные гирлянды, пальмовые ветви,



цветы шиповника. С каменной поверхностью контрастируют тонкие ажурные узоры кованого железа: фигурные кронштейны зонтика и свеса кровли, верхние ограждения, флагодержатели

и накладная поковка — ветви с усиками. Все эти детали с характерными листьями и цветами, упругими завитками и прихотливыми изгибами мастерски выполнены на заводе «Карл Винклер». Даже чисто утилитарные элементы — водосточные трубы — были увиты ветками каштана (работа цинковой мастерской Г. И. Миттельбергера).

Почти по всей ширине фасада тянется мозаичный фриз, созданный мастерской В. А. Фролова, которая в те годы продолжала интенсивную работу в храме Воскресения Христова («Спас-на-Крови») ⁴⁴. Стилизованные тюльпаны и лилии сплетаются в густой и сочный, плавно текущий кругами орнамент на бирюзовом фоне с золотой каймой. Ку-

сочны смальты, как разноцветные мазки с мягкими переходами полутонов, «лепят» форму, оконтуренную полосками из темных мелких кубиков. Это самая ранняя в Петербурге мозаика в новом стиле (одновременно В. А. Фролов исполнил по рисунку Ф. О. Шехтеля фриз с орхидеями для особняка С. П. Рябушинского — шедевра московского модерна). В убранстве набокковского особняка нашли место и витражи Северного стекольно-промышленного общества братьев Франн. Чугунные ворота, отлитые на заводе Ф. К. Сан-Галли, имели застекление с гравированным орнаментом из одуванчиков. А входные дубовые двери включали мозаичные витражи с пышными цветами на гнувшихся стеблях.

Декоративный ансамбль фасада впервые в практике петербургского модерна раскрыл богатство стилизованных флоральных форм в разнообразных техниках и материалах. Однако все эти мотивы были введены как дополнительные внешние детали, мало затрагивающие структуру стены.

Особняк примечателен богатыми мемориальными интерьерами (реставрированы в 1980-х и 2000-2001 гг.). Гейслер и Гуслистый в значительной степени сохранили внутреннее убранство, доставшееся в наследство от прежней хозяйки дома Н. М. Половцовой ⁴⁵. Этим прежде всего и объясняется то, что помещения выдержаны в разных исторических стилях, к числу которых теперь добавился также модерн. На первом этаже столовая с высокими ореховыми панелями и потолком в технике маркетри решена в «стиле Людовика XV», библиотека с плафоном из резного дуба — в «стиле Генриха II». На втором этаже гостиная декорирована красным деревом и лепкой «в стиле Людовика XV», а угловой кабинет с отделкой из темного дуба напоминает о «стиле итальянского ренессанса» (все определения даны Гейслером) ⁴⁶.





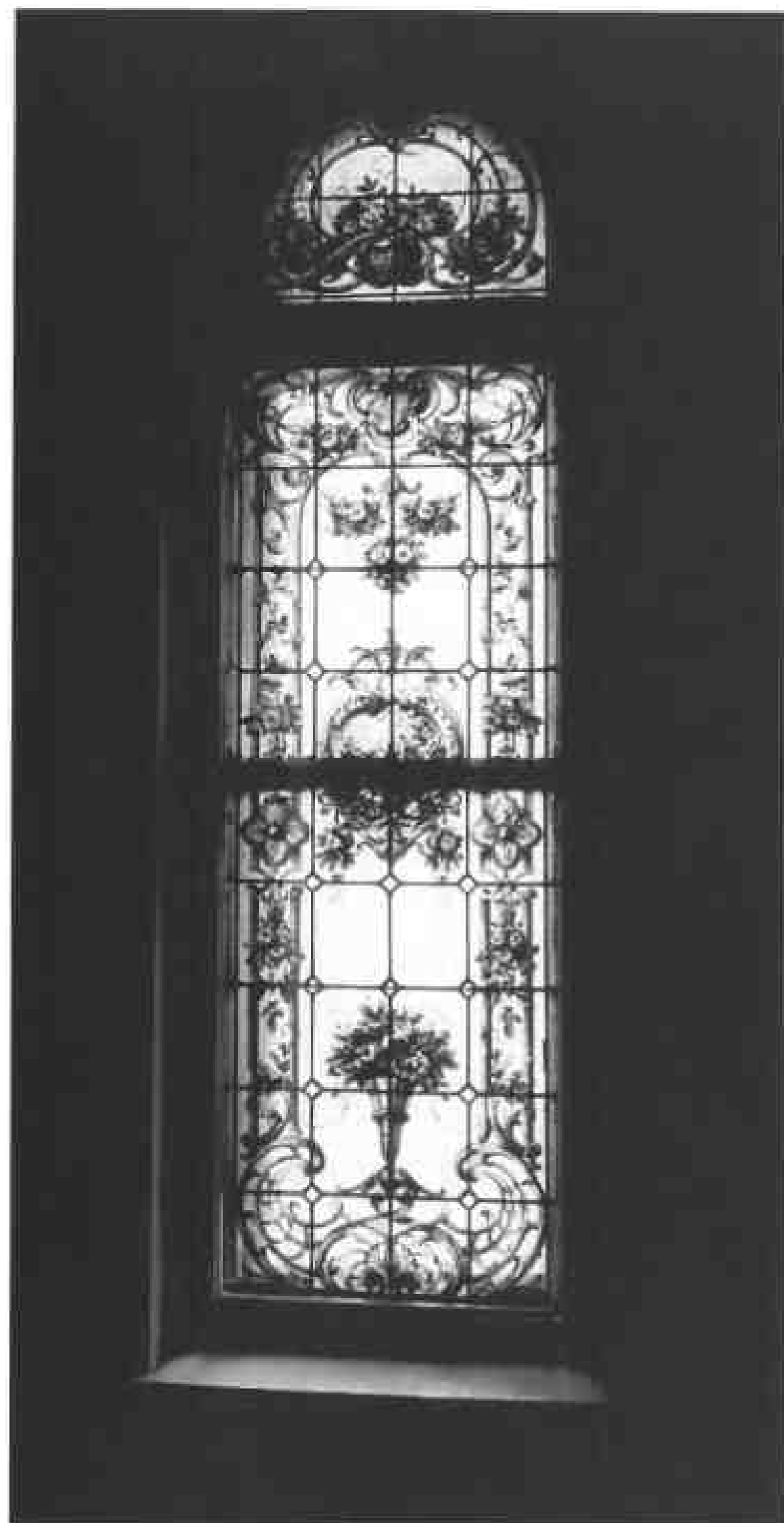
Гостиная

Эта гостиная с уютным фонариком-эркером принадлежит к самым интересным петербургским интерьерам той поры. Двери очерчены мягкими плавущими линиями и завершены затейливыми десюдепортами; великолепный камин, также из красного дерева, наделен поистине скульптурной пластикой и плавной упругостью абриса. Монограмма владелицы «ЕН» в картушах свидетельствует о том, что отделка гостиной была либо дополнена, либо создана уже для Набоновых. Черты декоративной стилизации рококо и ар нуво здесь как бы слились, обнаружив свое родство. Спальня дочерей на верхнем, детском этаже была оформлена в новом стиле разными сортами дерева — полированным кленом, «птичьим глазом» и яблоневым выплавом. Однако здесь архитекторы не смогли отойти от жесткой сухости рисунка. Парадная лестница при перестройке была увеличена, рядом установлен гидравлический лифт. В ее пространстве выделяются парные витрины работы римской мастерской Э. Тоде, расписанные изысканно легким растительным орнаментом в духе рококо.

В интерьерах особняка Набоновых модерн предстает не принципиально новым, по сути, антиэклетическим явлением, а еще одним стилем, стоящим в ряду исторических неостилей. Это свидетельствует как о неизжитости эклектики, так и об исключительной гибкости ее системы, допускавшей свободу выбора и соединения любых форм. Следует признать, что для Гейслера и Гуслистоу такой подход был во многом вынужденным.

Введение нового стиля в привычный контекст эклектического «многостилия» прослеживается и в других сооружениях тех лет. Показателен особняк нидерландского





подданного, совладельца резной мануфактуры «Треугольник» Г. Г. ван Гильзе ван дер Пальса (Английский пр., 8–10), возведенный в 1901–1902 гг. архитектором В. Ю. Иогансен⁴⁷. Его помпезный фасад напоминает итальянское палаццо. Но в строгом облике дворовых фасадов, облицованных светлым кабанчиком, а также в живописно-романтической трактовке служебных строений с их декоративным фахверком проступают черты модерна. Среди роскошных парадных интерьеров, решенных в характере ренессанса, рококо и «мавританского стиля», выделяются вестибюль с мраморной лестницей и «цветник» — яркие образцы раннего модерна. Лепное убранство этих помещений выполнено мастерской А. Н. Савина, художественный металл — заводом «Карл Винцлер», декоративное остекление — торговым домом «М. Франк и К°». В библиотеке особняка сохранились живописные пейзажные панно — раннее произведение К. С. Петрова-Водкина⁴⁸, созданное осенью 1902 г.

Эклектической парадигме следовал архитектор А. К. Гаммершtedт при внутренней перестройке в 1902–1904 гг. особняка С. П. Елисеева⁴⁹, крупного банкира и благотворителя (наб. р. Мойки, 59). Интерьеры здания представляют своеобразную антологию исторических стилей, дополненную модерном. Библиотека с отделкой из красного дерева — великолепный образец ар нуво. Скульптурность и текучесть форм, скользящее движение кривых линий преобразуют все оборудование в свободный живой орнамент. Книжные шкафы и камин, уютная ниша со встроенными диванами, панели и обрамления проемов срастаются в органически целостную структуру. Недавно обстановка библиотеки была атрибутирована как работа парижской мастерской П.-А. Дюма⁵⁰. (Хозяин особняка интересовался искусством Франции, собрал целую коллекцию произведений О. Родена.) Это еще один французский след в петербургском модерне.



«Цветник» в особняке Г. Г. ван Гильзе ван дер Пальса

⁴⁷ Витраж на парадной лестнице



ОСОБНЯК В. И. ШЕНЕ

1903–1904, В. И. Шене

Каменный остров, Сквозной проезд, 3

В противоположность дому Набоковых, особняк архитектора В. И. Шене воплощает глубинные структурные принципы нового стиля. Он расположен не в плотной городской застройке, а в парковой среде, поэтому его объемная композиция воспринималась со всех сторон. Особенно важно, что зодчий, один из пионеров петербургского модерна, строил для себя. Основные интенции нового стиля, его жизнестроительные устремления полнее всего выразились именно в собственных домах архитекторов. Такие дома становились своего рода манифестами. В них материализовались индивидуальные взгляды и пристрастия авторов, поиски образа идеального жилища для творческой личности. Программными произведениями модерна стали собственные дома А. Ван де Вельде и В. Орта, Я.-М. Ольбриха и П. Беренса, Л. Сонка и Э. Сааринена, Ф. О. Шехтеля и Л. Н. Кекушева.

Шене работал над проектом с 1900-го по 1903 г.⁵¹ Сначала он задумал сложную павильонную композицию — «храм труда»⁵², который мыслился местом художественной жизни. В общей идее и стилистике проекта, в символических статуях по сторонам арочного портала сквозят отголоски сооружений Дармштадской колонии художников, возведенных в 1901 г. австрийским архитектором Я.-М. Ольбрихом на средства великого герцога Эрнста-Людвига Гессенского. Этот вариант Шене⁵³ не был реализован, видимо, из-за недостатка средств. В проект комплекса входил небольшой флигель под высокой крышей, который затем превратился, в измененном виде, в существующий особняк. Окончательный вариант был разрешен к постройке Городской управой 30 мая 1903 г.

Особняк Шене стоит неподалеку от дачи Е. К. Гаусвальд — на другом берегу Большого канала. Он также связан с неоромантической версией модерна, но отличается от более ранней постройки архитектора зрелой строгостью стиля и чистотой формы. Компактный прямоугольный план, ясное и лаконичное объемное построение, лапидарная гладь стен — новые качества петербургского модерна. Фасады особняка решены по-разному, и все они равноценны. Высокая двускатная



с переломом кровли срезает второй этаж, превращая его в мансардный. «Средневековые» аллюзии — башня, шпиль, фахверк — выверенно соот-

несены с рациональной основой сооружения. Фахверк откровенно декоративен: он сделан из тонких планок и частично оторван от торцовых стен. Со стороны входа архитектор вновь обыграл экспрессивный прием контрастного сопоставления абстрактных геометрических тел: куба (тамбур), цилиндра (башня) и конуса (шатер). По сравнению с дачей Гаусвальд здесь эти объемы теснее сплочены, врезаны один в другой. Архитектор смело и убедительно вывел красоту и выразительность геометрически чистых и обобщенных форм. Мощный пластический эффект дополнен сочетанием фигур на плоскости: прямоугольник тамбура очерчен округлой аркой.

Шене следовал в русле нового движения, опиравшегося на опыт строительства английских коттеджей. Он, несомненно, воспринял идею эстетизации «народной простоты» жилища, реализованную в творчестве Ч. Войси. К английскому домостроительству восходит также пространственно интегрирующая роль холла — «жилого вестибюля» (выражение Э. Ю. Купффера)⁵⁴. Об американских истоках





композиции напоминают, в частности, башня и террасы. Здесь вновь можно вспомнить «американский дом» в имении «Райки», построенный в 1900–1901 гг. москвичом Л. Н. Кекушевым. Он решен компактным блоком с высокой двускатной крышей и цилиндрической башней.

И все же самыми близкими прототипами особняка явились работы блестящего мастера сецессиона Я. М. Ольбриха — дома под Веной и в Дармштадте, в первую очередь — особняк Г. Келлера (1899–1900). Изысканная симплификация, ясность объемной структуры, очищение стенных плоскостей, абрис кровли, игра в фактуры, неназойливые исторические реминисценции — все эти особенности перешли в произведение Шене. Особо следует отметить трактовку окон. Они свободно разбросаны по стенам — соответственно внутренней планировке, масштаб их меняется от миниатюрных до крупных, отсутствие обрамлений подчеркивает форму и контур самих проемов. Широкие прямоугольные, горизонтальные и сегментобразные окна, портал в форме «омеги» также, вероятно, подсказаны Ольбрихом (дом Глюкerta в Дармштадте). В промежуточных вариантах фасадов с вкраплениями растительных узоров и напольных фризов (1902)⁵⁵ это сходство было еще более заметным. Но затем Шене свел декор к минимуму.

В. И. Шене.
Фасад
собственного
особняка. 1902

Выступ дымохода на одной из торцовых стен превращен в лопатку с вертикальными бороздками и львиной маской — характерный штрих венского сецессиона. Некоторые окна перекрыты обнаженными металлическими перемычками. Вслед за другими петербургскими архитекторами (Р. А. Берзеном, К. К. Шмидтом, Ф. И. Лидвалем) он сделал эти чисто конструктивные элементы частью художественного целого.

Шене творчески переосмыслил свежие зарубежные веяния. Первым в архитектуре петербургского модерна он достиг рафинированной простоты и выразительности обобщенных геометризованных объемов и гладких светлых плоскостей. Его особняк, отмеченный печатью романтики, наметил перспективную тенденцию к симплификации, пуризму художественной формы.



Особняк
Я. Я. Бельзена.
Фотография
1900-х годов

При реконструкции особняка в 1968–1970 гг. была утрачена отделка его интерьеров: деревянные панели, орнаментальные фризy, скульптура.

Ближайшим аналогом собственного дома Шене был построенный им в те же годы особняк художника Я. Я. Бельзена на 2-й Березовой аллее в Каменноостровском парке⁵⁰ (снесен в 1968 г.). Разработанная здесь комбинация пятиярусного выступающего объема с прилегающей к нему террасой перешла и в особняк Э. Г. Фолленвейдера, возведенный на Каменном острове Р. Ф. Мельшером.

Элитарная тема дома для творческой личности нашла на Каменном острове благодатную почву. Многие из его обитателей были связаны с искусством, что сообщало этому месту особую духовную атмосферу. Неслучайно рядом с Шене построили собственные особняки в стиле модерн архитекторы Р. Ф. Мельшер и Ф. Ф. фон Постельс. Здесь начинала складываться своеобразная «колония художников» — некое подобие Дармштадской, примером которой изначально вдохновлялся Василий Шене.



ОСОБНЯК Д. Н. КАЙГОРОВОДА

1904-1905, И. Н. Кайгородов, П. П. Маресев
при участии Ф. А. Корзухина
Институтский пр., 21 б

Дом профессора Лесного института Д. Н. Кайгородова, расположенный в бывшем столичном предместье — Лесном участке, относится к периферии петербургского модерна. Постройка особняка была чисто семейным делом. Проект составили близкие родственники ученого — старший брат Иван Кайгородов и зять Петр Маресев⁵⁷. Оба были военными инженерами, а не архитекторами-художниками. Они создали «доморощенный», но вполне грамотный образец нового стиля.

Профессор Д. Н. Кайгородов был старожилом Лесного, где проводил систематические наблюдения за погодой и жизнью птиц, занимая служебную квартиру при институте. Осенью 1903 г. он приобрел участок земли вблизи Серебряного пруда. «Сбылась моя заветная мечта, — писал ученый, — обосноваться собственным домиком на собственной земле»⁵⁸. Он не стал обращаться ни к кому из модных столичных архитекторов. Общий план особняка разработал к весне 1904 г. его брат Иван Никифорович, служивший в Гродно. А фасады спроектировал П. П. Маресев, преподававший в военных учебных заведениях столицы.

Представитель нового поколения, Маресев живее воспринимал современные веяния в искусстве. Но предложенное им решение особняка в формах модерна вызвало сомнения шестидесятилетнего И. Н. Кайгородова, который сообщал брату: «Фасад, сделанный Петром, хорош, хотя я лично предпочел бы для фундаментальной постройки стиль, имеющий право давности. Новый — еще развивается, не установился вполне, и очень сомнительно, чтобы он долго продержался». Пожилому инженеру не откажешь в прозорливости. Тем не менее, заказчик принял вариант зятя. Двухэтажный дом заложили в июне 1904 г. и окончили через полтора года. Надзор за работами вел архитектор Федор Корзухин, который одновременно там же, в Лесном, соорудил коммерческое училище, а на Васильевском острове построил доходный дом (Средний пр., 14/45) с характерным для модерна флоральным декором, позднее исчезнувшим. Вполне вероятно, что и он участвовал в доработке проекта особняка. Любопытно, что в 1903 г. Корзухин заявлял: в России «собственного модерна у нас нет»⁵⁹.



Итак, составитель плана и автор фасадов особняка придерживались разных ориентаций. Этот случай расходитсся с одним из кардинальных постулатов модерна — органического единства планировочного и композиционно-стилевого решений. Но творческие разногласия представителей двух поколений не привел к расслоению архитектурного образа. Цельность облика здания свидетельствует об эластичности нового стиля, его способности воплощаться в разных ипостасях.

Геометрическая ясность объемов, спокойная гладь стен сочетаются с синтопирующей ритмикой фасадов, мягкой пластиной угловых ризалитов и декоративной деформацией некоторых элементов композиции. Входная дверь и окна ризалита заключены в криволинейные, как бы пружинящие обрамления, которые дают намек на «энергетическую конструкцию», иллюзорно преобразующую реальную тектонику. Вторит им широкое окно веранды, очерченное округлой рамой в форме «омеги». Деревянная обшивка нижней части веранды превращена в затейливый кружевной узор. Хрупкая и тонкая пропильная резьба с мотивами водных лилий дает изысканный контраст ровной плоскости стен. Выделенный тоном и фактурой штукатурки цоколь обрывается на середине высоты окон первого этажа — это распространенный прием модерна, который также был направлен на трансформацию традиционной архитектуры. Под выносом кровли тянется фриз со стилизованными цветами и листьями кувшинок — самая удачная деталь здания. Автор фасадов особняка Кайгородова показал уверенное владение арсеналом композиционных и декоративных средств нового стиля. Эта постройка интересна как добротный пример «маргинального» модерна.



В 1999–2000 гг. проведена реконструкция здания (архитектор В. Н. Питанин). Отреставрированы элементы отделки фасадов и интерьеров, включая печи и камин. Устройство мансарды выполнено очень деликатно и практически не изменило облик памятника.



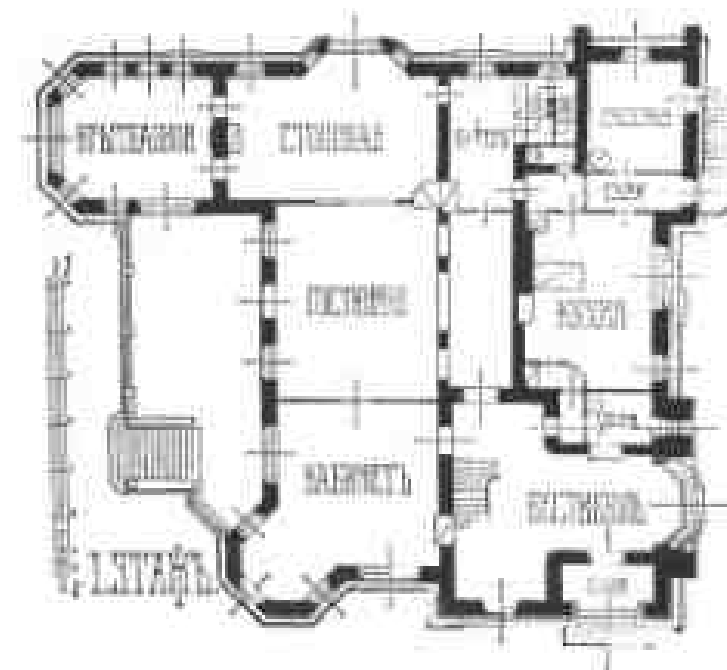
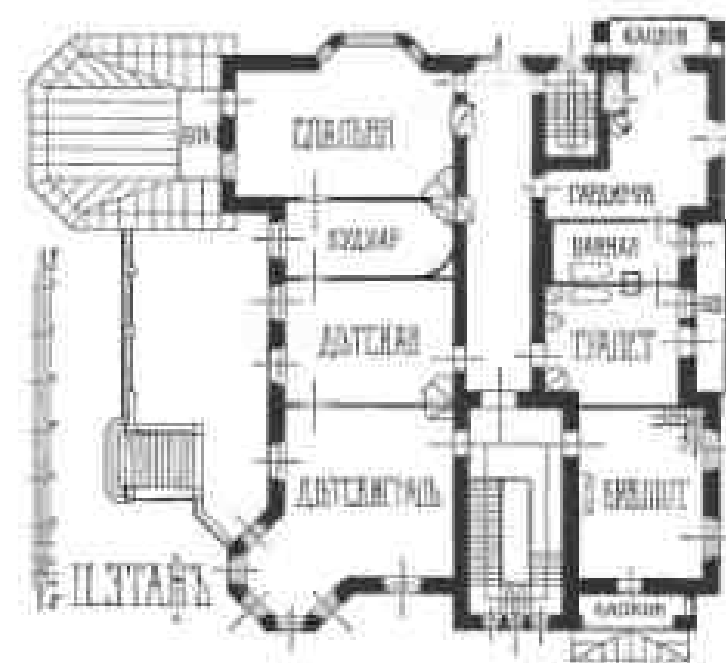
ОСОБНЯК Э. Г. ФОЛЛЕНВЕЙДЕРА

1904-1905, Р. Ф. Мельцер

Каменный остров, Большая аллея, 13

Над бровкой Большого канала, в поле зрения дачи Е. К. Гаусвальда и дома В. И. Шене, поднимаются мощные, почти скульптурные объемы особняка Э. Г. Фолленвейдера. С близкой его стен контрастирует усложненный силуэт многоскатной черепичной кровли, завершенной упруговыгнутым шатром и дымовыми трубами. В образе здания слились воедино неоромантическая и органическая тенденции модерна. Вольным перепевом мотивов средневекового замкового зодчества созвучен строгий лаконизм крупных пластических масс. Тесная спаянность, взаимопереходность всех звеньев и элементов динамически напряженной асимметричной композиции выражают идею естественного саморазвития архитектурного организма, как бы свободно растущего от земли.

Осенью 1903 г. швейцарский подданный Эдуард Фолленвейдер, богатый портной, совладелец торгового дома «Ганри» и поставщик Императорского двора, заключил договор на аренду участка и получил разрешение на постройку особняка. Заказчик



Р. Ф. Мельцер. Планы первого и второго этажей



Фотография
1930-е годы

обратился к Роману (Роберту-Фридриху) Мельцеру, который одновременно проектировал поблизости собственный дом. Архитектор Высочайшего двора, художественный руководитель небольшой фирмы «Ф. Мельцер и К^о», он был одним из первых мастеров петербургского модерна в области интерьера. Согласно варианту, утвержденному 29 сентября 1904 г., особняк Фолленвейдера представлял собой двухэтажную деревянную постройку, включавшую каменный первый этаж с южной стороны. Каменная шатровая башня и примыкающий к ней тамбур с округлым порталом, деревянная граненая башенка с коническим верхом и застекленная веранда должны были корреспондировать близстоящим постройкам В. И. Шене. При переводе всего сооружения в камень Мельцер в общих чертах сохранил прежнюю композицию, заменив северную веранду открытой террасой⁶⁰. Но здание обрело особую пластичность, монолитную цельность и сильное эмоциональное звучание.

Чуть раньше, летом 1904 г., на берегу канала были срублены бревенчатые службы с двускатной кровлей и срезанным шипцом, походившие на традиционные деревянные строения Северной Европы. Эта постройка, давно исчезнувшая, принадлежала к ранним примерам «северного» модерна — регионального направления нового стиля



Фотография 1907 года



в Петербурге, сложившегося под влиянием национального романтизма Финляндии и Скандинавии.

Стилевое решение самого особняка имеет разные истоки: прежде всего они восходят к американской и английской неоромантической традиции. Можно предположить, что владелец желал видеть черты сходства со швейцарскими виллами, и отчасти их можно обнаружить в общей композиции с башней и выступами, в сложном абрисе черепичной кровли со свесами на кронштейнах. Но более близкую параллель представляют ранние работы финских архитекторов Г. Гезеллуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена. Для загородных домов, построенных ими совместно в конце 1890-х — начале 1900-х гг., характерны монументальные лапидарные объемы, массивные башни с выгнутыми шатрами, белая гладь штукатурных стен, которую оттеняли гранит цоколя и красная черепица кровли. Причем вилла в имении Палониemi была создана молодым финским «трио» для петербургского

предпринимателя Г. Г. ван Гильзе ван дер Пальса, а в Суур-Мерийоки — для его компаньона и шурина, швейцарца М. Л. Отнар-Нейшеллера⁶¹. Оба имели дачи на Каменном острове и, очевидно, были знакомы с Фолленвейдером. Сочетание камня и дерева в первоначальном проекте Мельцера также сродни работам финских архитекторов.

Усадьба Фолленвейдера вместе с собственным особняком Мельцера на Каменном острове и доходными домами, возведенными Ф. И. Лидвалем, определили начальную фазу «северного» модерна в архитектуре Петербурга. Творчески переосмыслив приемы финской и других школ нового стиля, Мельцер создал самостоятельное и значительное произведение. Наверное, главную задачу он видел в формировании органически целостной структуры, овеянной романтическим духом. Архитектор уверенно использовал особенности микрорельефа, согласовав пластику объемов с пластикой земли. Здание «сплетено» из крупных весомых блоков разной формы и высоты. Динамическое равновесие свободно сгруппированных масс, взаимные

Ворота
и капитель
особняка





пересечения объемов и плоскостей наполняют композицию особой экспрессией. Восприятие разных фасадов требует кругового обхода. Более выразительны южный фасад, обращенный к каналу, и западный, к которому ведет главный подъезд с Большой аллеи, отмеченный гранитными столбами ворот и калитки. Эти две стороны решены по принципу взаимного контраста: в одном случае среднее звено заглублено, в другом, наоборот, акцентировано выступом башни.

Трактовка общей формы отличается монументальностью и лаконизмом. Архитектор добился высокой степени обобщенности, отказавшись от мелкой детализации. Кроме декоративного фахверка на башне, здесь нет функционально неоправданных элементов. Сооружение пронизано ритмически многообразным движением и при этом

прочно связано с землей наклонным цоколем, террасой и расширяющимися внизу выступами. Цоколь облицован темно-серыми гранитными блоками скальной фактуры на неодинаковую высоту, что уподобляет его природной скале или груде камней. Такой прием известен, в частности, по даче-студии «Виттреск» Э. Сааринена, Г. Гезеллиуса и А. Линдгрена. Белые штукатурные поверхности основного массива особняка (до недавнего времени стены были окрашены в серый тон) оттеняют декоративную звучность красной черепицы, которая своим насыщенным цветом подчеркивает важность силуэта. Пожалуй, впервые в петербургской жилой архитектуре крыша стала столь активным звеном общей композиции.

Сложно расчлененная структура, утрированные контрасты материалов не противоречат идее органической целостности. Мельшер постоянно акцентирует непрерывность композиции, взаимопереходность и слитность всех ее частей, вращение объемов одного в другой. Прямоугольная башня составляет одну плоскость с входным тамбуром. Стыки фасадов скрыты гранеными выступами. Мощные кронштейны дают главный переход от стены к вырастающим из нее объемам. Между выступами стен и эркеров вkomпонованы балконы-лоджии. Крыша, шатер и высокие дымовые трубы являются взаимодополняющими элементами силуэта. Разнообразные по очертаниям и группировке окна (их более 10 типов) служат основным масштабным элементом фасадов и просеивают на них внутреннее устройство особняка. Чистая форма проемов без обрамлений с мелкой расстелкой сверху типична для «северного» модерна. Интересно и остроумно решено левое звено южного фасада: в арочную выемку эркера будто выдавливается изнутри каменный выступ, который неожиданно завершается стеклянным фонариком вестибюля; эркер чуть смещен с оси, чтобы справа, в щели между парой кронштейнов, поместилось узкое окошко уборной.

Компактный план особняка вписан в прямоугольник, осложненный несколькими выступами. Коридорная планировка его несколько традиционна. Отделка интерьеров, в отличие от других памятников модерна на Каменном острове, частично сохранилась. Рядом с вестибюлем помещался кабинет, пространство которого перетекало в граненую башню (тот же прием применен в особняке М. Ф. Кшесинской). На северной стороне первого этажа находились также гостиная и столовая с пилонами, покрытыми стилизованной листвой лавра



и цветами. На верхнем этаже размещались детские, будуар и спальня, а также библиотека.

Вестибюль с мраморным камином и дубовыми панелями переходит в пространство лестницы, заключенной в шатровой башне. Динамичная спираль консольно закрепленных маршей ограждена металлической решеткой со стилизованными цветами. Необычный рисунок с резкими и жесткими изломами превращает флоральный мотив в обобщенный геометризованный орнамент. Здесь сделан решительный шаг от умеренной стилизации и плавных криволинейных очертаний раннего модерна к почти абстрактным формам.

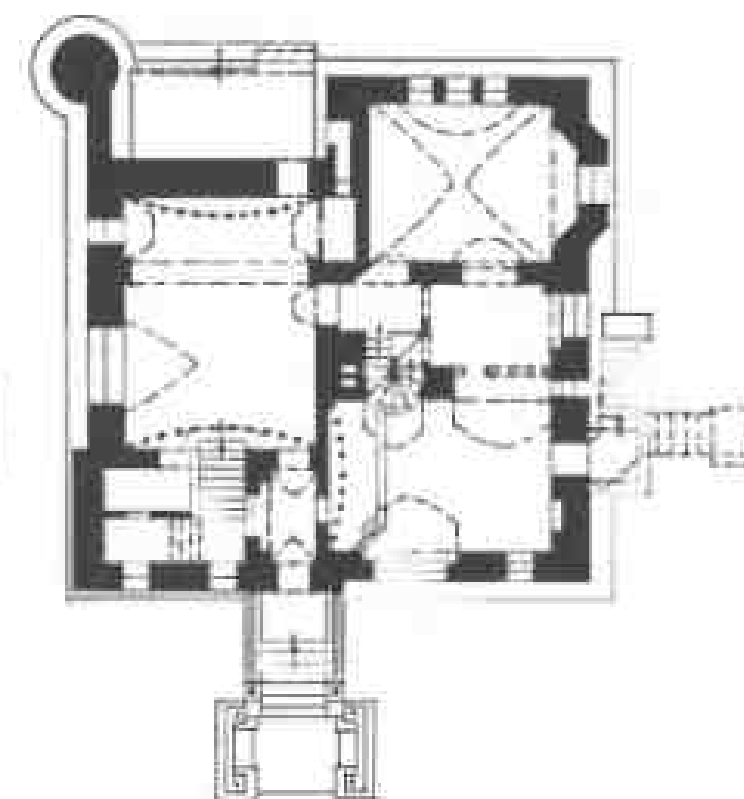
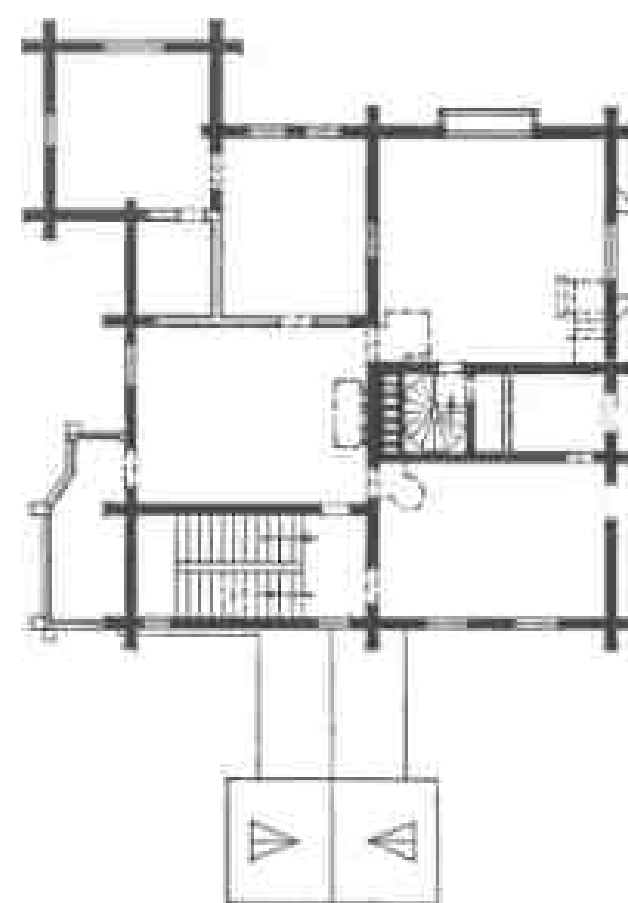
Гостиная



ОСОБНЯК Р. Ф. МЕЛЬЦЕРА

1904-1906, Р. Ф. Мельцер
Каменный остров, Полевая аллея, б, 8

Собственный дом Романа Мельцера — яркий творческий манифест одного из лидеров петербургского модерна ⁶². Романтическая интерпретация архаичных образов народного северного зодчества отмечена особой остротой и форсированной экспрессией. Несомненно, при выборе композиционно-стилевого решения особняка вновь сказалось воздействие архитектурно-ландшафтного контекста — он расположен у берега Большого канала рядом с домом В. И. Шене, едва ли не в самом живописном месте Каменноостровского парка, где мягкая пластина земли дополнена живописными очертаниями прудов. Уже издали сооружение завораживает своим необычным загадочным обликом, несущим сильный эмоциональный заряд. Над подклеем



Р. Ф. Мельцер.
Планы первого и второго этажей



Фотографии
1906 года

из светлого известняка и красного кирпича поднимаются динамично сдвинутые бревенчатые срубы, завершенные очень высокой шатровой крышей. Гротескно заостренные фольклорные мотивы придают особняку сказочный, немного игрушечный вид; недаром горожане прозвали его «Дом-сказка» или «Баба-Яга».

С прошением об аренде участка на Каменном острове Мельцер обратился в 1901 г. — вслед за своим соседом Шене. Тогда же началась

работа над проектом. После того как границы участка были уменьшены, Мельцер представил вариант, одобренный в январе 1903 г. На чертежах изображен совершенно ординарный дом с каменным нижним и деревянным верхним этажами и небольшой башней. Этот проект, бесконечно далек от осуществленного, остался на бумаге. Новый вариант был принят 18 июня 1904 г.⁶³; вероятно, он и стал окончательным (чертежи не обнаружены).

На заключительной стадии проектирования решительно изменился подход архитектора к теме собственного дома, которую он воплотил в остро выраженных формах «северного» модерна, родственных приемам скандинавского и финского национального романтизма⁶⁴. С образцами этого направления Мельцер непосредственно столкнулся еще на Всемирной выставке в Париже 1900 г., где состоял главным архитектором Русского отдела. Но дополнительным толчком могло послужить строительство вилл в Финляндии для других обитателей Каменного острова по проектам Г. Гезеллиуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена, повлиявшее и на решение особняка Э. Г. Фолленвейдера. Логично предположить, что взоры Мельцера обратились к их программному произведению — даче-студии «Вигтреск» (1902–1903), относящейся к той же разновидности жанра — собственный дом архитекторов. В этой постройке Э. Сааринена и его товарищей, возрождавшей дух северного народного зодчества, бревенчатые срубы такие вырастают из каменного основания и переходят в пирамидальные черепичные кровли.

Одним из предшественников мельцеровского особняка можно считать Теремок художника С. В. Малюткина в Талашкине (1901). На кирпичном подклете покоится деревянный сруб с крупным фронтоном, щедро украшенный в «сказочно-русском стиле»⁶⁵. Мельцер, проектировавший здания для международных выставок в формах древнерусского зодчества, не мог не обратить внимания и на такой ключевой образец «неорусского стиля», как деревянные павильоны России на выставке 1901 г. в Глазго московского архитектора Ф. О. Шехтеля, также использовавшего формы остроконечных щипцов и пирамидальных завершений. С работами Шехтеля в русле национально-романтического направления особняк Мельцера роднит нарочитая деформация и утрированная стилизация исторических прототипов. Ассоциации с народным зодчеством проявляются как на глубинном уровне — в наглядной конструктивности и «правде» материала, сочетающихся с яркой декоративностью и символикой форм, так и

на внешнем — в применении фольклорных мотивов и деталей, которым сообщается оттенок игровой условности.

Примкнув к неоромантизму «северной» ориентации, Мельцер разработал свою версию этого направления. В отличие от сторонников «неорусского стиля» автор не стремился выразить идею национального своеобразия. Он воспринимал наследие северного зодчества синкретично, апеллируя, скорее, к историческому прошлому скандинавской, прежде всего — норвежской архитектуры. Мельцеру удалось синтезировать традиции народного искусства соседних этносов и превратить их в оригинальный поэтический образ.

Многое в облике особняка (остроконечные щипцы, каменное основание, консольные выпуски бревен) навеяно архитектурой средневековых «мачтовых» церквей и хозяйственных построек Норвегии. К тому же типу деревянных церквей обратился, например, шведский архитектор А. Линдгрен при постройке Биологического музея



в Стокгольме (1892–1893). Дом Мельцера, очень компактный в плане, энергично развит по вертикали. Объемы, завершенные треугольными щипцами, выталкиваются вверх, смещаются с осей, будто движимые незримой внутренней силой. Конический каменный столб и наклонные бревна поддерживают резко выдвинутый выступ светелки. Подчеркнутая конструктивность всех элементов переходит в иррегулярную

деструктивность композиции. Она гармонизирована многократным повторением формы треугольника, которой подчинены основные звенья сруба, крыльцо и пирамидальная кровля. Как и в доме Фолленшейдера, крыша становится определяющей частью силуэта, но отличается мощной устремленностью вверх. Динамика диагоналей, сдвиги и врезки объемов, резкая расчлененность общей формы



явились творческими находками Мельцера, которые кажутся предзнаменованием экспериментов раннего авангарда, точнее, его кубофутуристических тенденций.

Переход от скальной фактуры каменного основания к необшитым бревенчатым срубам, осязаемость пластики натуральных материалов, созвучных колориту северной природы, делают еще более наглядной заложенную в образном строе здания метафору органического роста. «Случайные» вкрапления валунов в кладку из блоков известняка дают дополнительный намек на стихийные природные силы. Введение необработанных валунов, наклонных бревен-кронштейнов, двугранного окна-фонарика (в западном шипце) вновь заставляют вспомнить «Виттреси», где были применены эти оригинальные детали. Полихромность, разнофактурность сообщают постройке Мельцера мощный заряд декоративности. Нарочито контрастные сопоставления тесаного и рваного «дикого» камня, красного кирпича, бревенчатых венцов и теса, сланцевых шиферных плит активизируют выразительные свойства каждого материала. Превращение строительных материалов в отделочные выражает идею возведения полезного, конструктивного — в художественное. Декоративно-символические и чисто утилитарные элементы (соларный знак на крыльце и труба дымохода) сосуществуют на равных правах.

Трансформация приемов средневековой и народной архитектуры Севера, близость природе, комбинированное применение традиционных и естественных материалов, повышенная пластическая экспрессия и активизация силуэта — все эти особенности «северного» модерна нашли воплощение в доме Мельцера. Ярчайший памятник этого направления, особняк озаглавлен алогией неоромантизма в петербургской архитектуре. Особняк синхронен доходным домам Ф. И. Лидваля, в которых определилась иная версия «северного» модерна.



конструкция
крыльца

Экономный центрический план здания вписан в квадрат. Внутренняя организация отличалась тесной и гибкой взаимосвязью помещений, перетеканием пространства. Нижний этаж перекрыт железобетонными сводами. Открытые бревенчатые конструкции стен и потолков второго этажа сближали характер интерьеров с внешним обликом особняка. Невысокие перегородки и неровные выпуски концов бревен, комбинированная мебель и «встроенное оборудование» членили пространство, выделяя уютные уголки. В обустройстве дома



Интерьеры особняка.
Фотографии
1907 года



фотографии
1907 года



оживали традиции народного жилища и вместе с тем угадывались черты сходства с работами современных финских мастеров, в частности, с той же дачей-студией «Виттреск». Изразцовые печи были выполнены финским заводом «Або», мебель — фирмой «Ф. Мельцер и К^о» (совладельцем и художественным руководителем ее был сам архитектор). Созданная в интерьерах эмоционально насыщенная среда с оттенком сказочности и романтической мифологизации пространства приподнимала жилище над обыденностью. (Отделка особняка утрачена при внутренних перестройках 1920-х и 1970-х гг.)

В 1906 г. рядом был сооружен жилой флигель из бетонитовых камней (расширен и перестроен в начале 1970-х гг.). Свободная группировка окон, щипцы и высокая кровля с большим выносом подчеркивали живописную асимметрию композиции, согласованной с главным зданием. (Одновременно Мельцер построил из бетонитовых



блоков два жилых дома в городке Нобелей на Лесном проспекте, 20, корпуса 1, 2).

Поблизости от усадьбы Р. Ф. Мельцера архитектор Ф. Ф. фон Постельс построил в 1908–1910 гг. собственный особняк (Театральная аллея, 4)⁶⁶. Одноэтажный деревянный дом с угловой граненой башней, увенчанной шатром, решен в духе «северного» модерна. В характере постройки отразилась близость каменноостровских сооружений Р. Ф. Мельцера и В. И. Шене. Отличительная черта ее — обшивка гонтом, напоминающая рыбу чешую. Этот особняк, так же, как построенная Постельсом в 1910 г. дача доктора Д. М. Цвета в Сестрорецке⁶⁷, относится к так называемому «гонтовому стилю», зародившемуся в американской и английской архитектуре второй половины XIX в. и получившему распространение в финском национальном романтизме. (Сейчас от особняка Постельса остались руины, дача Цвета изуродована поздними переделками.)

вестибюль
и лестница



ОСОБНЯК М. Ф. КШЕСИНСКОЙ

1904–1906, А. И. фон Гоген при участии А. И. Дмитриева
Кронверкский пр., 1–3 — ул. Кубышева, 2–4

Самый знаменитый, «классический» памятник петербургского модерна¹² включен во все путеводители и труды по истории русской архитектуры. Широкая популярность особняка объясняется не только его архитектурными качествами, но и редкой исторической судьбой. Он создавался для блистательной прима-балерины Матильды Кшесинской. Иня ее окружено легендами, и само здание приобрело легендарный оттенок. В молодости она пережила роман с наследником престола вел. кн. Николаем Александровичем. После рождения сына Владимира (его отцом был великий князь Андрей Владимирович) ушла со службы в Мариинском театре, получив в 1904 г. статус гастролерши. Особняк предназначался не только для жилья, но и для приемов и репетиций. В дни Февральской революции хозяйка была изгнана восставшими войсками, и ее дом превратился в штаб большевиков во главе с В. И. Лениным. В советский период здесь более полувека размещались музейные экспозиции, прославлявшие революцию и деятельность коммунистической партии.

Создание особняка — результат тесного сотрудничества архитектора и заказчицы. М. Ф. Кшесинская вспоминала: «Мысль построить себе более удобный и обширный дом возникла у меня после рождения сына Из многих предложенных мне мест для постройки мой окончательный выбор остановился



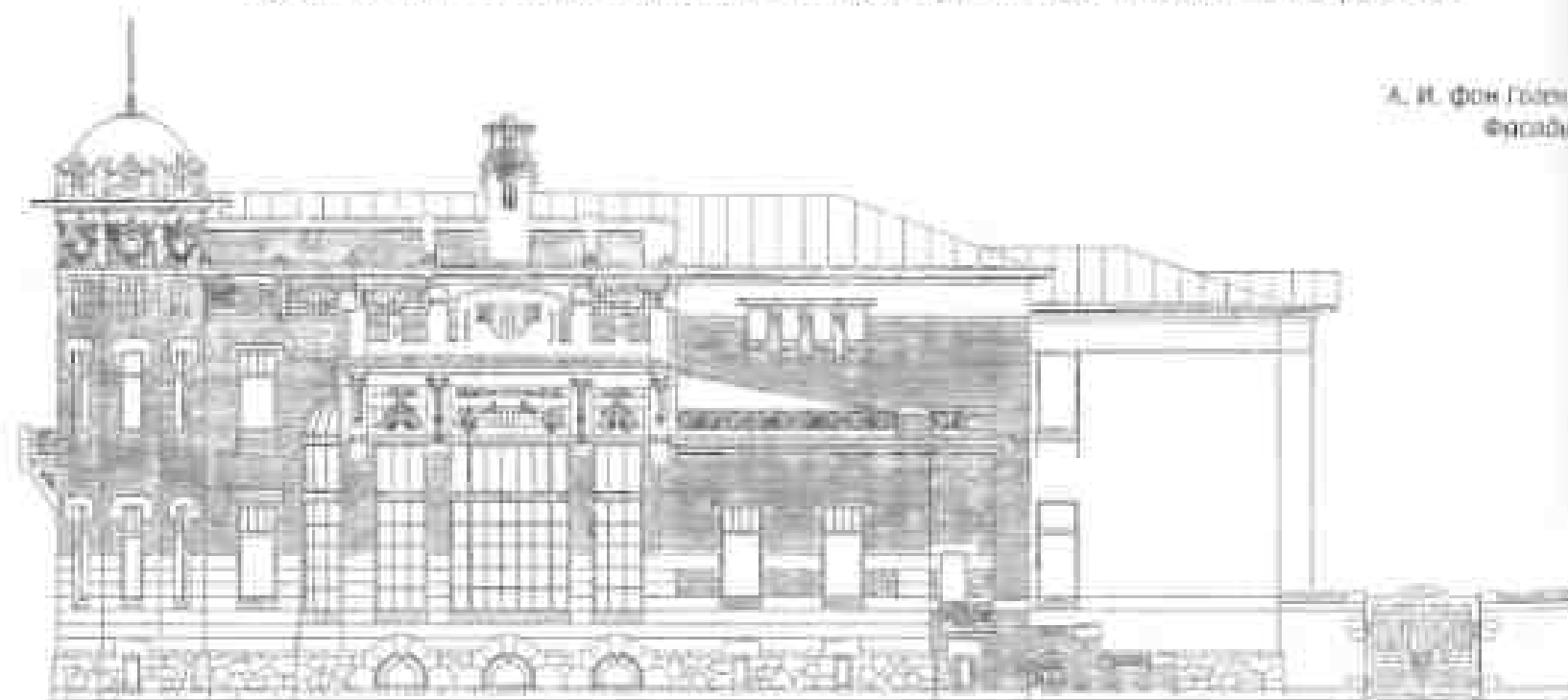
А. И. фон Гоген.
План первого этажа

на участке на углу Кронверкского проспекта и Большой Дворянской улицы, застроенном целым рядом маленьких деревянных домиков. Место мне понравилось. Оно находилось в лучшей части города, далеко от всяких фабрик и по своему размеру позволяло построить большой светлый дом и иметь при нем хороший сад.

План я заказала очень известному в Петербурге архитектору Александру Ивановичу фон Гогену и ему же поручила постройку. Перед составлением плана мы вместе обсуждали с ним расположение комнат в соответствии с моими желаниями и условиями моей жизни⁶⁹.

На выбор Кшесинской повлияло и положение фон Гогена — архитектора Высочайшего двора, немало поработавшего для семьи великого князя Владимира Александровича, с которой ее связывали особо близкие отношения. К тому же зодчий имел большой опыт строительства особняков. Создать дом прославленной артистки, царицы тогда на русской балетной сцене, было для него интереснейшей творческой задачей. Важно и то, что здание располагалось на выгодном месте, обозримом с Троицкой площади и с подъезда к Каменноостровскому проспекту, который начинал превращаться в «Елисейские поля Петербурга».

Проект, представленный в Городскую управу, подписан фон Гогеном 26 июля и утвержден 31 июля 1904 г.⁷⁰ К осени 1905 г. особняк был уже вчерне построен, заканчивалась облицовка фасадов, установка отопительной системы и штукатурка помещений. Все работы

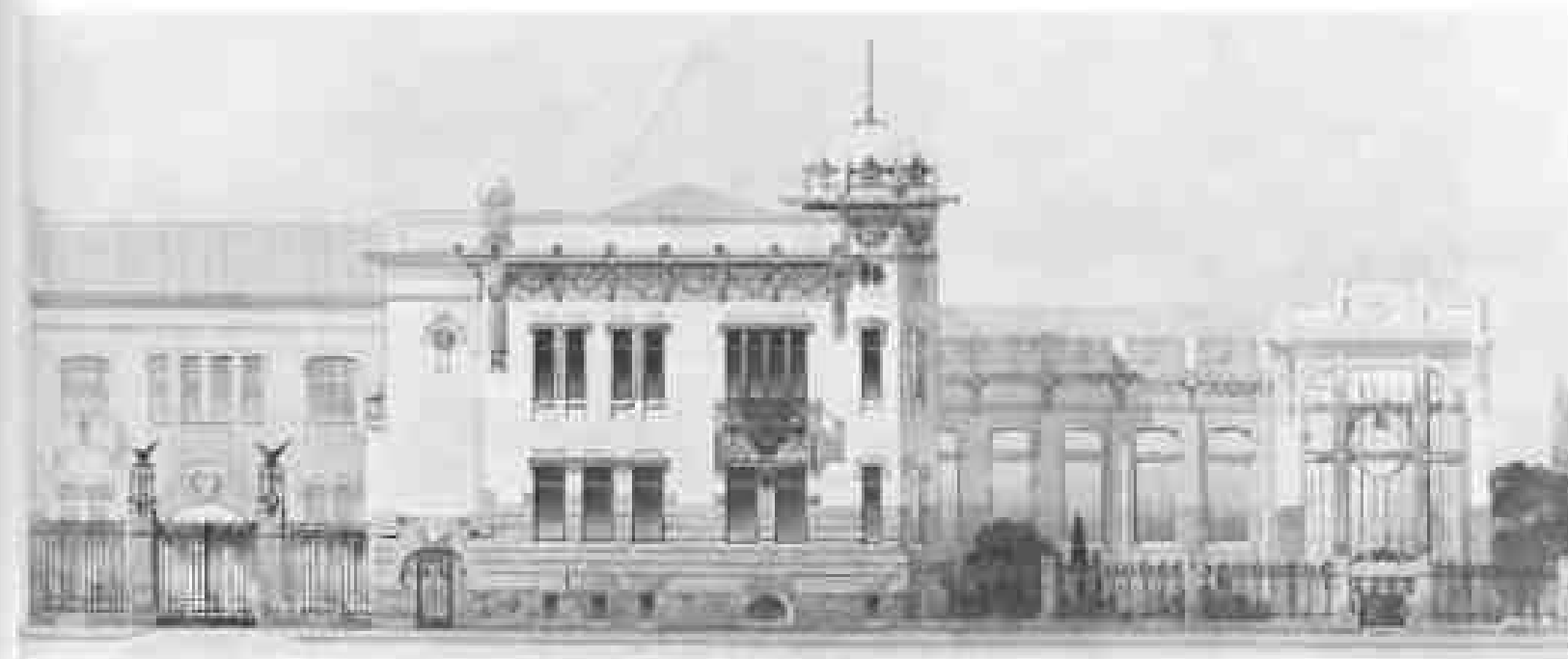


А. И. фон Гоген.
Фасады



намечалось завершить летом следующего года⁷¹. Кшесинская лично вникала в детали внутреннего устройства и убранства. К проектированию интерьеров фон Гоген привлек архитекторов А. И. Дмитриева и М. Х. Дубинского⁷², другим его помощником был студент Института гражданских инженеров А. В. Самойлов⁷³.

Кшесинская признавала, что «дом вышел очень удачным, архитектор выполнил блестяще все мои желания»⁷⁴. В 1907 г. на конкурсе лучших фасадов Городская управа присудила за особняк серебряную



медаль. «Все, кто едут и идут от Невы по направлению к Каменноостровскому проспекту, любуются изящным фасадом особняка, занявшего один из самых живописных уголков столицы», — сообщалось в одной из газет⁷².

Особняк Кшесинской знаменует зрелую фазу петербургского модерна. Здесь новый стиль предстает в своем интернациональном варианте, в котором наиболее ощутимы интонации венского сецессиона. Холодная эlegantность, графическая четкость и строгое изящество воспринимаются как чисто петербургские черты, а некоторая жесткость рисунка выдает руку бывшего эклектика. К такой версии стиля

фон Гоген, мастер старой школы, пришел впервые в проектах общественных зданий для Порт-Артура (1902)⁷⁶.

Особняк расположен на углу квартала с северной стороны Троицкой площади. Интимность частного жилого дома подчеркнута тем, что он частично заглублен и скрыт оградой, а на углу участка поставлена беседка-пергола. На красную линию выходит узкой стороной лишь повышенный двухэтажный объем, отмеченный угловой граненой башней с куполом (вспомним особняк П. П. Форостовского). «Кроме небольшой фасадной части, обращенной на Кронверкский просп., ...»
все здание расположено в саду, и, благодаря счастливому положению

фотография
1910-х годов



участка, возможно было все жилые помещения обратить окнами на солнечные стороны», — писал фон Гоген²⁷. Не претендующий на внешнюю роскошь особняк по-своему импозантен. Недаром его часто называют дворцом Кшесинской.

Сильно расчлененный асимметричный план, построенный по принципу функционального зонирования, пронизан центробежными силами. Динамичная разновысотная структура развивается от внутреннего пространства к внешнему объему, выражая индивидуальные особенности различных по назначению звеньев сложной синкопирующей ритмикой, меняющимся масштабом, варьированием размеров, пропорций и группировки окон. Одноэтажное крыло, заключающее в себе две параллельные анфилады парадных помещений, словно прорастает съездом двухэтажную жилую часть. На фасаде отчетливо читаются главный зал, освещенный пятью большими окнами, и зимний сад — кубический объем с почти сплошь остекленными поверхностями. Композиция основана на динамическом равновесии частей, она



тяготеет к геометризации объемов и очертаний, складывается из четких структурных блоков и элементов.

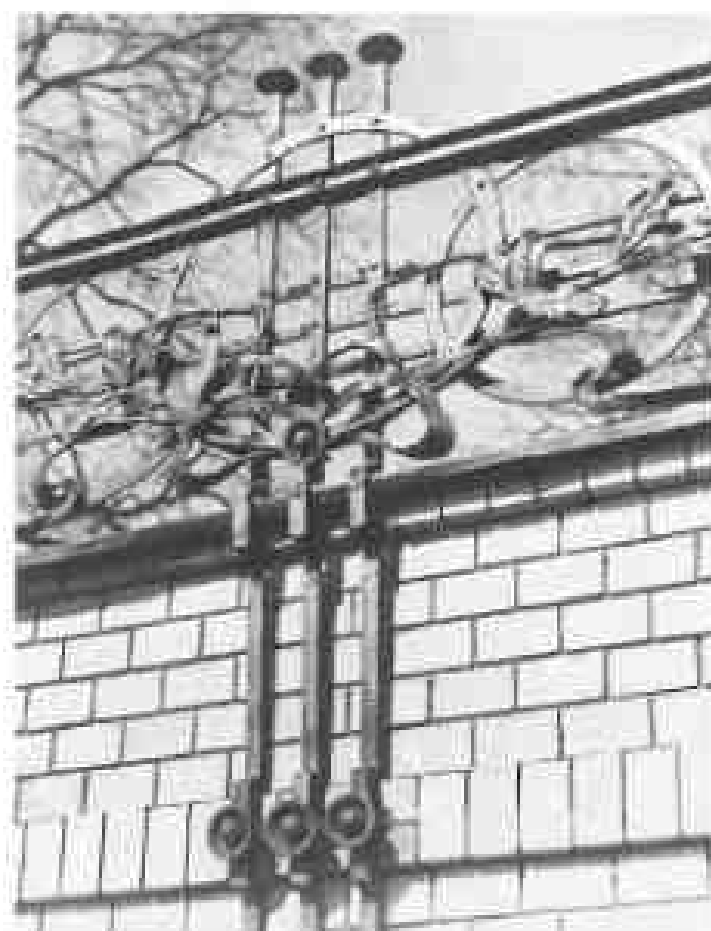
Изобразительная тектоника фасадов выявлена контрастным переходом от грубой «скальной» фактуры цоколя из красного валдайского гранита и широкого пояса серого сердобольского гранита к легкой графичной поверхности светло-серого зигерсдорфского кирпича-кабанчика, зрительно «нагруженной» сверху темно-синим фризом из майоликовой плитки. Верхний уровень гранитной облицовки не соответствует границам этажей, она прорастает в простенки между окнами, деформируя конструктивную структуру. Здесь налицо самоценность формальных приемов модерна, которые не подчиняются рационалистической логике. Это относится и к акцентированной фактурной игре материалов, и к нарочитому разнообразию размеров окон. Вместе с тем чисто конструктивные и технические элементы — открытые металлические перемычки окон, железный каркас фонарика зимнего сада, навершия дымовых труб — служат равноправными составляющими художественного строя особняка. Они наводят на мысль о зарождении в модерне ранней культуры «хай-тек». Дворовые фасады отличаются рафинированной простотой,



туризмом форм. Архитектор заставляет любоваться равной гладью стен, чистотой рисунка и выверенными пропорциями окон, тщательностью выполнения облицовки.

Объемную композицию дополняет целый ансамбль кованого металла: ажурная ограда, ворота и калитка со стороны проспекта, решетка балкона, накладные узоры в завершении фасадов и на стеклянных поверхностях зимнего сада. В майоликовые фризы и в графику железных ограждений вплетены стилизованная листва лавра





и гирлянды, а круги, пересеченные тройными вертикальными полосками, еще раз возвращают к декоративным мотивам О. Вагнера.

Вход в особняк вел со стороны северного двора. Из вестибюля отрывалась перспектива основной анфилады, составляющей стержень всего плана. Аванзал, большой зал и зимний сад раскрыты друг в друга широкими портниками. Благодаря этому анфилада воспринимается как непрерывное, перетекающее, пульсирующее пространство, плавно переходящее сквозь зимний сад во внешнюю среду. (В то же время занавеси между пилонами позволяли трансформировать сквозную анфиладу, отделяя



помещения одно от другого.) Движение пространства как бы выдавливает изнутри выпуклый стеклянный фонарик зимнего сада и прорывает его южную стену огромным тройным окном с единой металлической перемычкой. Это звено — одно из самых оригинальных в архитектуре петербургского модерна. Правда, объемное остекление и стеклянная стена, вынос балки на фасад уже не были чем-то необычным, но фон Гоген трактовал эти приемы особенно смело и эффектно¹⁰.

Интерьеры особняка, в отличие от его внешнего облика, не были стилистически однородными¹¹. Здесь вновь дала о себе знать инерция эклектического мышления. Разнотильность объяснялась прежде всего пожеланиями заказчицы. «Внутреннюю отделку комнат я наметила сама, — писала Кшесинская. — Зал должен был быть выдержан в стиле русского ампира, маленький угловой салон — в стиле Людовика XVI, а остальные комнаты я предоставила вкусу архитектора и выбрала то, что мне более всего понравилось. Спальню и уборную я



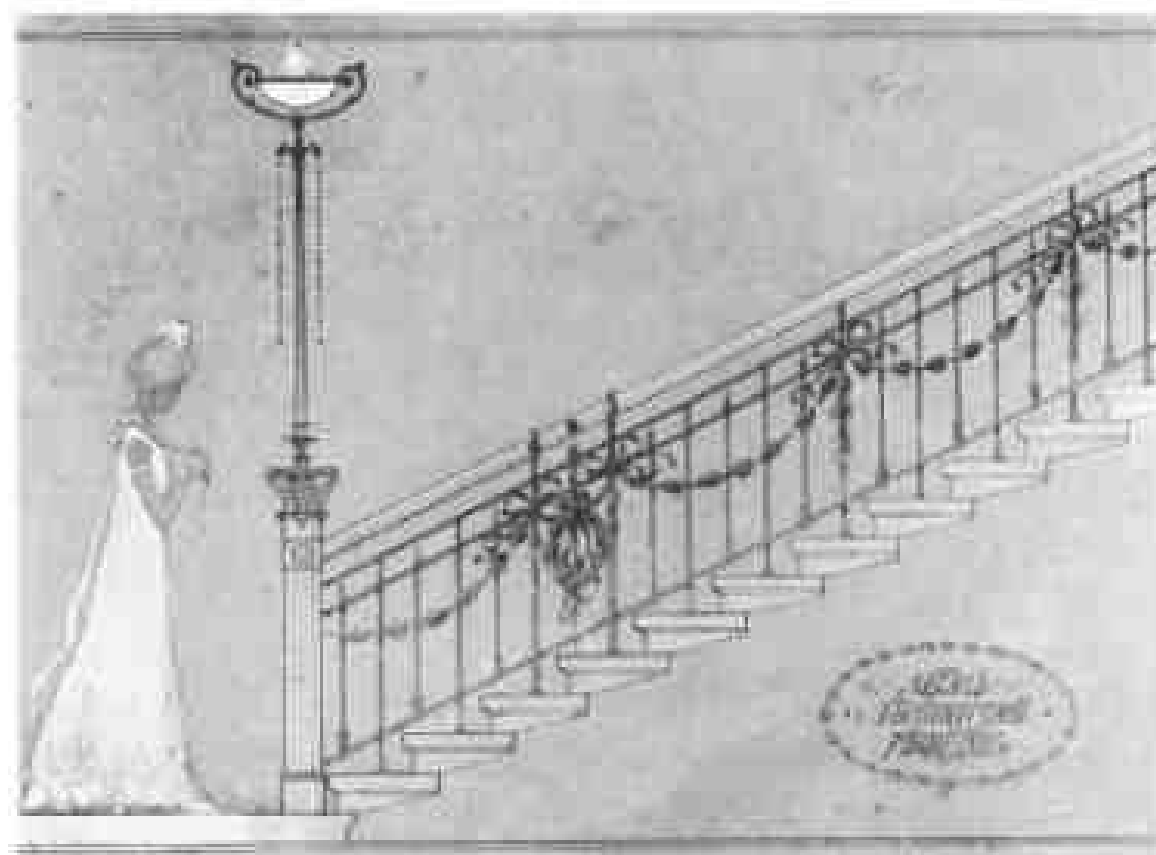
М. Ф. Юзефский
и своем особняке.
Вид из зимнего
сада в сторону
зала

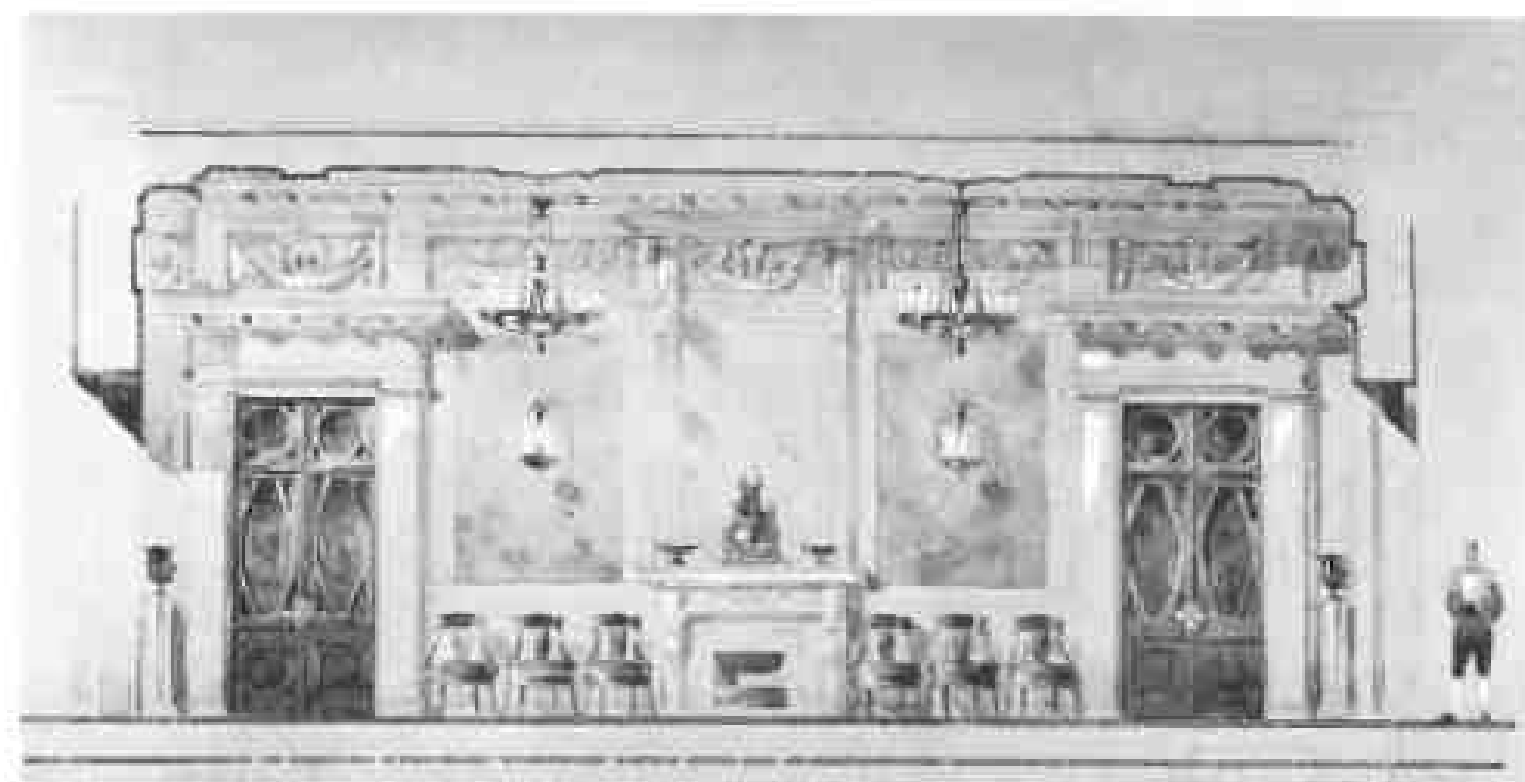
заказала в английском стиле... Некоторые комнаты, как столовая и соседний с нею салон, были в стиле модерна»¹⁰.

Стены вестибюля членились пилястрами и поясом меандра, над которым тянулись пейзажные панно. Широкая беломраморная лестница ведет в аванзал, решенный в сухих неоклассических формах. Квадратный в плане, с плоским перекрытием, он создает иллюзию купольной ротонды за счет ловких архитектурных «обманок». Центральное звено анфилады — большой зал, где балерина устраивала

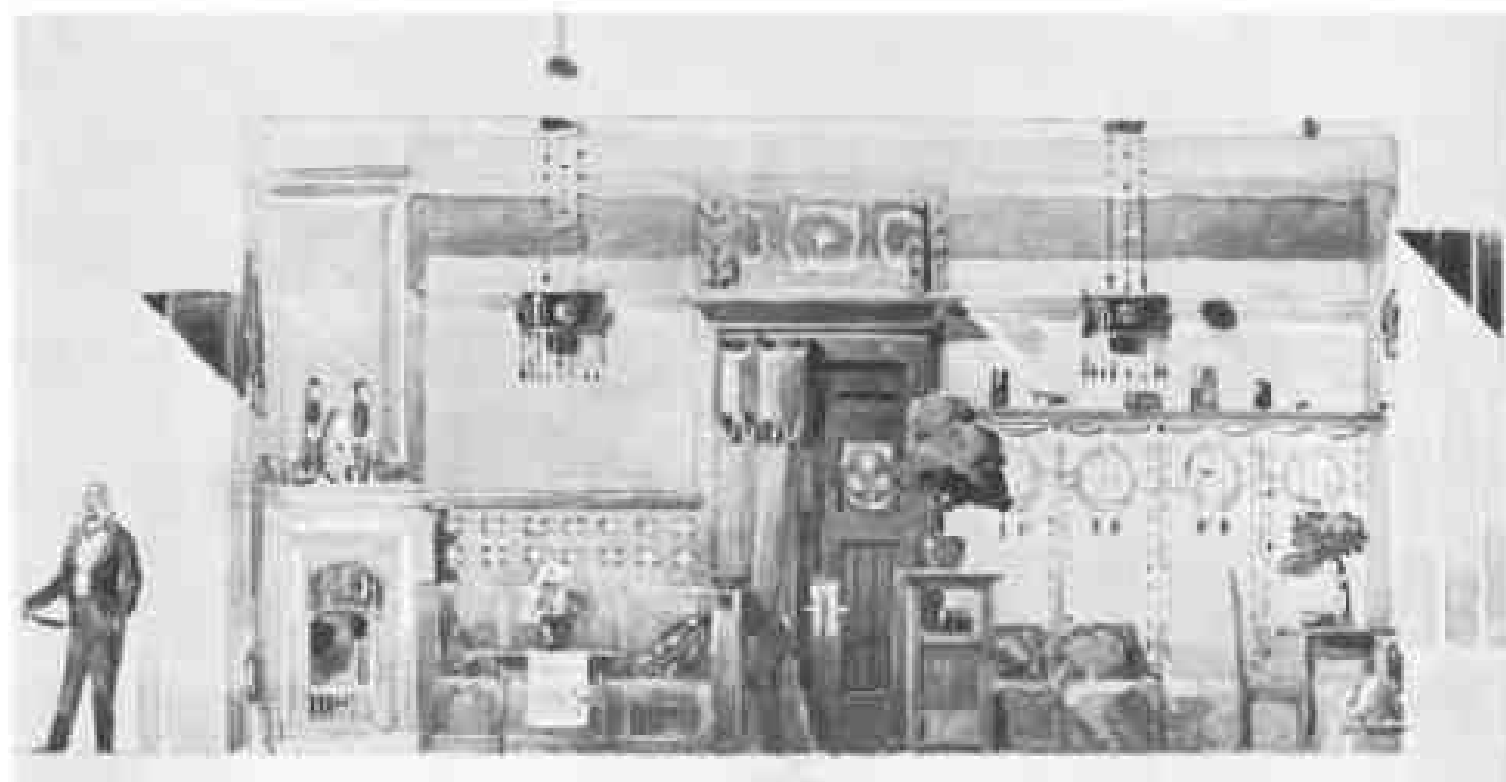
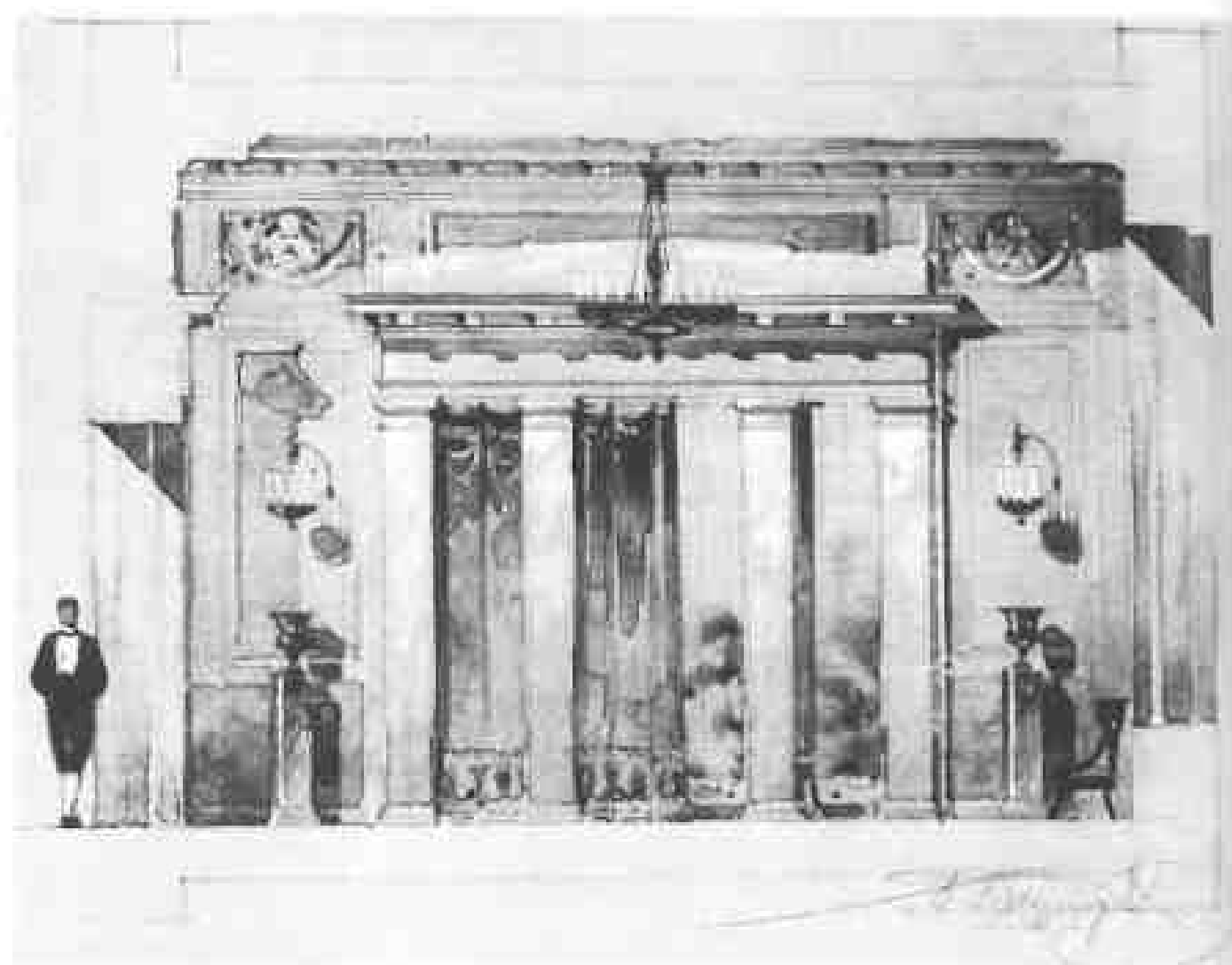


А. И. фон Гоген.
Лестница в вестибюле
парадного лестничного





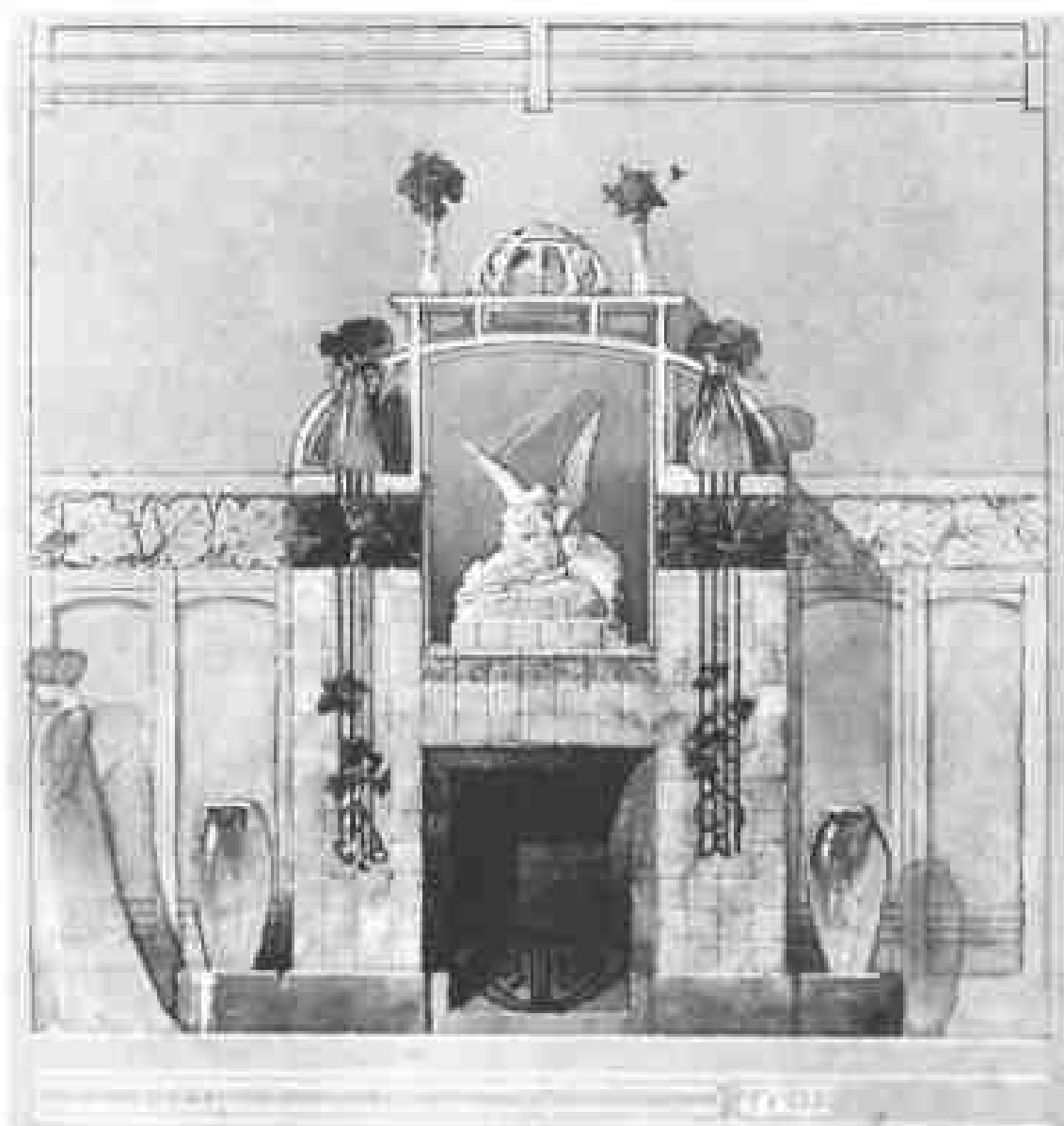
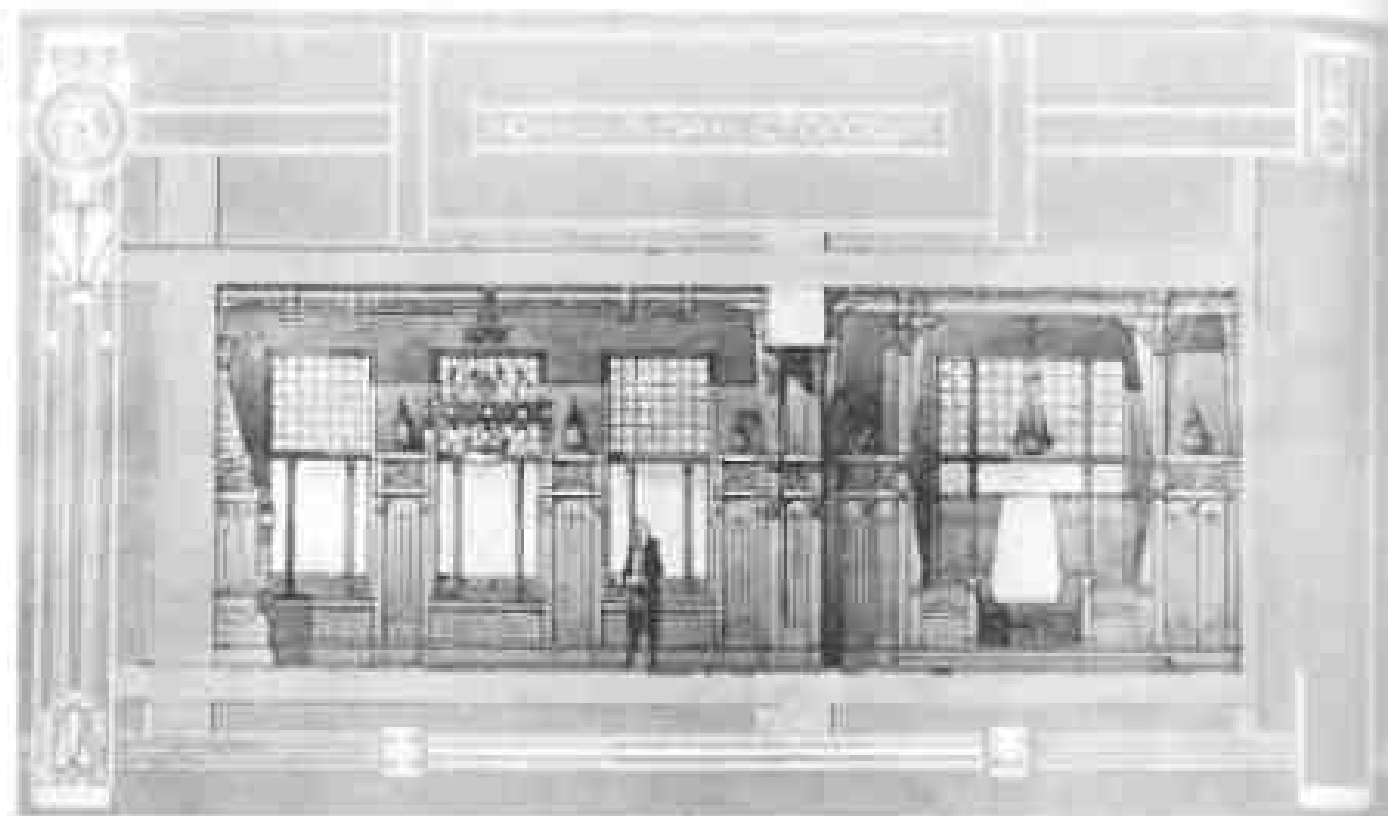
А. И. Дмитриев.
Зал. Продоль-
ной и попереч-
ной стены



А. И. Дмитриев.
Гостиная

приемы, а также релетировала. Проектирование его фон Гоген дове-
рил своему молодому коллеге Александру Дмитриеву, создавшему
ранний образец неоклассицизма. Очевидно, представление о репрезента-
тивности устойчиво ассоциировалось с традиционными «монументаль-
ными» стилями. Порттики с торцовых сторон, порталы дверей и бе-
ломраморный камин на продольной стене, облицованной светлым
искусственным мрамором, — все элементы убранства вплоть до двер-
ных ручек мыслились Дмитриевым как составляющие единого по сти-
лю ансамбля. Впрочем, в общее решение зала не вполне вписывалась
наружная стена с высокими окнами типичных для модерна пропорций.
Зимний сад с фонтаном-гротом, пальмами и зеленью, увивавшей тре-
льяжные конструкции, являлся традиционным атрибутом богатых
столичных особняков и вместе с тем выражал одну из идей нового сти-
ля — «возможно ближе перенести природу на предметы нашего оби-
хода, на наше жилище»⁶¹.

Вторая анфилада, идущая вдоль двора параллельно основной,
включала две гостиные (салоны) и столовую. Большую гостиную
спроектировал Дмитриев, столовую и большинство остальных поме-
щений — фон Гоген. В двухэтажной части, обращенной к проспекту,
находились кабинет и бильярдная (внизу), детские и спальные ком-
наты (наверху). В тех случаях, когда архитекторы были свободны от
требований заказчицы при выборе стилистических решений, они отдавали

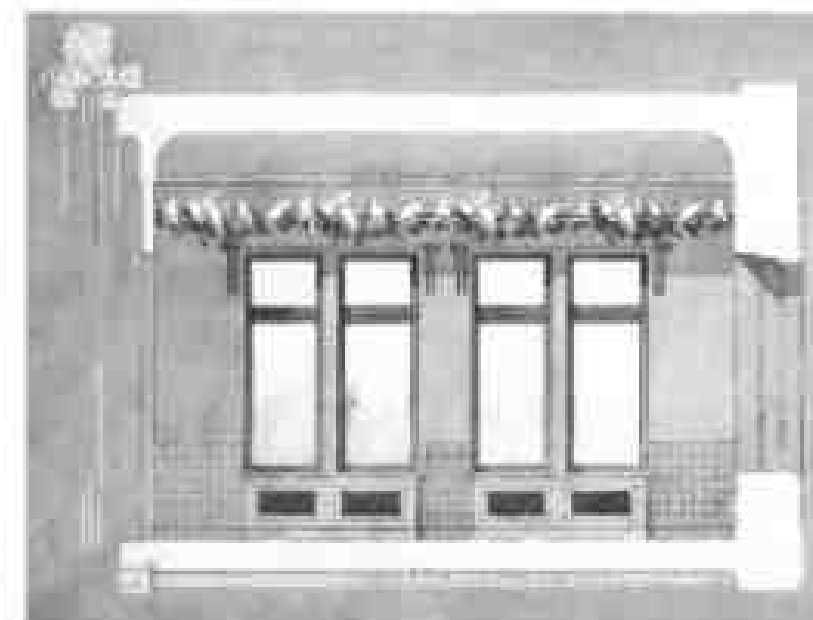


А. И. фон Гоген.
Колонн в столовой

явное предпочтение модерну. Они стремились по-новому сформировать единую предметно-пространственную среду, продуманную до последней детали и четко отвечающую назначению каждой комнаты. Интерьеры в стиле модерн отличались, в частности, введением комбинированной мебели. Это была не традиционная обстановка из отдельных вещей, а целостное «встроенное оборудование», которое конструктивно и композиционно срасталось со стенами, активно формировало пространство, вычленяя в помещениях камерные зоны.

На отделке большого зала работала 1-я Санкт-Петербургская артель скульптурно-лепного производства при участии известного модельщика А. Е. Громова. Всю «стильную» мебель выполняла фирма «Ф. Мельцер и К^о» по рисункам Р. Ф. Мельцера, обстановку комнат прислуги и хозяйственных помещений — фабрика И. П. Платонова. Осветительные приборы, фурнитура, ковры и обивочная материя заказывались в парижских мастерских. Особняк был великолепно оборудован. «Гордостью» Кшесинской были гардеробные комнаты, кухня и винный погреб.

Убранство интерьеров было почти полностью уничтожено при устройстве экспозиций Музея С. М. Кирова (открыта в 1938 г.) и сменившего его в 1957 г. Музея революции (ныне — Музей политической истории России). Главный зал реставрирован в 1987 г., но одновременно сделана новая перепланировка помещений. Оригинальная отделка фрагментарно сохранилась лишь в вестибюле, аванзале и на мраморной лестнице. В 1957 г. здание было соединено новым корпусом с соседним домом — бывшим особняком В. Э. Бранта (1909–1910, Р. Ф. Мельцер).



А. И. фон Гоген.
Детская
комната



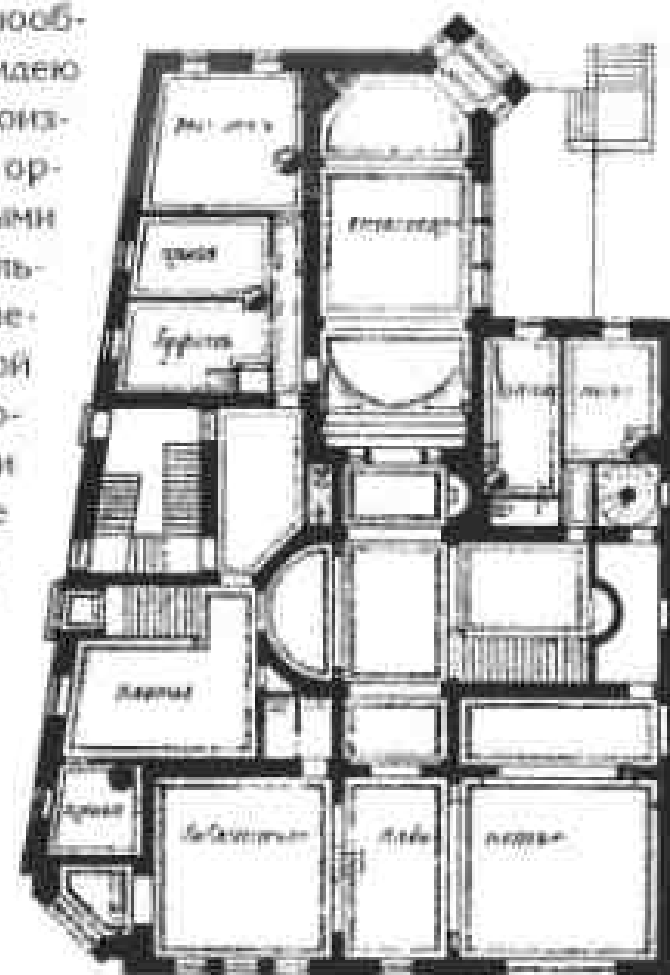
ОСОБНЯК А. Е. МОЛЧАНОВА И М. Г. САВИНОЙ

1905–1906, М. Ф. Гейслер
ул. Литераторов, 17

Построен по заказу А. Е. Молчанова¹², мужа выдающейся драматической актрисы М. Г. Савиной. Богатый предприниматель, он был страстным театралом, вице-президентом Русского театрального общества. Внутреннее устройство особняка отвечало профессии актрисы, вступившей в «золотую осень» сценической жизни. На первом этаже, кроме просторной столовой, библиотеки и кабинета, находилась комната для театральных костюмов; на втором — жилые помещения, гримерная, шкапная. Сюжетные расписные витражи посвящены эпическим и драматическим темам. В 1918–1925 гг. в доме размещался музей М. Г. Савиной, организованный Молчановым.

Во внешнем облике здания реализована установка на последовательную индивидуализацию форм. Асимметрия и усложненная ритмика главного фасада, живое разнообразие всех его элементов выражают идею постоянной изменчивости и самопроизвольного обновления архитектурного организма. Увлечение криволинейными очертаниями, игрой фактур, растительной лепкой характерно для так называемой декоративной, или живописной линии модерна, которая сильнее проявилась на его ранней стадии. Эти особенности отличают сооружение Михаила Гейслера от других петербургских особняков тех лет и от предшествующей его работы — дома Набоковых.

Свободное иррегулярное строение фасада связано с внутренней



М. Ф. Гейслер.
План Бельэтажа, 1905



планировкой, но нарочитое заострение, утрировка рисунка создает самостоятельные художественные эффекты. Условная изобразительность подчиняет себе тектоническую логику. Предметами декоративной стилизации становятся элементы конструктивной структуры. Прорывающие стену окна произвольных очертаний, исторгаемые из ее массива объемы эркеров с упруго выгнутым абрисом, ломающиеся, изогнутые или разорванные проемами полосы-тяги передают спонтанную пульсацию скрытой внутренней энергии. Горизонтальные членения проходят вовсе не между этажами, а на уровне верхних частей окон, усиливая деструктивность композиции.

Варьирование форм окон — ведущая тема фасада. Если в эклек-

тике их разнообразие достигалось за счет декоративных обрамлений, то в модерне решающее значение приобретает конфигурация самих проемов, их ритмическое расположение, а также рисунок переплетов (обычно с мелкой расстекловкой вверх). Гейслер чередует проемы с прямыми и дугообразными перемычками, группирует их по три (распространенный прием модерна), вводит широкое криволинейное окно как бы пружинящих очертаний — экспрессивный знак нового стиля. Следует признать, что такое многообразие окон не вытекало из функциональной необходимости. Это внешний стилиевой прием, как и деление на ярусы, покрытые щепой гранита-рапакиви или шероховатой штукатурной. Контрасты цвета и фактуры служат важнейшим средством построения композиции. Они словно оживляют материал и вместе с тем создают иллюзию разной весомости массы стены. Модерн как бы вдохнул новую жизнь в столь привычную для петербургского строительства штукатурку. И Гейслер последовал за В. В. Шаубом и Ф. И. Лидвалем, которые первыми виртуозно использовали выразительный потенциал разнофактурных штукатурных





поверхностей. Отделка фасадов особняка выполнена фирмой штукатурных дел мастера Чахотина.

Стелющийся по стене, «саморастущий» лепной растительный декор отличается от традиционного орнамента живой свободой и спонтанным движением. С правого края тянутся вверх выходящие побеги хмеля. Цветы и листва сгущаются в завершениях эркеров, превращаясь в сплошной рельефный узор. Орнаментальный майоликовый фриз из стилизованных цикламенов служит ярким цветовым пятном фасада. Пристрастие Гейслера к флоральным мотивам в полной мере проявилось еще в доме Набоковых, но теперь ему удалось преодолеть привычную сухость в трактовке форм из «царства растительного».

Роль объемно-силуэтного акцента играет эркер с шатром на срезанном углу здания. В этом Гейслер, как ранее К. К. Шмидт в особняке В. В. Тиса на Съезжинской улице, 3, повторил решение собственного дома архитектора В. А. Шретера на набережной Мойки, 114 (1890–1891). Угловое звено подчеркивает динамичную асимметрию композиции, но не связывает воедино лицевую и дворовую части особняка. Упрощенный боковой фасад откровенно второстепенен. Несмотря на

разрыв в застройке участка, архитектор не пытался отойти от привычной для городской среды однофасадности. Все сложное архитектурное действие сосредоточено, как на экране, на главном фасаде.

Зато внутри особняка разворачивается впечатляющая драматургия пространств. Широкий вестибюль рассечен лестничными маршами. Просторные площадки-холлы с полукруглыми заглублениями, соединенные еще одной лестницей, образуют интегрированное ядро дома на уровне второго-третьего этажей. Стены лестницы прорезаны криволинейными проемами и оформлены излюбленными кругами с тройными полосками. Это центральное пространство отличается





Витраж
на парадной
лестнице

монументальным масштабом (неожиданным за камерным, декоративно насыщенным фасадом). Смысловым и оптическим фокусом его является крупный расписной витраж, на котором предстают герои европейской и русской классической драматургии. Эта многофигурная трехчастная композиция, рассчитанная на долгое рассматривание, словно погружает в иллюзорный мир театра. Театрализация среды была верным признаком символистской эстетики. Здесь эта особенность преследовала не отвлеченную, а конкретную цель — олицетворять творческую деятельность владельцев особняка.

Парадная лестница



ОСОБНЯК М. В. ЗИВА

1905–1907, Б. И. Гиршович

Рижский пр., 29

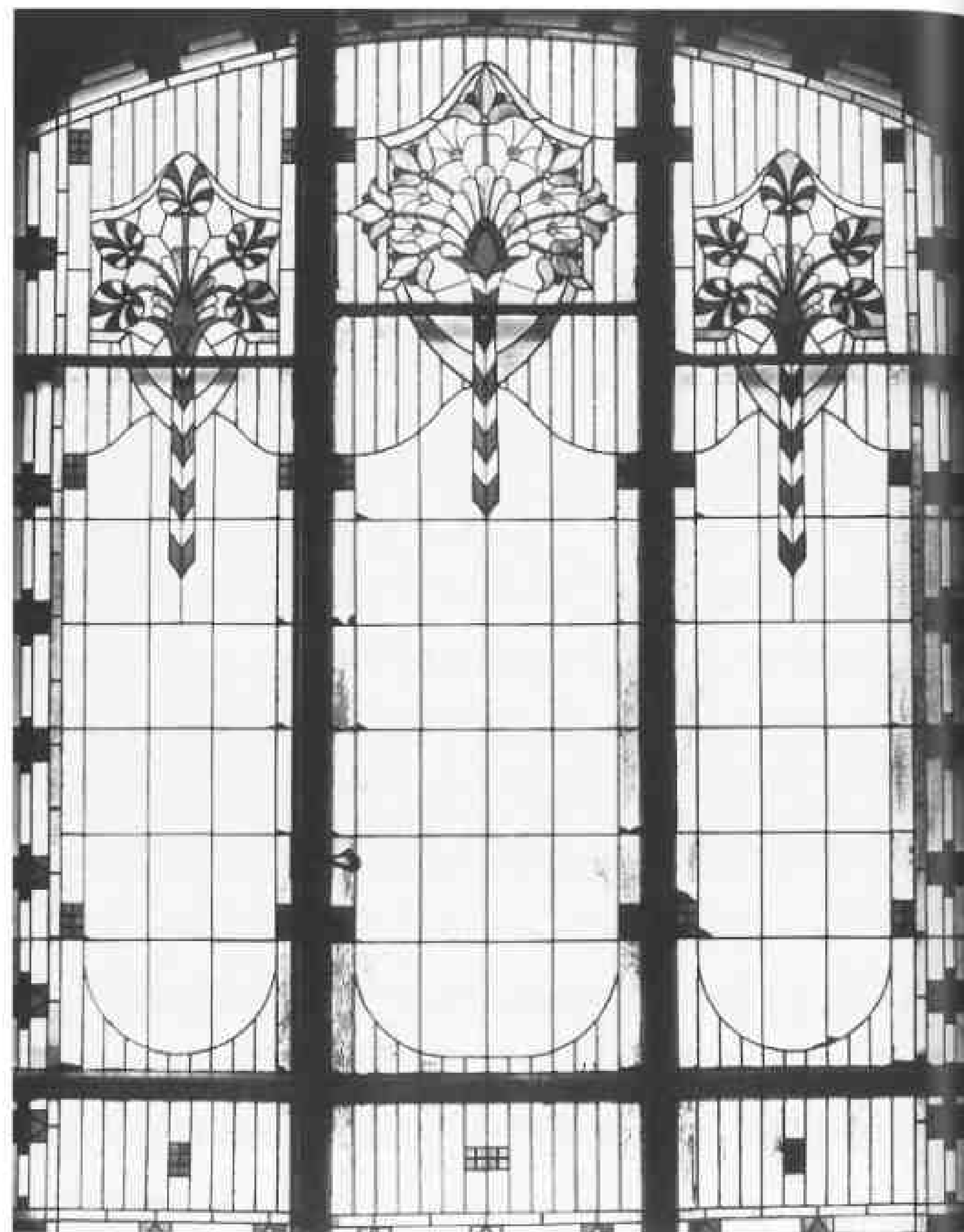
Среди петербургских особняков, расположенных в городской застройке, только дом крупного купца Маркуса Зива, торговца тряпьем, носит черты «северного» модерна. Он построен Борисом Гиршовичем⁶³ — архитектором видным и авторитетным, но не принадлежавшим к лидерам нового стиля. В те же годы он создал еще одно значительное произведение модерна — дом и типографию П. В. Березина (Социалистическая ул., 14). Обращение Зива к Гиршовичу объяснялось, видимо, их давним знакомством — еще со времени участия в строительстве петербургской Хоральной синагоги. Многие в облике этого купеческого особняка навеяно, несомненно, доходным домом Лидвалей на Каменноостровском проспекте, 1–3, в особенности его южным корпусом, возведенным Ф. И. Лидвалем в 1903–1904 гг. Это и общая тонально-фактурная гамма, темно-серой, шероховатой, и светло-серой, гладкой, штукатурки, и горизонтальные полосы на уровне первого этажа, и трапециевидный шпиль с мелкими окошками, и сложная комбинация призматических объемов угловой части здания с группами щелевидных окон наверху. Все эти приемы были введены в петербургскую архитектуру Лидвалем. Следуя образцу, Гиршович даже симитировал в искусственном материале рваный горшечный камень в нижней части стен. (Штукатурные работы выполнял подрядчик А. М. Зайцев⁶⁴.)

Асимметричный массив особняка отделен от красной линии небольшим палисадником. Такая постановка тоже напоминает дом Лидвалей и некоторые особняки (П. П. Форостовского, М. Ф. Кшесинской). Самоостоятельность и двухмерность уличного фасада оттеняются глухой восточной стеной. Здесь мы встречаем сравнительно редкую попытку художественной обработки открытого брандмауэра, воспринимаемого в перспективе проспекта.

Совершенно в ином юлоче решена западная сторона особняка. Срезанная угловая часть с криволинейной стеклянной стеной зимнего сада, трехгранный эркер, четкие параллелепипеды завершения, которым вторят включенные в общую композицию дымовые трубы,



наконец, динамичные диагонали, сочленяющие разные по высоте звенья, — все это создает пластически напряженную, экспрессивную игру подвижных, сталкивающихся, всеченных друг в друга форм. Они образуют подобие кристаллической друзы. Остров выразительность этой части здания усилена тем, что жесткой геометричности призматических элементов противопоставлен плавно изогнутый прозрачный объем зимнего сада. Первоначально он не имел железной крыши и был полностью стеклянным. Здесь Б. И. Гиршович продолжил эксперименты с объемным остеклением, которые велись мастерами модерна, придав зимнему саду мягкие пластичные очертания.



План особняка — Г-образный, с несколькими дополнительными выступами. В глубине двора расположены краснокирпичные службы с небольшими шпцами и декоративным фахверком. В 1907 г. участок обнесли железной оградой. В ее прихотливый ажурный узор вплетены классицистические мотивы венков и гирлянд, волют и пальметок. Но тут же узнаются и «вагнеровские» круги, пересеченные вертикальными прутьями. Эти детали, чрезвычайно популярные в петербургском модерне, введены и в оформление парадной лестницы вместе со стилизованными классицистическими элементами.

Мраморная лестница словно парит в свободном пространстве. Впечатление легкости и широты довершает крупный витраж (фирма «М. Франк и К^о»). Основное поле его выполнено из бесцветного рифленого стекла. На этом фоне выразительно читается изящный геометрический рисунок свинцовой оправы. Лаконичная графика прямых и кривых линий убедительно сочетается с живописными эффектами полихромного и разнофактурного набора. Верхняя часть с растительным узором напоминает ламбрекен. Цветы выюнка и листья условно стилизованы, их обобщенные формы соподчинены геометризированной структуре витража.

Внутренняя планировка соединяет анфиладную и коридорную системы. Главный зал расположен на втором этаже в левой части особняка со стороны улицы. Он выдержан в характере неорококо, в его композицию включены настенные зеркала, камин и пара каннелированных колонн. Это еще одна иллюстрация того, что репрезентативная функция по-прежнему связывалась с историческими стилями. Дубовый зал, отмеченный снаружи эркером на западном фасаде, декорирован кессонированным плафоном и филановыми панелями красного дерева, а сгруппированные воедино шкафы и камин представляют своеобразный симбиоз мотивов неорококо и модерна.



Ограда



ОСОБНЯК С. Н. ЧАЕВА

1906–1907, В. П. Апышков
ул. Рентгена, 9

Первое значительное произведение Владимира Апышкова — военного инженера и архитектора, теоретика и критика — создано для инженера путей сообщения С. Н. Чаева⁸⁵, участника строительства Транссибирской железной дороги, директора Товарищества борьбы с жилищной нуждой. Это один из наиболее глубоких и радикальных образцов петербургского модерна, выделяющийся новаторской объемно-пространственной концепцией. Для Апышкова проект особняка стал программным воплощением его теоретических воззрений, сформулированных в диссертации «Рациональное в новейшей архитектуре» (опубликована в 1905 г.).

Труд этот содержал серьезный анализ современного этапа развития архитектуры. Главное его значение — в ригористическом утверждении принципов целесообразности, правдивости и органичности, соответствия формы, функции, конструкции и материалов. Внесение декора не должно противоречить назначению постройки, практическим требованиям. Сущность новой архитектуры заключена не в субъективных новациях, но в прочной связи с условиями жизни, техникой, климатом и идеалами прекрасного. Переосмыслив идеи, восходившие к постулатам теоретика середины XIX в. А. К. Красовского, Апышков сформулировал бескомпромиссный манифест рационализма, в значительной степени предвосхитивший программу грядущего функционализма⁸⁶.



В. П. Апышков.
План второго этажа



В. П. Апышков.
Главный фасад.
1906

Дом Чаева проектировался в том же году, когда был окончен особняк Кшесинской. Апышков во многом отталкивался от произведения А. И. фон Гогена. Общность этих сооружений прослеживается в четкой геометричности и артикуляции объемов, в динамике интегрированного внутреннего пространства, раскрытого во дворе оштукатуренный зимний сад. Ориентация на предшественника ясно прочитывается в облике уличного фасада с его широкими и тройными узкими окнами, обнаженными перемычками, строгими горизонталями карниза и парапета, наскрывающего невысокую крышу. Аналогична и гамма отделочных материалов: блоки лютерлакского и сердобольского гранита, светлый кирпич и синеватый фриз из керамической плитки. Причем границы между гранитным цоколем, кирпичной поверхностью и венчающим фризом совершенно произвольно членят стены, рассекая окна. Тем самым не только опровергается традиционная тектоника, но и нарушается принцип адекватности внутреннего устройства и внешней формы, отчетливо выраженный здесь в комбинациях объемов и группировке окон.

Однако, оглядываясь на фон Гогена, Апышков разработал совершенно иную объемно-планировочную структуру, проявив наибольшую смелость в контрастных сочленениях объемов и рациональной организации внутреннего пространства. Преобладающая в особняке Кшесинской центробежность общего плана сменилась у Апышкова

центростремительностью композиционных движений. Равнодействующей их является диагональная ось, стягивающая все объемы. Пространственным ядром служит высокий холл — своего рода вертикальный стержень, на который нанизана планировка этажей. Компактность плана, кубичность общего массива, ступенчатое размещение лестничных окон и другие особенности сближают дом Чаева с ключевым произведением носовского модерна — особняком С. П. Рябушинского архитектора Ф. О. Шехтеля (1900–1903). Но у Апышкова сильнее выражены центричность структуры и взаимосвязь перетекающих пространств.

Введение в композицию цилиндрических объемов заставляет вспомнить о ранних постройках В. И. Шене и В. И. Чапина. Но у них,

фотографии
1906 года



как и в более позднем особняке владельца столярной мастерской Д. А. Котлова (нынешний адрес — пр. Тореца, 8), построенном в 1913–1914 гг. Н. И. Товстолесом⁸⁷ с оглядкой на дом Чаева, подобные элементы как бы приставлены к «телу» здания. У Апышкова они вырастают в заглубленные угловые части. Все объемные формы особняка кажутся врезанными, всеченными друг в друга; внутри одной мыслится продолжение другой.

При известной связи со стилистикой венского сецессиона, с особенностями пространственной организации английских жилых домов, наконец, с новейшим опытом петербургского строительства, Апышков создал глубоко оригинальное произведение, которое можно считать одной из вершин русского модерна. Более того, здесь отчетливо предвосхищены некоторые приемы и эстетические принципы авангардной архитектуры 1920-х гг.

Новизна структурного решения определяется, прежде всего, введением динамичной диагональной оси, на которой расположены три последовательно увеличивающиеся цилиндрические объемы. Первый наружный цилиндр вмещает тамбур и узкую винтовую лестницу. Внутренний цилиндр — это трехъярусное многофункциональное помещение, связывающее разные зоны и группы комнат особняка. По свидетельству Апышкова, «прием плана с круглым центральным Hall'ем, освещенным сверху, явился результатом совершенно определенного требования владельца — не делать темных или даже полутемных коридоров»⁸⁸. В холле находились: приемная — внизу, картинная галерея на кольцеобразном балконе, а на третьем этаже — столовая для прислуги со стеклянным полом посередине и световым фонарем. Это необычное центральное помещение, решенное по типу атриума, с редким остроумием и изобретательностью, служило средоточием жизни всего дома.

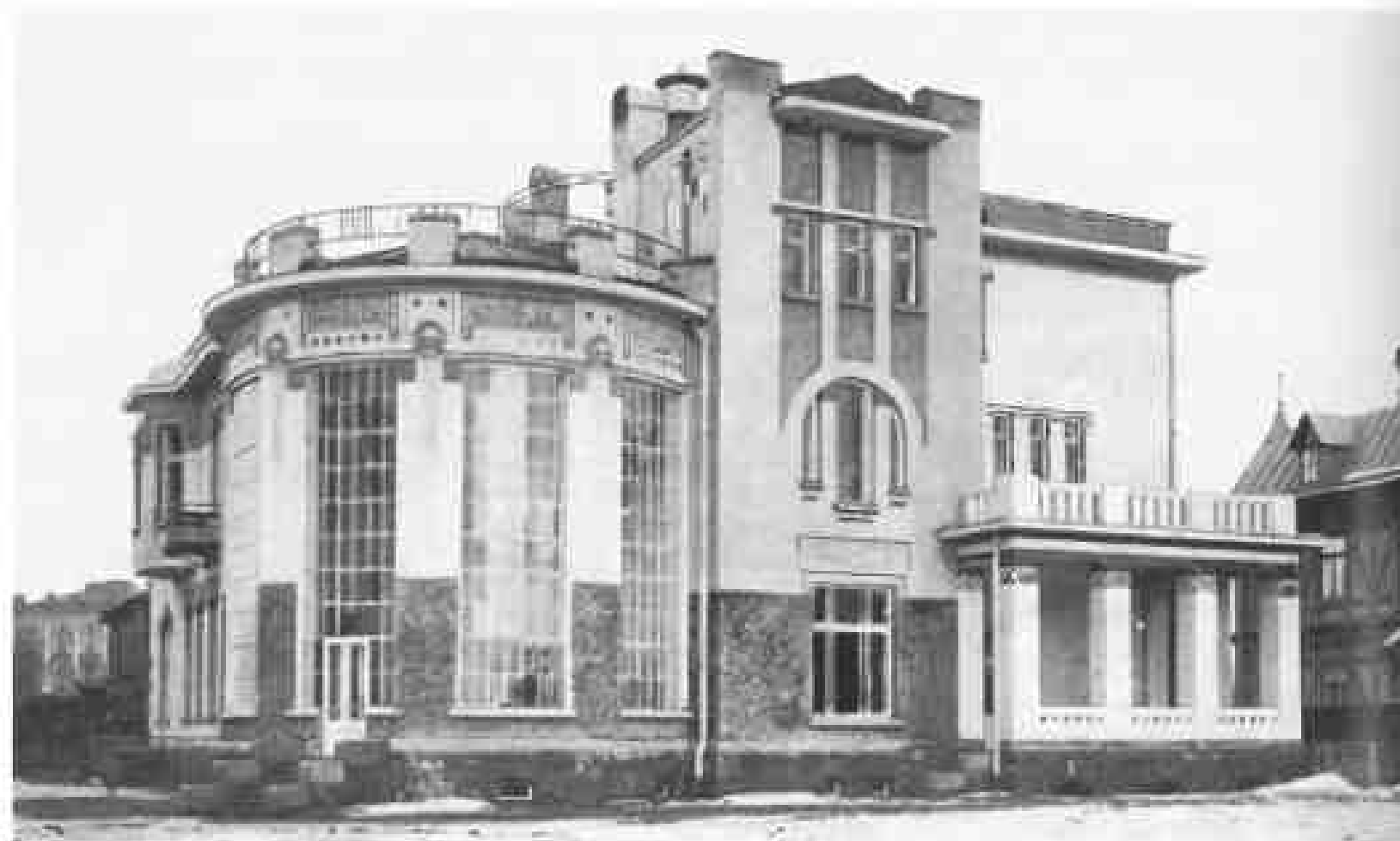
Парадная лестница вынесена из холла в широкий угловой полуцилиндр зимнего сада (в утвержденном проекте 1906 г. он имел перекрытие в виде конхи). Открытая постановка лестницы, ведущей на картинную галерею, внутри зимнего сада давала значительную экономию площади и вместе с тем «большой простор для глаза»⁸⁹. Движение наршей подчеркивало сочлененность округлых объемов и направляло, как главная артерия, криволинейную циркуляцию единого перетекающего пространства. В рациональной и гибкой внутренней организации особняка были достигнуты экономическая эффективность, высочайшая компактность и органическая взаимосвязанность



интерьеров. Вдоль диагональной оси открываются выразительные сквозные перспективы. При проходе от тамбура возникает эффект плавного восхождения, сменяющийся в круглом холле неожиданно резким прорывом вверх. На уровне второго этажа разворачивается динамичная пульсация пространства, распахнутого в зимний сад, где словно парит лестничная площадка. Компактно собранная «анфилада» рождает редкое богатство и остроту зрительных впечатлений.

Композиция особняка со стороны двора отличалась кристальной четкостью форм. Средний ризалит, как и на уличном фасаде, чуть повышен, на нем повторялся мотив тройного полуциркульного окна. Справа примыкала терраса на прямоугольных столбах. Снаружи зимний сад представляет собой полукруглый угловой объем с узкими простенками-пилонами и большими высокими окнами, над которыми проходит сплошная открытая металлическая перемычка. Он воспринимается как прозрачная цилиндрическая форма, контрастно соотношенная с прямоугольными частями. Не отсюда ли происходит любимый прием московского конструктивиста И. А. Голосова — крупный стеклянный цилиндр со спиралевидной лестницей, всеченный

Вид
со стороны
двора,
фотография
1908 года



Паровая лестница и зимний сад



в угол здания? По общей группировке масс особняк Чаева (со стороны двора) имел много сходства с широко известным голосовским клубом имени Зуева. Напрашивается сравнение и с многолепестковым стеклянным объемом клуба фабрики «Буревестник» в Москве К. С. Мельникова. А взаимосвязанные цилиндрические формы особняка позволяют провести аналогию и со знаменитым домом этого архитектора-авангардиста в Кривоарбатском переулке. Правда, у Апышкова, в отличие от Мельникова, сами цилиндры образуют не самостоятельную композицию, а служат важнейшими частями сооружения. Смелые новации, реализованные в особняке Чаева, явились блестящими творческими открытиями петербургского модерна⁹⁰.

В убранстве особняка скрестились чисто современные и классицистические черты. Женская фигура, как бы спускавшаяся с ризалита главного фасада (позднее она действительно «спустилась» и исчезла), женские маски в венках со свисающими тройными параллельными полосками и густая растительная лепка под карнизом зимнего сада — характерные мотивы венского сецессиона. В то же время фриз с всадниками на входном цилиндре и другие рельефные вставки схема-

тично воспроизводят фризы и метопы Парфенона.

По сторонам диагональной оси: на первом этаже располагались — кабинет, бильiardная и гостиная — справа от входа, а слева — рабочий кабинет, буфет и столовая с выходом на террасу. На втором этаже — спальни, будуар, ванная, комнаты горничной и прислуги. Кухня и прачечная были устроены наверху, чтобы запахи не проникали в жилые и парадные помещения. Как и в особняке Кшесинской, облик ряда интерьеров определяли классицистические мотивы. Гостиная и будуар были оформлены в характере стиля Людовика XVI.

Фотография
1900 года



а. спальня — в формах антира. Столовая декорирована дубовыми панелями и рельефами на тему охоты. «В прочих помещениях преследовался принцип простоты — гладкие потолки с простыми карнизами, не собирающими пыли; стены гладко оштукатурены...» — писал Апышков⁹¹. Внутренняя отделка зимнего сада несет отпечаток венского сецессиона с его изысканным благородством и лаконизмом форм.

Очевидно, симбиоз модерна и неоклассики, несмотря на полярность генеральных установок нового стиля и ретроспективизма, представлялся заказчику — а под его давлением, возможно, и архитектору — вполне допустимым и непротиворечивым. Так, выбор стиливого



решения гостиной Апышков безмятежно объяснял соответствием имевшейся у владельца мебели. Это еще раз показывает, что классицизирующие формы и аллюзии легко входили в собственный арсенал изобразительных средств модерна. С одной стороны, это размывало его стиливую чистоту. С другой — свидетельствовало о гибкости и, можно сказать, прозорливости нового стиля. В этом, в частности, видится его типологическая близость постмодернизму.

С 1912 г. особняк принадлежал поочередно разным владельцам: предпринимателям П. Н. Летуновскому, В. Н. Соловьеву и М. Э. Верстату. Облик здания несколько изменился. В 1914 г. Ф. И. Лидваль сделал невыразительную пристройку со стороны двора (на месте открытой террасы), нарушив выверенную четкость первоначальной композиции. Более корректно был добавлен М. И. Рославлевым в 1916 г. одноэтажный объем с западной стороны.

В 1913–1915 гг. Апышков построил для Чаева другой особняк на Каменном острове (наб. Малой Невки, 16). Монументальное и репрезентативное здание с портиком, полуротондой и легким бельведером — законченный образец классицистического ретроспективизма. Если в первой постройке владелец предоставил зодчелу возможность материализовать его новаторские рационалистические устремления, то здесь возобладала та приверженность традиционным вкусам, которая уже дала о себе знать в интерьерах более раннего особняка. Впрочем, такой поворот отвечал общему пути петербургской архитектуры начала XX века.



Особняк
С. Н. Чаева
на Каменном
острове

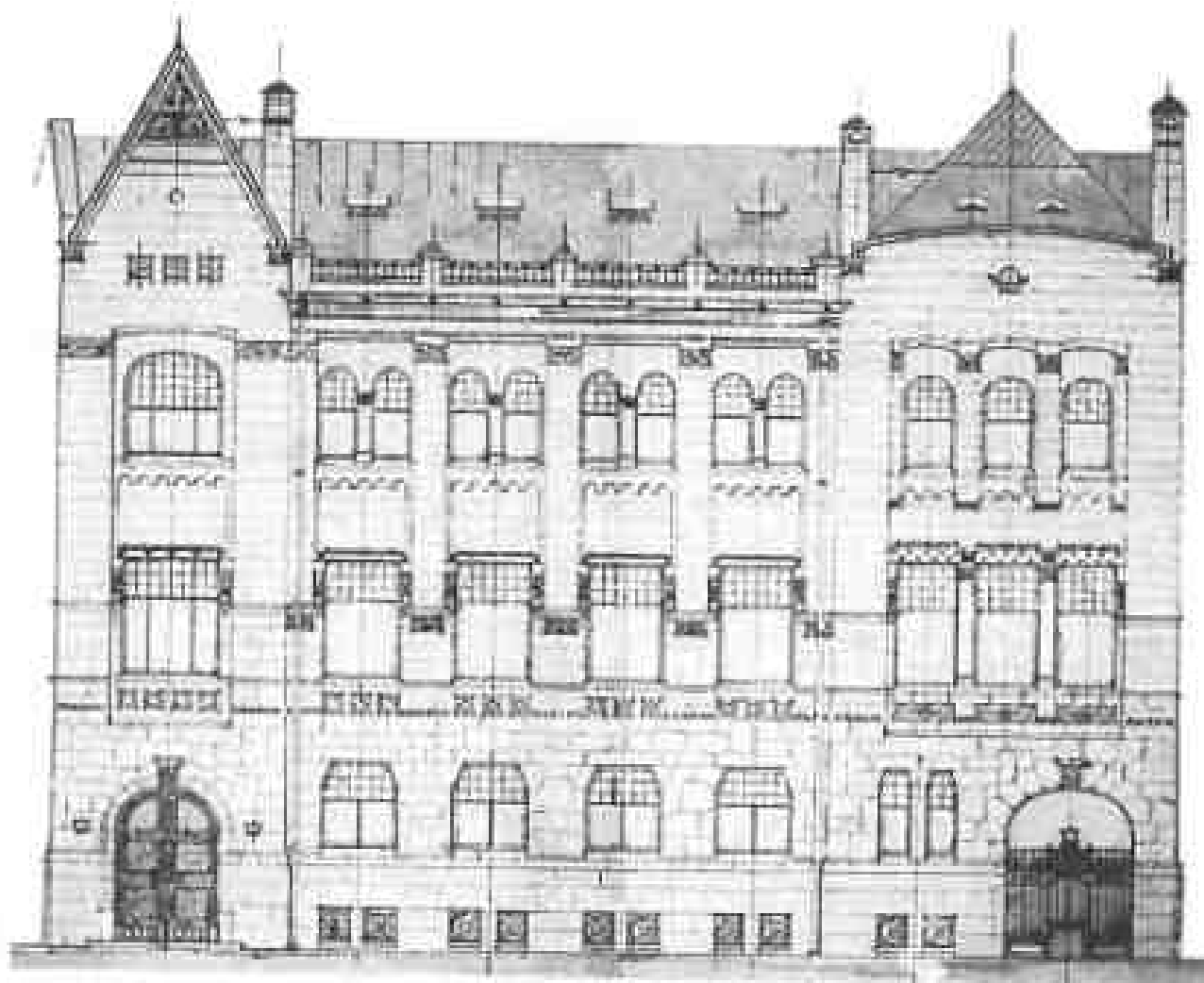


ДОМ Ф. Г. БАЖАНОВА

1907-1909, П. Ф. Алешиин
ул. Марата, 72

ПЕТЕРБУРГСКИЕ особняки могли соседствовать на одном участке с доходными домами, а иногда — с производственными и даже общественными зданиями (как в городке Нобелей на Выборгской стороне). Нередко они сочленились непосредственно с многоквартирными корпусами. Дом на бывшей Николаевской улице (ныне ул. Марата) служит примером комплекса многоцелевого назначения⁹². Он строился для Торгово-промышленного товарищества Ф. Г. Бажанова и А. П. Чувадиной, которое занималось торговлей мануфактурными товарами. В лицевой части и примыкающих к ней дворовых флигелях располагались апартаменты директора-распорядителя, купца 1-й гильдии Бажанова и правление Товарищества. Таким образом, особняк соединялся с административной зоной. Глубокий узкий участок застроен по периметру жилыми корпусами, которые образовали три внутренних двора, соединенных высокими проездами. Здесь размещались квартиры, общежитие и столовая для служащих Товарищества. Территория использовалась чрезвычайно эффективно; так, дровяные склады и другие хозяйственные помещения были устроены под дворами.

Дом Бажанова — первая и единственная петербургская постройка Павла Алешина, впоследствии работавшего на Украине, где он стал одним из ведущих зодчих. Первоначальный проект молодой гражданский инженер составил в 1906 г. вместе со своим товарищем и конкурником Борисом Конешкиным⁹³. Но в том же году Б. И. Конешкин — архитектор, подававший большие надежды, ушел из жизни⁹⁴. Дальнейшая переработка проекта и строительство здания полностью легли на плечи Алешина. Вариант, одобренный Городской управой 12 февраля 1907 г., имел ряд отличий от осуществленного и по стилистике был ближе «северному» модерну, достигнутому к тому времени в петербургской архитектуре своего пика. Шестиугольные окна с трапециевидным верхом и нерегулярная облицовка грубооколотым гранитом нижнего яруса, остроконечные завершения ризалитов были дополнены «романскими» аркатурами верхнего этажа. Однако вскоре авторский замысел претерпел существенные изменения. Фасад стал



П. Ф. Алешин.
Фасад
особняка, 1907

более сдержанным и обобщенным, обрел строгую элегантность. Закладка состоялась 29 июня 1907 г., строительство и отделка продолжались два с половиной года.

Фасад здания целиком закован в камень. Облицовка тесаными блоками красного гангутского гранита подчеркивает его цельность, импозантность и благородство. Создавая дом для Торгового товарищества и его совладельцев, Алешин логично последовал примеру К. К. Шмидта, который первым в Петербурге ввел сплошной гранитный убор фасада в здании ювелирной фирмы К. Г. Фаберже, возведенном в 1899–1900 гг. (Большая Морская ул., 24). Опыты полной гранитной обработки фасадов были предприняты также А. И. Спункелем в жилом доме А. Э. Мейснера на Ждановской набережной, 9 (1903–1904), А. А. Гимпелем и В. В. Ильяшевым в здании страхового общества «Россия» на Большой Морской улице, 35 (1905–1907). Интерес к поверхностям, покрытым гранитом, был унаследован от немецких и финских строителей. Как писал в 1906 г. финский архитектор Г. А. Путкиннен, «облицовка домов гранитом, в сущности, способ не новый, но лишь



Фотография 1910-х годов



в самое последнее время являются дома, где в совокупности с гранитным цоколем применен гранит для облицовки самих фасадов; это

«придает постройке безусловно солидный вид, как будто все здание устроено из сплошного гранита»⁹⁵.

Каменная «одежда» дома Бажанова была выполнена финским акционерным обществом «Гранит». Алешин отказался от контрастного подбора материалов, от игры разных фактур камня. Единая облицовка регулярного рисунка оттеняет «монолитность» и спокойную ритмику фасада. Это новые приметы зрелого модерна. На ровном фоне стены выделяется только фриз с густым рельефом из дубовых листьев, также высеченным в граните. Данью прежней романтической стилизации остались лишь вытянутый вверх шпиль и миниатюрные башенки, заостряющие силуэт. В композиции фасада дано новое прочтение традиционной схемы. Первый этаж решен как цокольный и отделен

горизонтальной тягой. Центр не акцентирован, по бокам едва выступают из плоскости стены несимметричные ризалиты, прорезанные большими одинарными или тройными окнами. Края ризалитов зрительно усилены лопатками-пилонами. Высокая кровля выложена железной черепицей, изготовленной на керамическом предприятии П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна, где выполнялись и фризы дворовых фасадов. Бронзовые флагодержатели сделаны фирмой В. З. Таврилова, зонтик, решетки и медный карниз — заводом «Карл Винклер».

Тыльная сторона главного корпуса выразительна чистотой функциональных форм. Стена и крутой выступ лестничной клетки со шлемовидным куполом прорезаны прямоугольными окнами с гранитными перемычками и подоконниками. Разные размеры и свободное

дворовые
фасады



расположение окон продиктованы внутренней структурой. Над поверхностью кирпичной облицовки проходит широкий майолиновый фриз, который переливается оттенками голубого, синего, фиолетового цветов, словно растворяя в синеве неба верхнюю часть дворового фасада. Все корпуса на участке и внутренние проезды также выложены светлым кабанчиком, а сверху — мерцающей сине-зеленой плиткой. Это придает дворовой застройке целостность, добротность и декоративность, нейтрализуя привычную непривлекательность дворов-колодцев. (К соседним участкам в глубине квартала дом обращен открытыми брандмауэрами. Грубые каменные массивы порождают фантастическое зрелище спонтанной антиархитектуры.)



изразец
«Павлин»

фризами. Зал в правом ризалите необычен смещением классицистических и готических мотивов; его лепное убранство создано скульптором Л. А. Дитрихом. Панели разных пород дерева, основное оборудование и мебель выполнены фирмой «Ф. Мельцер и К^о» по рисункам Алешина. Своеобразный ансамбль составляли камин, облицованный глазурованными изразцами, и разнообразные майоликовые вставки. Здесь предприятие Ваулина и Гельдвейна показало широчайший спектр художественных возможностей керамики и типологическое многообразие ее форм. Вместе с тем, развивая новые приемы стиля модерн, они стремились «сохранить в майолике тот

подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах»⁹⁶.

В живописном убранстве интерьеров в полный голос звучала национально-романтическая тема, проникнутая былинной героикой. Задавала тон майоликовая композиция камин «Микула Селянинович и Вольга» в приемной — одно из повторений известной работы М. А. Врубеля, впервые выполненной в Москве в 1899 г. Блестящий образец «неорусского стиля», вобравший в себя декоративные открытия величайшего художника отечественного модерна, был вновь воспроизведен для дома Бажанова Петром Ваулиным⁹⁷, который начинал свой путь рядом с Врубелем в подмосковном Абрамцево, где их совместными усилиями рождалась новая культура русской керамики

камин «Микула
Селянович
и Вольга»





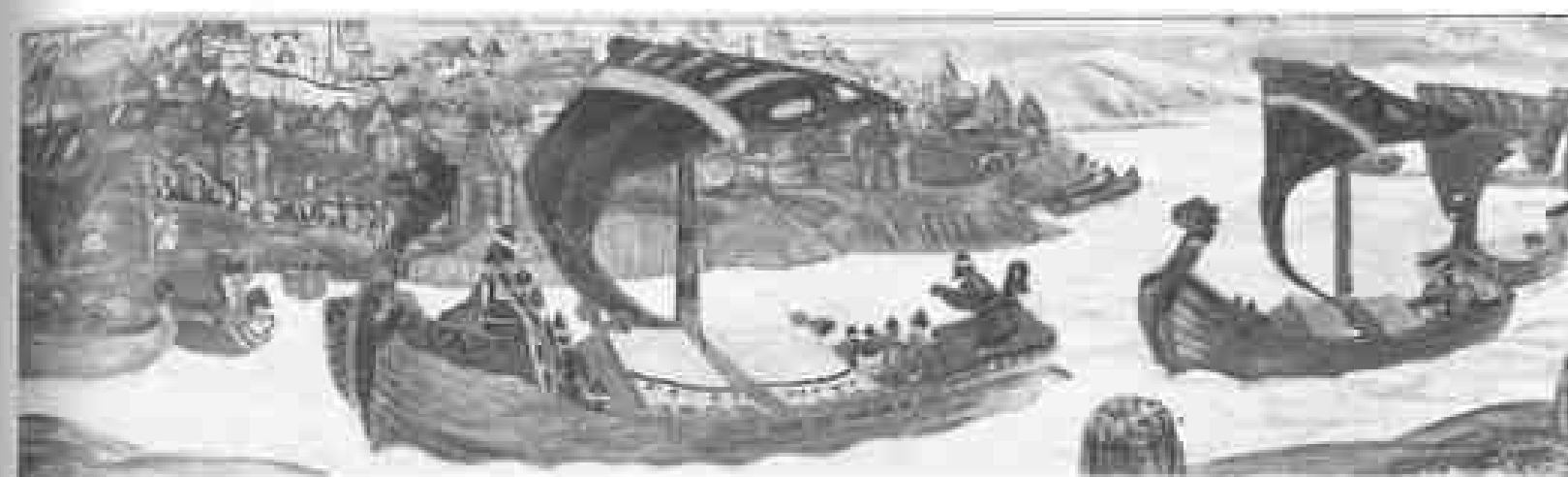
Приемная. Фотография 1972 года



Гостиная. Фотография 1972 года

стиля модерн. Основной сюжет вkomпoнoван в двойную арку, отверстие топки сделано в виде арочки с «пирькой». Мотивы древнерусского узорочья органично переведены в орнаментальную стилизацию модерна. Композиции свойственны подлинная монументальность и синтетизм, самоценность щедрой цветовой гаммы, созвучной духу поэтической сказочности. Технология восстановительного обжига усиливала декоративное звучание трепетной вибрацией поверхности, переливчатостью и мерцанием цвета. Создатели кафеля свободно соподчиняли форму изображений с конфигурацией изразцов. Стяжки их то совпадают с рисунком, подчеркивая его, то рассекают цветные плоскости; иногда в изразцах прочерчены пунктирные бороздки, вы-

Столовая,
фотография
1912 года



Панно
«Богатырский
фриз»

являющие контур (способ «ложной мозаики»). Изображения, фон и орнамент сплавлены в цветопластическую форму, которая воспринимается как слитная масса художественно преобразованного материала. Для отделки интерьеров были также повторены другие керамические детали Врубеля: вставки с павлинами и васильками, декоративные колонки.

Героическую тему продолжал «Богатырский фриз», написанный темперой для столовой в 1908–1910 гг. Н. К. Рерихом⁹⁸. Цикл состоял из восьми больших полотен на темы русских былин, дополненных одиннадцатью панно со стилизованными растениями и архитектурными мотивами. Легендарные образы — Баян, Садко, Илья Муромец, Соловей Разбойник, Вольга и Микула — представлены на пейзажном или архитектурном фоне. Пластическая сила и условная обобщенность, выразительные силуэты изображений, построение пространства крупными ритмичными плоскостями цвета созвучны возвышенно-эпическому строю полотен. Высокие точки обзора поднимают значимость дальнего плана, показывая ширь русской земли. Весь фриз прочитывался как величественный былинный распев. Полотна цикла близки типу монументально-декоративного панно. Известно, что художник стремился найти цветопластическое соответствие фриза интерьеру столовой с хорами и камином, отделкой стен фанерованной дубом и кожей⁹⁹. Здесь Николай Рерих приблизился к осуществлению своей заветной мечты — «написать „Начало Руси“, покрыть все стены живописью...»¹⁰⁰. Создание фриза было одним из важных опытов модерна в русле исканий монументальной живописной формы, основанной на фольклорной традиции. Однако дом Бажанова лишился своей главной достопримечательности: с 1964 г. рериховский цикл находится в Государственном Русском музее.



ОСОБНЯК В. С. КОЧУБЕЯ

1908-1910, Р. Ф. Мельцер
Фурштатская ул., 24

Особняк генерал-адъютанта князя В. С. Кочубея¹⁰¹, представителя старинного дворянского рода, разительно несхож с более ранними каменноостровскими постройками Р. Ф. Мельцера. В нем нет и намек на романтический пафос, живописную свободу и пластическую экспрессию. Напротив, в его плоскостной фасадной композиции получила законченное воплощение тенденция зрелого рационального модерна к изысканной простоте и пуризму формы. Цельность фасада подчеркнута сплошной облицовкой светлым отделочным кирпичом. Добротный и долговечный материал, столь популярный в петербургском модерне, оттеняет строгость и легкую элегантность внешнего облика здания. Мельцер, как, пожалуй, никто другой, умел пробуждать эстетическую выразительность излюбленной им кирпичной облицовки, словно источающей пряный аромат нового стиля. Эти особенности сплавлены со стилизованными классицистическими чертами, отразившими возвратное движение к освоению традиций классицизма, возобладавшее в петербургской архитектуре около 1910 г. Но вектор к традиционализму еще не стал определяющим. Классицистические приемы и штрихи словно растворены в контексте рационального модерна.

Прямоугольный, почти квадратный, участок застроен по периметру, как издавна повелось в центральных районах столицы. Это оправдано и желанием скрыть



Р. Ф. Мельцер.
План второго этажа



Р. Ф. Мельцер.
Фасад особняка

брандмауэры соседних зданий, и организацией просторного благоустроенного двора. Лицевой корпус зонирован по вертикали: нижний этаж занимал обслуживающий персонал, второй — парадные апартаменты и третий — личные комнаты. Двор окружен трехэтажными флигелями, в которых находились конюшня и каретники, кухни, прачечная и другие хозяйственные помещения, а также жилье прислуги.

Сдержанный, лаконичный облик особняка полон аристократического достоинства и холодного изящества. Статичная горизонталь уличного фасада перебивается тремя едва выступающими ризалитами. Они воспринимаются вертикальными блоками, вложенными в основной объем. Это — перифраз трехосевой классицистической схемы. Повышенный центральный ризалит акцентирован пилонами (подобные же элементы использованы в доме Ф. Г. Бажанова); они расширяются внизу, оставляя впечатление устойчивости. Участки стен, разделенные средним выступом, и боковые ризалиты несимметричны, правый прорезан высокой аркой изысканных пропорций. Фасад очерчен четким контуром, отмечен мягкой графичностью рисунка. Основная поверхность выложена матовым кирпичом, а стена первого этажа и обрамления въездной арки и среднего окна — глянцевым. Тонкое нюансное сочетание едва заметно оттеняет архитектуру фасада.

Мельцер стремился к эстетизации чистой плоскости. Ради выявления ее лапидарной красоты от отказался от какой-либо детализировки,

кроме рельефов в аттиках. Темные пятна окон без обрамлений лишь подчеркивают ясную пуритански-строгую гладь стены (недаром этот вариант модерна современники иронично называли «гигиеническим»). Холодная поверхность с мелкой сеткой швов кажется почти бестелесной, тающей в световоздушной среде. Отметим, что сплошную кирпичную облицовку Мельцер блестяще применил еще в здании Ортопедического института (1902–1906) — сравнительно раннем произведении строгого рационалистического модерна в Петербурге. Там же он использовал тип окна с пологой дугообразной перемычкой, перешедший в особняк Кочубея. Шаг проемов и объемные членения фасада особняка связаны, прежде всего, с расположением парадных помещений. Так, левый ризалит заключал в себе столовую, центральный — гостиную, а промежуток между ними с широким средним окном соответствовал залу. Неакцентированная асимметрия и синкопированный ритм разномодульных окон вносят в уравновешенную композицию момент динамической напряженности, свойственный формообразующей логике модерна.





Классицизирующее начало заметнее проступает в декоре: металлических ограждениях и воротах с геометризованными элементами — ромбами, овалами, многогранниками, розетками, в сочных керамических рельефах на аттиках ризалитов, составленных из гирлянд, венков и развевающихся лент. Эмалированные фаянсовые панно изготовлены на лондонской фабрике «Дультон»¹⁰², с которой Мельцер сотрудничал ранее при строительстве Ортопедического института. Изысканный рисунок этих тонко стилизованных деталей напоминает книжную графику художников «Мира искусства».

Изогнутый въезд во двор выложен глазурованным кирпичом (здесь опять можно вспомнить дом Бажанова). Все дворовые флигели также



Дворовый флигель

облицованы натовым кирпичом, что почти уравнивает их с главным фасадом. Вход в особняк, согласно проекту, должен был вести со двора, которому первоначально отводилась роль парадного (уличный подъезд устроен в 1910 г.). Мощный цилиндрический выступ с тыльной стороны отвечает просторному высокому вестибюлю. Его сложное динамичное пространство с расходящимися маршами дубовых лестниц и широким внутренним балконом превращается во втором этаже в центральное ядро парадной зоны. В основном сохранилась отделка

вестибюля



Белый зал

Изразцовая печь на первом этаже

интерьеров с дубовыми панелями, керамикой и тонкой лепкой, печами и каминами. Классицистический оттенок носит Белый зал с застекленными дверями арочной формы и зеркалом, обрамленным хрупкими пилястрами и тяжелой гирляндой.

Достигнутый в особняке Кочубея пик архитектурной формы явился одним из закономерных итогов развития нового стиля. Одновременно здесь наметилась своеобразная линия классицизирующего модерна. Этому произведению стилистически близок особняк лесопромышленника В. Э. Бранта, построенный Мельцером в 1909-





Особняк
В. С. Бранта



1910 гг. (ныне ул. Куйбышева, 2-4)¹⁰³. Здание отличается объемностью и асимметрией композиции. По красной линии поставлен только узкий боковой выступ, а основная часть заглублена в палисадник (как в соседнем особняке М. Ф. Кшесинской). Стыки ее плоскостей и срезы углы смягчены пластичными округлыми выступами с полуколоннами. Несмотря на типичную для модерна асимметрию, в облике особняка сильнее ощутимы классицистические интонации.

Фасады, обращенные на улицу и в сад, выложены белыми мраморными плитами, а со стороны узкого двора — светлым кирпичом. Мельцер первым ввел облицовку укрупненного модуля. В это же время художник-керамист П. К. Ваулин разрабатывал «новый тип облицовочных плит», полагая, что «для монументальных зданий мелкий кирпич дает нежелательную пестроту, лишаящую стену монументальности»¹⁰⁴. Выступ с высокой аркой увенчан фаянсовым эмалированным панно, сюжет которого посвящен Венере. Выполнялось панно, по-видимому, той же фабрикой «Дультон». Оно воспринимается как беломраморный рельеф. Ворота, стилизованные в характере раннего классицизма, пленяют редким изяществом форм. Этот великолепный образец металлопластики создан мастерами завода «Карл Винклер», которые изготовили и ворота особняка Кочубя. При восстановлении ограды дома Бранта (в 2001 г.) ее пилоны были увенчаны изображениями змей, обвивающих шары.

В духе модернизированной классики выдержаны вестибюль и дубовая лестница с миниатюрными витражами. Убранство особняка, включающее серию аллегорических барельефов, создано мастерской архитектурной скульптуры Н. А. Попова. Особый интерес, как пример художественного пуризма,

Ворота
особняка
В. С. Бранта



представляет функциональная, «гигиеническая» архитектура дворовых фасадов. Она соединяет правдивую целесообразность с выразительностью чистых плоскостей и объемов. А введение цилиндрического выступа (эркера) и лежащих окон довершает сходство с приемами грядущего конструктивизма. Стоящие по соседству особняки Кшесинской и Бранта образуют интереснейший фрагмент застройки петербургского модерна. (Публика нередко принимает их за единый комплекс, принадлежавший знаменитой балерине.)

Линия классицизирующего модерна в творчестве Романа Мельцера завершилась перестройкой в начале 1910-х гг. дворца великого князя Михаила Александровича (Английская наб., 54)¹⁰⁹. Представительный симметричный фасад отмечен нарастанием регулярности и монументальности. О возвращении к традиционным схемам говорят рустованный цоколь-



Двор особняка
В. З. Бранта



Дворец великого
князя Михаила
Александровича

ный этаж, метрический строй окон, карниз с зубчиками. Плоскость фасада, выложенную керамическими плитами (фирмы «Дультон»), пластически обогащают широкий балкон в центре и округлые эркеры по краям. На фоне стены выделяется сочное рельефное обрамление балконных дверей с тяжелыми гроздьями винограда. Следует признать, что здесь Мельцер был скован структурой старого здания. И если внутри он оставил часть эклектических интерьеров 1870-х гг. архитектора К. К. Рахау, то со стороны набережной Невы сохранил соподчиненность по высоте и основным членениям фасада с окружающей застройкой в стиле классицизма. В этом проявилась ориентация на историко-архитектурный контекст, ставшая одной из главных идей петербургского ретроспективизма.



ОСОБНЯК П. Е. ЩЕРБОВА

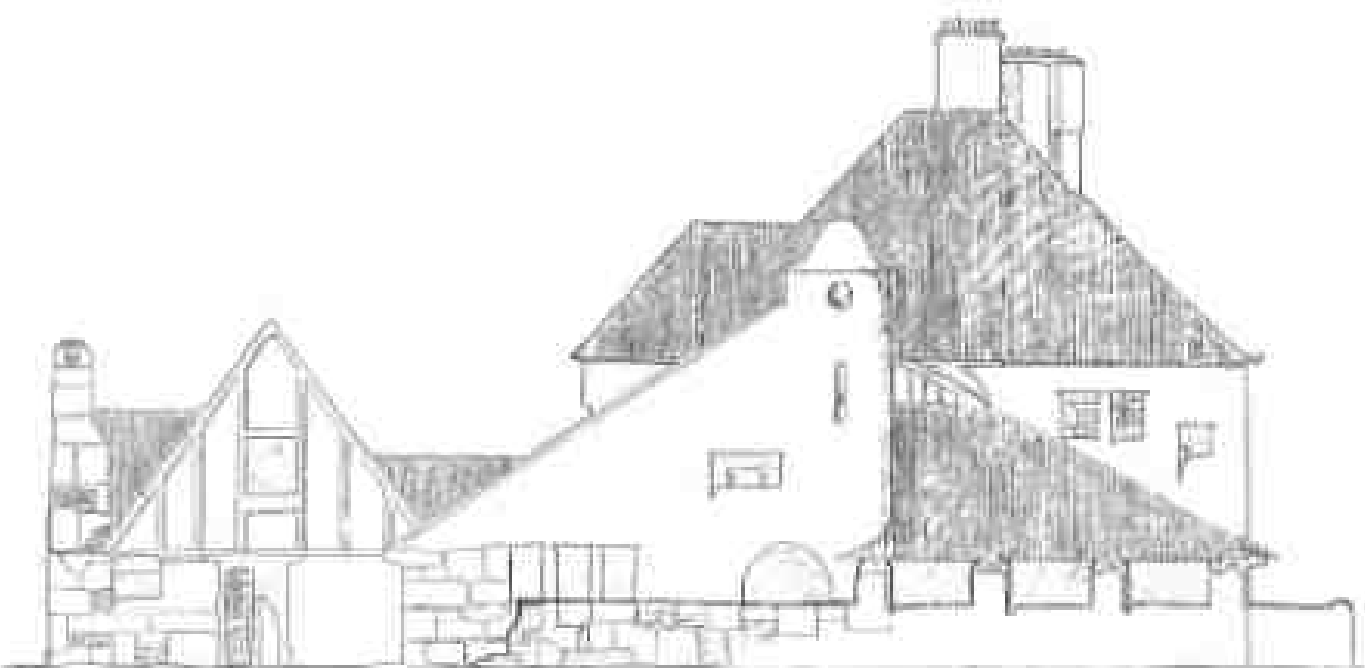
1910-1911, С. С. Кричинский
Гатчина, ул. Чехова, 4

Дом художника П. Е. Щербова — самый необычный памятник петербургского модерна¹⁰⁶. Дерзкая новизна композиции, романтическая загадочность облика, минимализм художественных средств отличает эту усадебную постройку. Оригинальный творческий эксперимент С. С. Кричинского кажется преддверием архитектурного авангарда. Динамичны столбовые и врезки крупных геометрических объемов. Четкий, почти аскетичный основной блок в глубине двора интересен своим строго функционалистским характером. Экспрессией больших масс наделен обращенный к улице фасад: срезы скатами кровли пустые поля стен со случайно разбросанными редкими окнами и плавно округленный, наподобие башни, средний выступ воспринимаются как монолитная скульптурная форма. И вместе с тем решение фасада носит парадоксальный оттенок. Неоправданно высокий треугольный верх и «крепостная» башня скрывают лишь полутемный чердак. Смелая композиция обращается в своего рода монументальный гротеск.

В творчестве гражданского инженера Степана Кричинского¹⁰⁷ гатчинский эксперимент остался единичным эпизодом. Талантливый мастер модерна и ретростиля, он не совершил других творческих открытий. Несомненно, особую роль в создании особняка сыграл его владелец Павел Щербов. Блестящий карикатурист, острого карандаша которого боялись многие современники, он был личностью яркой и своеобразной. В молодости увлекался путешествиями, постоянно собирал разные экзотические предметы. Щербов участвовал в проектировании и строительстве усадьбы, занимался обустройством дома, где



С. С. Кричинский.
План усадьбы. 1910



С. С. Кричин-
ский. Фасад
особняка
и служб. 1910

стремился сформировать свой неповторимый микромир. Можно разделить мнение исследователей о том, что Кричинский создал неординарный «образец дома как портрет личности»¹⁰⁸.

Участок у линии Варшавской железной дороги Щербов приобрел в конце 1909 г. у банкира Г. Г. Блока. Проект усадьбы был подписан Кричинским 28 февраля и утвержден 11 апреля 1910 г. В ноябре 1911 г. строительство особняка и служб было окончено¹⁰⁹. В гостеприимном доме художника чаще других бывали его друзья, гатчинские соседи — А. И. Куприн и А. Е. Белогруд. После революции, при поддержке А. М. Горького, хозяин получил право пожизненного пользования особняком. Здесь он прожил до своей кончины (в 1938 г.). Ныне в здании — мемориальный музей П. Е. Щербова и краеведческая экспозиция.

Суровый массив особняка с крутой черепичной крышей поднимается над глухой оградой, сложенной из валунов и бетонитовых канней. Дом состоит из двух частей: лицевой, в один этаж, с необычайно высоким чердаком, крытым на два ската, и двухэтажной, в глубине, с просторным холлом и крышей «колпаком». Разделение проведено по функциональному признаку: первая половина предназначалась для гостей, вторая — для семьи владельца. Две части особняка взаимно сдвинуты и асимметрично врезаны одна в другую. Эффект динамического равновесия достигнут взаимопересечением обобщенных лаконичных объемов и плоскостей, треугольной и пирамидальной форм завершения.

В проектом варианте обращенный к улице фасад решался иначе. Основное его звено в виде прямоугольного треугольника, округ-

лявшееся сбоку башенкой, было состыковано с крытой террасой — справа и факверковым шипцом служб — слева. Композиция имела расчлененный, затейливо живописный характер. В ходе строительства архитектор внес коренные изменения: исчез банальный шипец, основной объем и башня подняты на одну высоту, а вместо террасы вырос правый треугольник, почти зеркальный левому, но немного отступающий в глубину. Получилось, что фасад образован двумя почти глухими плоскостями (лишь внизу расположены два широких окна), соединенными посередине округлой башней. Собственно, это и не башня, а плавный, в четверть круга, изгиб самой передней стены, дуга которой вырастает в правую плоскость или рассекается ею. Пластичный лицевой объем обрел удивительную цельность, как будто он вылеплен из одного куска. Внешне непрístupный фасад



со щелевидными окнами-«бойницами» и каменная ограда выражают сакраментальную идею: «Мой дом — моя крепость». Созвучно этой метафоре в облике особняка угадываются аллюзии на средневековые северные замки, что было характерно для неоромантической ветви нового стиля.

Тема башни, часто встречающаяся в особняках петербургского модерна, нашла здесь исключительно оригинальную трактовку, как и другой распространенный прием — различие типов окон. Никто из коллег Кричинского не обыгрывал столь неожиданные пропорции, не достигал такой обобщенной лапидарности, минимизации элементов. Совершенно не боясь «пустых мест», архитектор решительно выявил чистоту гладких поверхностей, лишенных деталей. Статичная форма треугольника, в которую вписан главный фасад, внутренне напряжена и подвижна за счет всечтения и перетекания его частей. Экспрессивная пластина лаконичных объемов с округлыми выступами и диагональными срезами отдаленно напоминает дома Винди Хилл и Хилл-хауз шотландского архитектора Ч. Макинтоша (1899–1901). Напоминается параллель и с более поздними работами М. де Клерка и П. Крамера — мастеров неоромантической «амстердамской школы» конца 1910-х — начала 1920-х гг., оперировавших мягкими криволинейными объемами, входящими в массивы стен. (Впоследствии прием врезки скругленного угла находим, например, в одном из лучших произведений ленинградского конструктивизма — здании Кировского университета и фабрики-кухни.)

Радикальным открытием Кричинского (насколько осмысленным?) можно считать обращение к первоосновам формы как таковой, соединение глубинных начал пластики и архитектоники. Тем самым он приблизился к исканиям раннего авангарда. С другой стороны, некая «первозданность» форм овеяна духом архаики. Впечатление архаичности могло стать более очевидным, если бы Щербов осуществил свое намерение привезти в усадьбу каменные языческие изваяния¹¹⁰. Лицевая часть особняка воспринимается как гигантская абстрактная скульптура. Она воздействует лишь внешним объемом, который намного превосходит полезное пространство. Устройство огромного чердачного помещения (склада?), выведенного на главный фасад, кажется функциональной несуразностью. Курьезно выглядят элементы башни: неровно вырезанный проем входа, круглое окошко и мини-аторный купол в виде колокола, неловко посаженный наверху. Все это усугубляет оттенок иронии, своеобразного шаржа, на что мог





Дворовой фасад

решился, скорее, не автор проекта, а заказчик — художник-карикатурист.

Двухэтажная часть в глубине двора представляет собой простой параллелепипед. Асимметричное компактное сочленение двух половин дома дополнительно обыграно тем, что скаты крыши «случайно» рассекают несколько окон. Ясности кубического объема вторят ровные плоскости стен и четкий геометрический рисунок проемов без обрамлений. Разные размеры и свободное размещение окон отображают внутреннюю планировку. В композицию введены сегментовидные и, что особенно показательно, лежащие окна. В рациональном решении дворовой части дома явно преобладают протоконструктивистские черты. Однако высокая черепичная крыша и цоколь из «диного» камня свидетельствуют о тесной связи с неоромантическим «северным» модерном. Крупные каменные блоки и необработанные

валуны составляют могучее основание стен. На углах они поднимаются неровными грудями, усиливая звучание природных форм.

Внутренняя организация хозяйской половины особняка следует компактному типу с объединяющим ядром — холлом. «Большой холл с огромным каминным был как бы сердцем дома», — писала К. А. Куприна¹¹¹. Обширное двухъярусное пространство впечатляет нонументальным масштабом. Камин со ступенчатым завершением сложен из неоштукатуренного кирпича, стены обшиты высокими деревянными панелями. Дубовая лестница



Камин холла



Ворота и службы

с перилами геометрического рисунка ведет на галерею, которая белозной стен и строгим ритмом арок навеивает ассоциии с древнерусскими сооружениями. К холлу примыкали столовая и гостиная — внизу, кабинет-настерская, спальня и детская — на втором этаже.

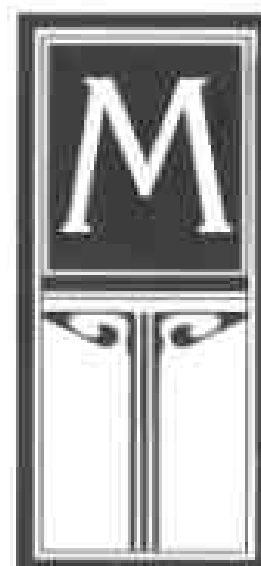
Все сооружения усадьбы выстроены из бетонитовых блоков, кирпича и камня. Кричинский свободно соединял традиционные и новые материалы. Поставленный вдоль границы участка хозяйственный флигель с бетонитовыми стенами и брандмауэром обращен к улице узким торцом, который уподоблен стихийному нагромождению валунов. Угловой выступ дымохода превращен в массивный пилон. Циклопические гранитные блоки ворот и булыжный камень ограды довершают иллюзию неприступной мощи и оттеняют местный северный колорит усадьбы. Любопытно, что булыжники для облицовки собирали сами Щербовы. Декоративные эффекты мозаичной каменной кладки разного модуля и рельефной фактуры были ранее опробованы Кричинским в здании Конного двора в Шуваловском парке (1906–1907)¹¹². В гатчинской усадьбе камень использован в своем естественном виде, почти не обработан, и это порождает отголоски архитектурных мотивов северной старины, подчеркивает близость сооружений природным формам.

Среди памятников петербургского модерна дом П. Е. Щербова не имеет прямых аналогов. Можно отметить лишь его отдаленное родство с особняком Э. Г. Фолленвейдера, возведенным Р. Ф. Мельцером на Каменном острове. Вместе с тем многие приемы, своеобразно интерпретированные Кричинским, явились закономерным результатом развития нового стиля. Впрочем, обобщенный лаконизм форм отвечал не только устремлениям зрелого модерна. Кричинский, примкнувший в те годы к ретроспективному движению, воспринял, видимо, и суровую монументальность древнего зодчества Новгорода и Пскова, и апологию простоты, которую проповедовали поборники неоклассицизма.

Дом Щербова — одна из итоговых вех петербургского модерна. Проявившееся здесь новаторское понимание архитектурной формы почти вплотную подводит к истокам последующих направлений — экспрессионизма и конструктивизма. Редкая по остроте и смелости композиция главного фасада с ее гротескными архаическими аллюзиями и функционально нелогичным объемом невольно ассоциируются с новейшими постмодернистскими приемами. Все это свидетельствует о широте и гибкости метода, о многообразии формотворческого потенциала самого модерна.

ДОХОДНЫЕ ДОМА И ЖИЛЫЕ КОМПЛЕКСЫ





МНОГОКВАРТИРНЫЙ доходный дом — «классический» жанр петербургской архитектуры середины XIX — начала XX в. Это самый распространенный, поистине массовый тип зданий, сформировавший плотную ткань застройки большинства кварталов и целых частей города. Строительство многоэтажных жилых домов подчинялось местным требованиям коммерческой выгоды и регулярным принципам градостроения. В центральных районах здания ставились сомкнутым фронтом по красным линиям улиц, составляя как бы сплошной фасад и вставляя в монолитные массивы кварталов. Каждый участок обстраивался обычно по периметру жилыми флигелями и службами, которые окружали замкнутый двор или группу дворов.

Петербургский доходный дом — это не объем в пространстве, а изолированное пространство внутри здания, обращенного фасадом к городской среде. Лицевой фасад — своего рода экран. Он представляет собой самостоятельную и самоценную категорию архитектурного творчества. Фасад является лицом дома, служит своего рода визитной карточкой владельца, свидетельствующей о его положении, запросах и интересах. Общий объем здания и дворы чаще всего не воспринимаются извне, а потому словно не существуют. Только внутри участка дворы обретают значение пространственного ядра застройки, имеющего, впрочем, подчиненное значение. Облику их свойственна непритязательная простота, как правило, они имеют «внестилевой» утилитарный характер.

Доходные дома — бифункциональный или даже полифункциональный тип зданий. Они включали комплекс разнообразных хозяйственно-бытовых помещений. В жилых домах могли располагаться также магазины и различные учреждения. Функции помещений были гибкими, изменчивыми и легко обратимыми, как и вся внутренняя жизнь здания.

Вместе с тем общая структура доходных домов была достаточно устойчивой, эволюция ее проходила замедленно. Этот архитектурный тип, в отличие от особняков, скован четкими пространственными параметрами и подвержен определенной унификации. Независимо от развития и смены стилевых направлений, многоквартирные жилые дома должны были отвечать единым практическим требованиям, строительным ограничениям (высота, размеры дворов) и вписываться в окружение концентрированной городской среды. Плановые решения обусловлены границами и конфигурацией участков, которые надлежало использовать с максимальной эффективностью и рентабельностью. Жилые этажи здания имели обычно повторяющуюся планировку, что определяло однородность и равнозначность его структуры.

Феномен доходного дома явился результатом беспрецедентно форсированной, планомерной и насильственной урбанизации северной столицы. В центральных кварталах Петербурга этот тип зданий утвердился с 1760-х гг. С той поры дома предписывалось возводить во всю ширину участка, «в линию» с соседними, «одной сплошной фасадом и вышиной». Тем самым были предрешиены двухмерность композиции, линейность и периметральность застройки, разделение на парадную уличную и «закулисную» внутриквартальную среду. Эклектика стремилась маскировать прозаически монотонную структуру доходных домов сложным и насыщенным разностильным декором. Некоторые исследователи считают фронтальность, фасадность признаками эклектики. На самом деле эти качества явились прежде всего следствием системы сплошной рядовой застройки, которая господствовала в Петербурге в течение полутора столетий.

В период эклектики полностью сложился тип секционного доходного дома с анфиладно-коридорной планировкой квартир, парадными и черными лестницами, обслуживающими помещениями. Жилье в престижных районах отличалось высоким уровнем благоустройства, комфорта. Однако рост домов вверх и уплотнение застройки вели к поглощению внутриквартального пространства, оставляя лишь тесные дворы-колодцы. Высота зданий была строго лимитирована: не выше 11 саженей (23,5 метра), а на узких улицах — не больше их ширины. Так формировалась единая горизонталь застройки.

Тяга к преодолению плоскостности и монотонности появилась в архитектуре зрелой эклектики. Еще в домах позднего классицизма появились витрины магазинов и «крытые балконы» — эркеры. Во многих

сооружениях 1870–1890-х гг. нижний ярус раскрывался витринами торговых и конторских помещений, а верхний объединялся по вертикали многоэтажными эркерами. Эти крупные объемные элементы служили своего рода «ордером» эклектики. Контраст прозрачного остекления и узких простенков нижних ярусов с весомой массой жилых этажей опровергал привычные тектонические каноны и устанавливал новые отношения: легкий низ — тяжелый верх. Декоративные башенки и купола активизировали силуэт, внося живописное разнообразие в перспективы улиц. На рубеже XIX–XX вв. наметились новые подходы к организации жилой среды. Одним из них стало укрупнение участков и увеличение дворов. Другим — взаимодействие уличного и внутриквартального пространства за счет устройства огромных арок или открытых парадных дворов — курдонеров. Третьим — отход от периметральности, постановка домов отдельными блоками.

Модерн унаследовал устойчивые стереотипы и одновременно развил оригинальные новации в строительстве доходных домов. В большинстве случаев новый стиль не изменял традиционную структуру. Можно выделить две противоположные тенденции: выявление однородности, повторяемости элементов фасадов или же стремление к динамической асимметрии, непрерывности и слитности сложной пластической композиции, нарочитой индивидуализации форм.

Новые пространственные идеи послужили наиболее плодотворной почвой для творческих исканий мастеров модерна, воплотившись в своеобразной трактовке темы курдонера, в приемах перетекания «интерьеров» дворов. Интересные результаты были достигнуты при создании крупных жилых комплексов, собственниками которых все чаще становились не индивидуальные заказчики, а страховые и акционерные общества, кооперативные товарищества. Такие комплексы включали развитую сферу обслуживания, отличались глубинным построением пространственной композиции и даже устройством внутриквартальных проездов.

Впрочем, в рядовом строительстве модерн, как и следовавшая за ним неоклассика, не могли уйти от противостояния внешней репрезентативности и «занулисной» утилитарности. Напротив, все более плотное использование участков усугубляло дегуманизацию внутриквартальной среды. Затесненность дворовых пространств, занятых многоэтажными массивами, и потребность открыть естественному

свету максимальное число помещений предопределили усложненную конфигурацию корпусов с изломами, выступами и загибами. Сильная пластика и пульсация масс, хаотические нагромождения крыш сообщали грубовато примитивной, но «честной» в своей незавуалированной функциональности застройке дворов могучий заряд брутальной экспрессии. Здесь происходило стихийное самозарождение нового структурного формообразования. Из-за неравномерности частновладельческой застройки в открытые лакуны вторгались гигантские плоскости и мощные приемы брандмауэров. Эта чисто спонтанная архитектура — или антиархитектура — кажется городской фантазмагорией, полной суровой загадочной выразительности.

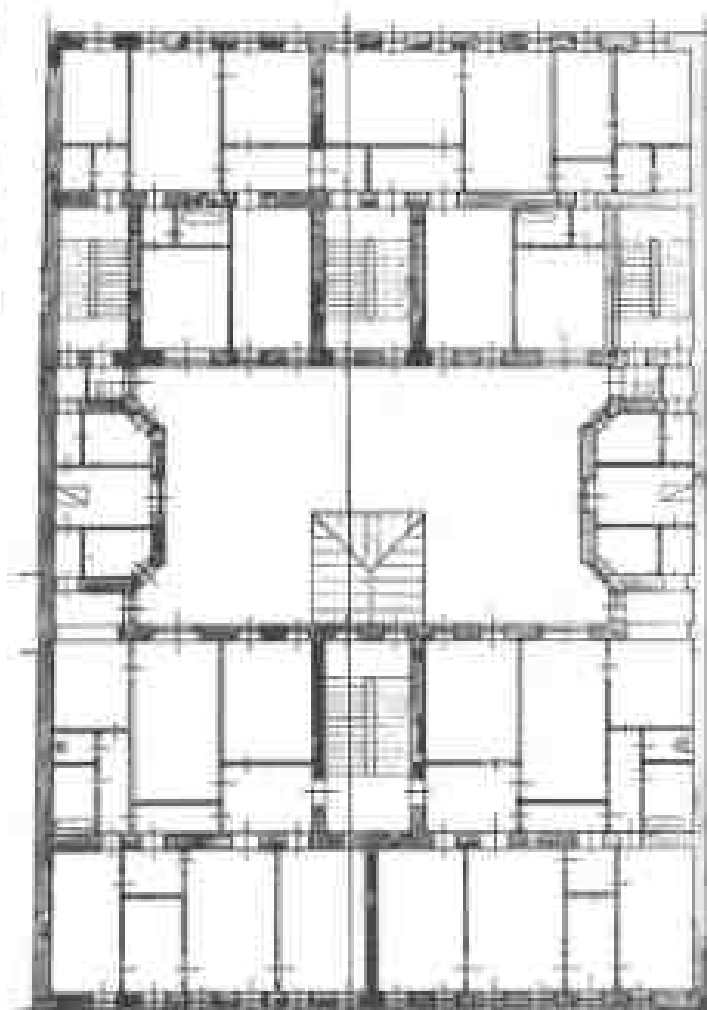


ДОХОДНЫЙ ДОМ Г. В. БАРАНОВСКОГО

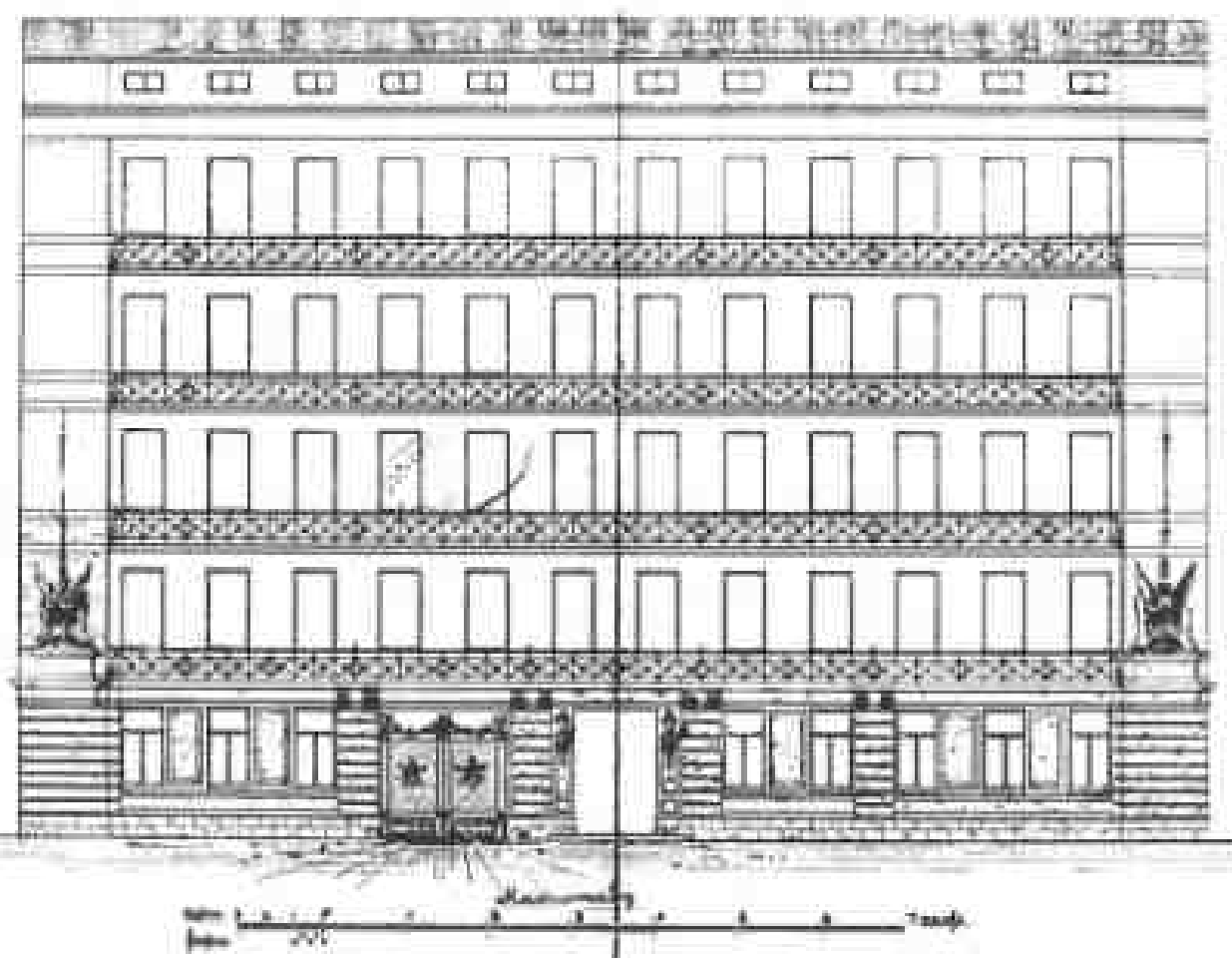
1897. Г. В. Барановский
ул. Достоевского, 36

Видный зодчий и главный летописец архитектуры своего времени Гавриил Барановский особенно чутко ощущал пульс современной архитектурной жизни¹. Строительство собственного доходного дома позволило ему реализовать новые творческие идеи². Архитектор решился на принципиальный разрыв с эклектическими приемами, отказавшись от привычной декоративной отделки фасадов в характере исторических стилей. На фоне петербургской застройки конца XIX в. здание резко выделяется цельностью и лаконизмом композиции, правильной функциональностью и структурной чистотой. Облицованная светло-охристым кирпичом стена перфорирована ровной сеткой окон без наличников и завершена карнизом с большим выносом. Необычные для Петербурга сплошные ленточные балконы второго-пятого этажей сообщают фасаду ритмическое единство и крупномасштабность. Висячая галерея во дворе связывает лестницы главного и дворового корпусов.

Смелое и оригинальное произведение Барановского венчает рационалистические устремления русской архитектуры второй половины XIX в. (прежде всего, «кирпичного стиля») и стоит у порога петербургского модерна. Но, очевидно, его новаторское решение мотивировалось не столько поисками нового стиля, сколько логикой развития



Г. В. Барановский.
План типового этажа, 1897



Г. В. Барановский,
фасад, 1897

рационализма и как раз отходом от традиционной «стильности». В равномерности членений фасада ригористично выражена равнозначность внутренней структуры с повторяющейся планировкой этажей и квартир. Эта особенность противоположна не только доходным домам периода эклектики с разнообразным оформлением этажей, но и ведущей тенденции раннего модерна к индивидуализации форм. Здесь уже предвосхищены черты зрелого модерна.

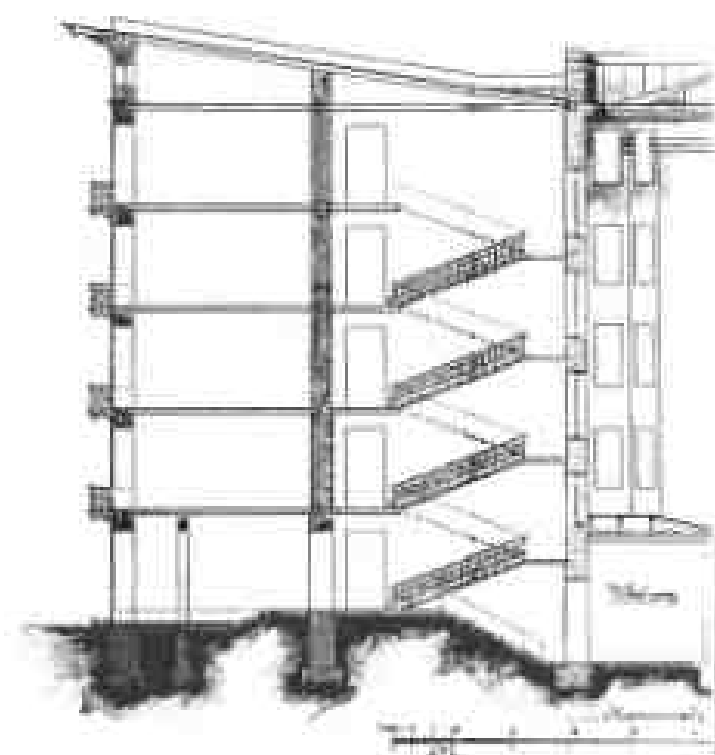
Строгая экономия художественных средств, формирование внешнего облика дома только за счет функциональных элементов явились главными новациями Барановского. К этой постройке точно подходит характеристика, данная позднее самим архитектором с оттенком явного одобрения проекту одного из петербургских коллег: «Фасады здания элементарно просты (...) свободны от всяких украшений, совершенно отвечают назначению дома и при тщательном исполнении светлой облицовки дадут впечатление солидной порядочности»³.

Проектируя свой дом, Барановский, наверное, учитывал суждения Отто Вагнера, изложенные в его программной книге «Современная архитектура» (1895). Облику здания присущи ясность, регулярность, разумный порядок — качества, которые высоко ценил австрийский

метр. По его мнению, многоквартирные дома с установкой лифтов стали более однородными по условиям проживания, а потому внешняя дифференциация этажей противоречит внутреннему устройству. «Разработка фасадов современных доходных домов сводится к гладкой поверхности, перебиваемой множеством одинаковых окон, к защитному карнизу», — считал Вагнер и предрекал, что в дальнейшем «будет господствовать наивысшая простота...»⁴.

Произведение Барановского в какой-то степени составляет параллель почти синхронным работам О. Вагнера и другого мастера венского модерна — М. Фабiani. Знаменитый «Майолика-хауз» Вагнера (1897–1899) также имеет плоский фасад, облицованный керамической плиткой, с ровными рядами одинаковых проемов и сильно выступающим карнизом. В нижней части проходит два ленточных балкона. Яркая отличительная черта венского здания — полихромная флоральная роспись, ставшая одним из знаковых образцов декоративной стилизации сецессиона. Главную лестницу Вагнер вынес в самостоятельный объем эллиптической формы, соединяющий уличный и дворовый корпуса. Следует отметить, что Барановский использовал аналогичный прием еще в доходном доме купца Г. Г. Елисеева, сооруженном в 1891–1892 гг. (ул. Ломоносова, 14). Он заключил парадную винтовую лестницу с лифтом в мощную цилиндрическую башню, поставленную посередине двора между параллельными корпусами. Благодаря этому во все квартиры можно попасть с парадного подъезда.

В собственном доме Барановский ввел непрерывные балконы на всех этажах. Лейтмотив горизонталей завершен консолью карниза, который служит дополнительным навесом. Скорее всего, сплошные балконы во всю ширину фасада были навеяны парижскими доходными домами (правда, там они располагаются, как правило, только на уровне второго и верхнего этажей). Возможно, строитель позаимствовал эти характерные элементы из других французских или испанских источников. Но не исключено, что этот уникальный для



Г. В. Барановский, фасад
лицевого
корпуса, 1897



петербургских фасадов прием подсказали простые утилитарные сооружения (например, деревянные сараи, стоявшие во многих дворах). Цоколь

здания выложен старинным камнем — это один из первых случаев его применения в столичном строительстве. Пологая односкатная кровля близка форме плоской крыши.

Желая снизить неизбежный контраст между внешней, парадной, и тыльной, «закулисной», частями дома, повысить житейский комфорт для обитателей дворовых флигелей, Барановский вновь, как ранее в доме Г. Г. Елисеева, предоставил всем жильцам возможность входа с улицы, как бы уравнивая их статус. На этот раз он первым в Петербурге соединил лестницы лицевого и внутреннего корпусов висячей галереей на уровне второго этажа. В здании было устроено паровое отопление. Лифт, изготовленный на заводе Карла Флора, установлен технической конторой Э. Петерсена. Диковинку дома составляют металлические лестницы с легкими ажурными конструкциями. В рисунок



Фотография конца XIX — начала XX века. 52

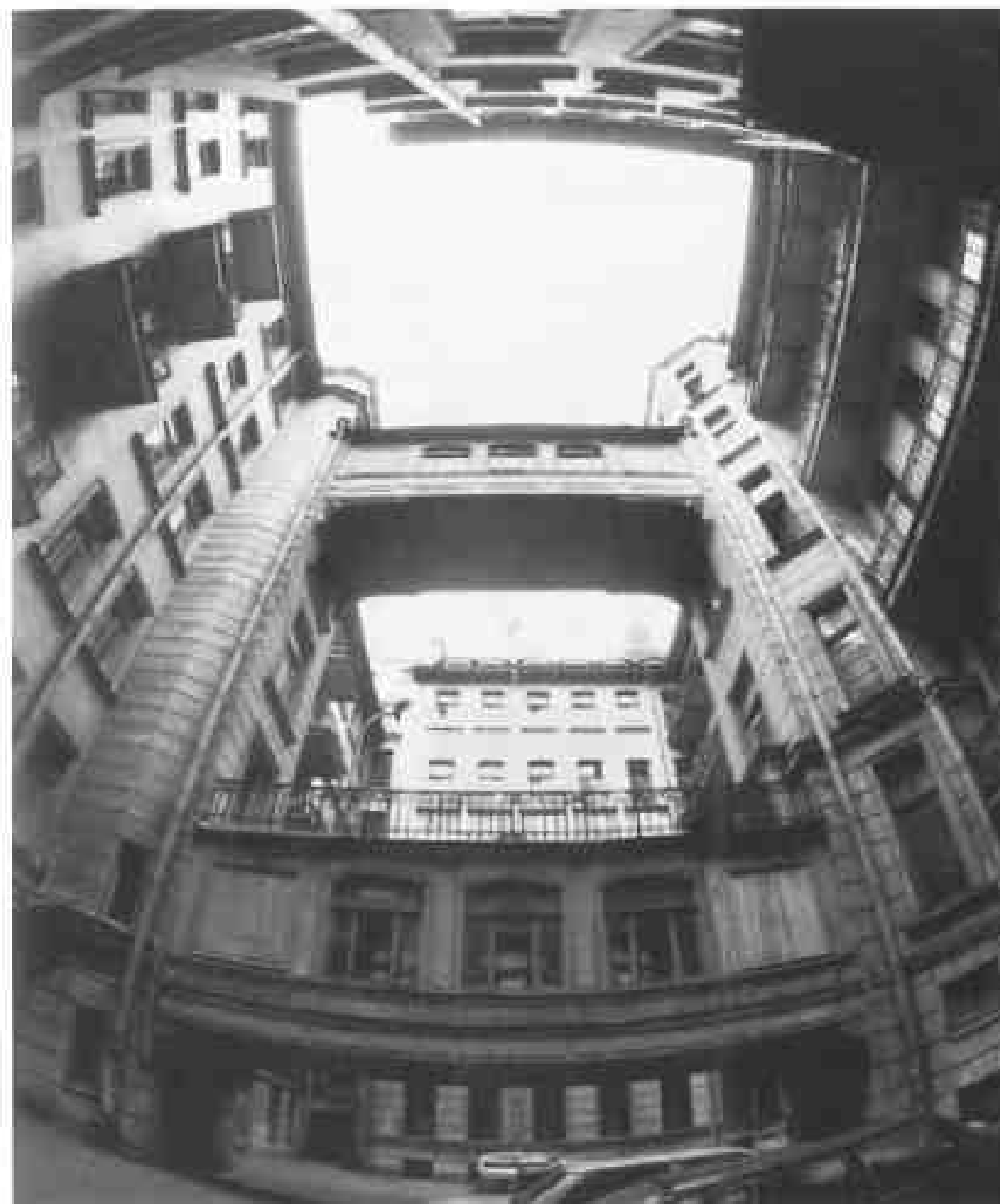
ограждения вплетены тонкие стебли и листья, которые оканчиваются характерными для модерна завитками. Здесь, как и во многих других случаях, узнаваемые приметы нового стиля проступали прежде всего в элементах ковки и других декоративных деталях. Цветные витражи геометрического рисунка и гравированные стекла со стилизованным растительным узором усиливали декоративную и эмоциональную наполненность внутреннего пространства. Художественное оформление лестниц и галерей внесло в рациональную структуру дома особый романтический оттенок.

Показательно, что архитектор изменил первоначальный проект, утвержденный в июне 1897 г.⁵ В новом варианте (30 июля) он уменьшил число этажей с шести до пяти. Забота о санитарно-гигиенических качествах жилья оттеснила на второй план соображения доходности. По краям фасада предполагалось установить фигуры драконов с высокими флагштоками. Идея соединительной галереи-террасы возникла уже в ходе строительства. Выразительная пластика дворовых корпусов с фактурно оштукатуренными стенами и многочисленными балконами содействует ощущению уютной сомасштабности внутриквартальной среды, а легкая галерея-терраса, рассекая пространство двора, создает неожиданный эффект.

Галерея-переход во дворе дома Г. К. Барановского



Крытые галереи между корпусами вслед за Барановским стали сооружать В. В. Шауб, Б. И. Гиршович, И. И. Носалевич. Особенно интересно разработана эта тема в доходном доме инженера путей сообщения Ю. Б. Бака (Кирочная ул., 24), возведенном по проекту Гиршовича в 1904–1905 гг.⁶ Импо-зитный, пластически насыщенный фасад представляет модернизированную версию необарокко. А над узким двором парят на высоте второго и пятого этажей висячие переходы. Эти галереи вместе со стропили горизонтальными ленточных балконов формируют необычную по новизне и остроте впечатления пространственную композицию, полную ди-



Галереи-переходы во дворе дома Ю. Б. Бака

намик и экспрессии. Изолированная от парадного фронта улиц внутриквартальная среда, где функциональная целесообразность превалировала над стилистикой, открывала возможности нового структурного формообразования. Поэтому во дворах зачастую можно найти более ранние примеры «проотофункционалистских» решений. Устройство соединительных галерей в разных уровнях вошло впоследствии в репертуар архитектуры конструктивизма.



ДОХОДНЫЙ ДОМ А. Я. БАРЫШНИКОВА

1897-1899, В. В. Шауб, А. А. Барышников
ул. Марата, 31

Эта постройка отражает иную грань в становлении петербургского модерна. Новые веяния не проникли здесь в глубь архитектурной структуры, но лишь подняли на ее поверхности легкую декоративную зыбь. Общая композиция пятиэтажного дома вполне стереотипна: монотонный симметричный фасад с тремя чуть намеченными ризалитами и широкими витринами магазинов внизу. Такую схему предложил В. В. Шауб, осуществлявший работы с августа 1897-го по сентябрь 1898 г. Но задуманная им эклектичная детализовка с вычурными намерениями фронтонов и пышной лепкой была заменена уже в ходе строительства мотивами венского сецессиона. Эти изменения внес сын домовладельца Александр Барышников, окончивший в 1898 г. Институт инженеров путей сообщения. Сначала он помогал



В. В. Шауб.
Перспектива
дома А. Я. Ба-
рышникова.
1897

Шаубу, а затем самостоятельно завершил отделку здания⁷. Внимательный критик Г. Равич сразу подметил, что фасад был «сочинен под явным влиянием мотивов венского *Der Architekt'a*»⁸, — журнала, который служил «усерднейшим проводником нового направления...»⁹.

Барышников оперативно отделился на новоизобретенные декоративные формы и решительно ввел их в заданную структуру. Его не смущала механистичность такого соединения, сделанного, в сущности, по законам эклектики, способной свободно оперировать разнообразными деталями и вбирать в композиционный контекст элементы любого стиля. Показательно, что достаточно опытный, носивший звание академика архитектуры Василий Шауб оказался в этой ситуации менее гибким и предстал архитектором вчерашнего дня, хотя буквально вслед за этим выдвинулся в число лидеров петербургского модерна. И, напротив, совсем молодой, со студенческой скамьи, инже-

Фотография
1899 года



нер Барышников легко и быстро отреагировал на свежее поветрие, восприняв скорее не суть, а броский внешний декоративизм нового стиля. Причем смена стилевых вех произошла уже на завершающей стадии строительства, что нередко случалось в динамичном процессе художественных исканий рубежа веков (а спустя десятилетие повторилось на следующем витке — при общем повороте к неоклассицизму).

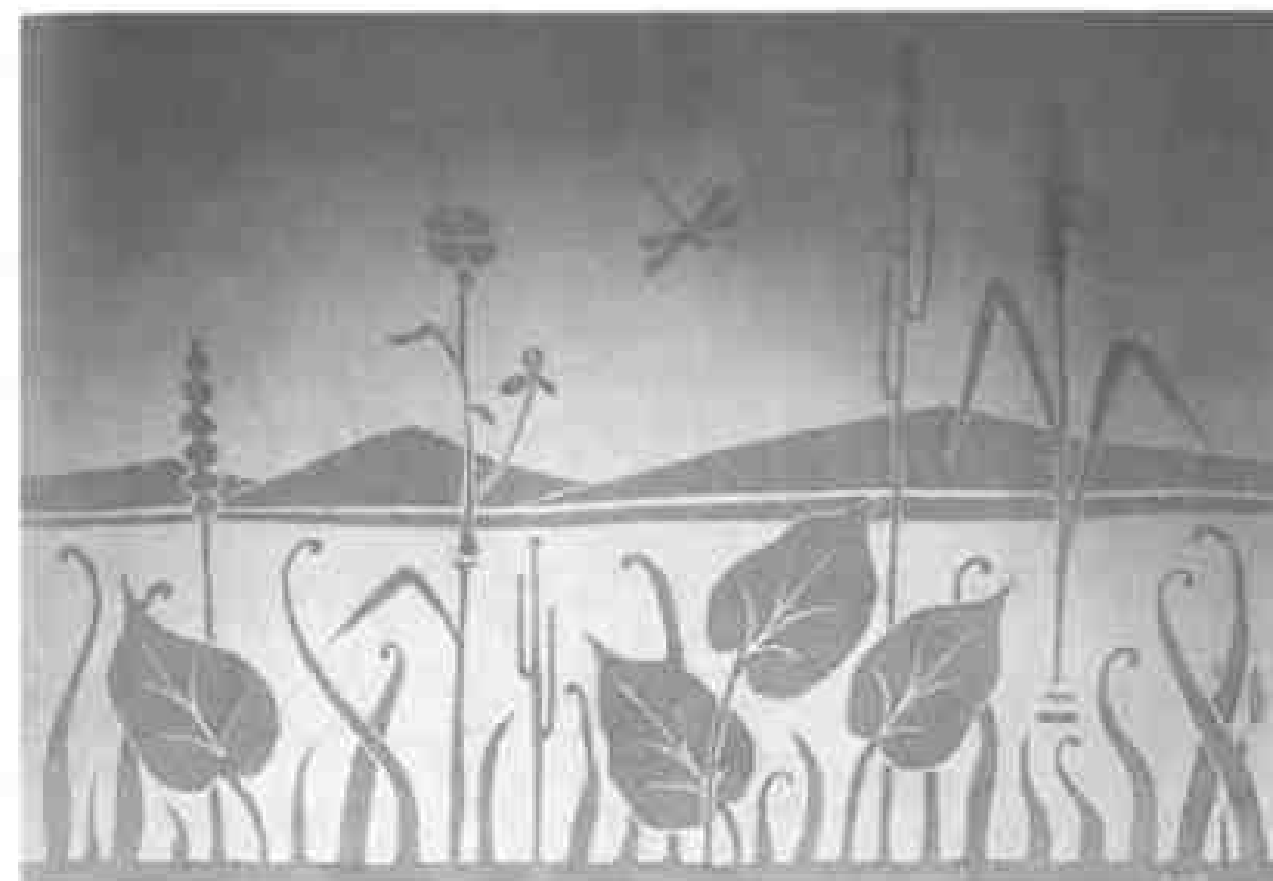
Вертикальные бороздки разной длины, стилизованные элементы разнообразных растений, рельефные женские маски и другие детали перенесены из работ О. Вагнера и его последователей. Абстрактный орнамент простенков в виде параллельных полос вошел затем в обиход петербургских строителей, поскольку в нем угадывалась генетическая связь с привычными классицистическими каннелюрами. В убранстве фасада широко варьируются лепные мотивы «из царства растительного»¹⁰. Ветки папоротника на верхнем этаже отдаленно схожи с элементами декора дома Вагнера на улице Линке-Винцей-ле, 40. Сочные, густые рельефные вставки из листьев и цветов, вkomпонованные в прямоугольники или распускающиеся на тонких стволах, напоминают оригинальную отделку строившегося в те же



годы И. М. Ольбрихом выставочного здания Сецессиона в Вене. Плоскорельефные порталы расчерчены то упругими, то вялыми извивами трав, ветвей и цветов. Кадуцеев — жезлы Меркурия, помещенные под карнизом, — напоминают, что дом принадлежал купцу.

Трактовка декора, по сравнению с изысканными образцами венской школы, выглядит у Барышникова скованно ученической. Лепная «косметика», заполнив намеченные еще Шаубом участки стены, не затронула архитектуру здания. Однако это был первый значительный пример декоративной стилизации модерна на фасадах петербургских домов. Рельефное убранство выполнялось по шаблонам строителя ателье И. П. Коноплева, кованное ограждение крыши (утрачено) — в мастерской В. В. Палехова.

Кроме четырех магазинов, в здании размещались 15 шестикомнатных квартир и пять трехкомнатных. Апартаменты домовладельца занимали площадь, равную трем большим квартирам. Внутренняя отделка, по словам автора, соответствовала «тому новому направлению в архитектуре, к которому принадлежит фасад»¹¹. На парадных лестницах в рисунок ограждений, лепку стен, остекление внутренних окон введены стилизованные цветы. Тонким чувством ритма и силуэта отличаются травленые стекла с изображением озерного пейзажа и



Фрагменты
остекления
тамбура

водных обитателей — лягушек, рыб, раков, установленные в тамбуре и дверях квартир (фирма «К. Бьеркунд и К^о»). Роспись интерьеров — растительные узоры на потолках и стенах — исполняли сам Барышников и мастер Яковлев.

Дом Барышникова был замечен критикой как одно из первых проявлений «декадентского» направления в Петербурге — вместе с другой постройкой В. В. Шауба, выполненной для стеклопромышленника И. Е. Ритинга в 1899 г.¹² На участке Ритинга (Кронверкский пр., 79/1) сблокированы особняк и многоквартирный дом. Это два четырехэтажных здания, из которых более интересно угловое. В его композиции архитектор стремился активизировать пластичность форм и силуэтность. Граненый эркер на срезанном углу и усеченные полуальмаши шпицы, ритмичные проемы и характерные группы из трех узких окон, контрасты





В. В. Шауб.
Фасад дома
Риттинга

зернистой и гладкой, темной и светлой штукатурки — все эти приемы структурной организации обозначили явный поворот Шауба к модерну (одновременно со строительством особняка А. Л. Франка). Исторические аллюзии сближали постройку с неоромантическим направлением нового стиля. Угловой трапезиевидный шпиль с лучковыми завершениями — упрощенная реплика типичного элемента северного ренессанса. Шауб первым стал постоянно вводить сочетания разных фактур штукатурки, которые выявляли архитектуру и рельефность фасадов. На постройке дома Риттинга работал штукатурный мастер А. И. Иванов — изобретатель обработки фасадов в различные тона без окраски¹². Переосмысление эстетических возможностей самого распространенного и дешевого материала позволило вдохнуть в него новую жизнь. Самоценная игра фактур штукатурки стала в последующие годы излюбленным средством выразительности в арсенале петербургского модерна.

Дом Риттинга явился новым акцентом на хорошо обозримом углу квартала среди еще малоэтажной застройки. Современники обрати-

ли внимание главным образом на внешние, легко узнаваемые приемы нового стиля. В лепном декоре, давно исчезнувшем, архитектор отдал дань утверждавшемуся культу кривой линии, стилизации флоральных мотивов. Растительные узоры свободно стелились по стенам, сгущаясь в угловой части здания. Может быть, казус с постройкой дома Барышникова подтолкнул Шауба к освоению декоративных форм модерна, а развитый навык художественного стилизаторства облегчил их включение в его индивидуальную манеру. Утрата флорального декора сильно обеднила облик фасадов (то же самое произошло с целым рядом домов модерна)¹⁴.

«Неделя строителя» писала в 1899 г. о сооружениях Шауба и Барышникова: «В тех фасадах, (...) по преимуществу, орнаментальная часть носит характер того, что принято называть декадентством. На Николаевской (ныне ул. Марата. — Б. К.) (...) рисовка художественная, общий характер выдержаннее и впечатление цельнее, чем в доме на Мытнинской (вернее, на Кронверском пр. — Б. К.), (...) но и здесь еще много невыработанного, много такого, что, помимо всяких требований стиля, нельзя признать красивым. Несмотря на все это, уже самую возможность появления подобных решений архитектурных задач у нас можно признать явлением все-таки отрядным, доказывающим, что и русское зодчество не остановилось на формах раз навсегда установленных, а вырабатывает новые, естественно подчиняясь новым требованиям времени»¹⁵.

Примеру А. А. Барышникова последовал военный инженер В. Н. Зеленин, обратившийся к венским мотивам при сооружении в 1899 г. собственного доходного дома на Лесном проспекте, 3¹⁶. (Здание

Дом
В. Н. Зеленина



расположено вблизи Военно-медицинской академии, где Зеленин состоял заведующим постройками.) Детали в духе сецессиона проработаны грубовато-упрощенно. Острый штрих вносят асимметричные ограждения балконов из упруго выгнутых тонких полос железа. Между гирляндами и львиными масками помещен крупный вензель владельца-строителя: «ВЗ». Оригинально и экономно спланирована парад-

ная лестница, которая обслуживает квартиры и лицевого, и перпендикулярного ему дворового корпусов. В асимметричном иррегулярном построении ее пространства, в рисунке деталей явно преобладают черты ар нуво. Через марш между главными площадками устроены сбоку глубокие пазухи перед квартирами дворового флигеля. Пространство как бы выплескивается и затекает в эти углубления, ритмично пульсируя. Лестничные перила сплетены из развевающихся линий, похожих на хлесткие плетни. Криволинейный рисунок перенесен и на «непнувшиеся» деревянные переплеты окон, и полотна дверей. Конструкции их асимметричны, смещены с осей; им приданы нарочито неправильные затейливые очертания. Здесь все подчинено спонтанному движению «живых» линий.

Видимо, также с оглядкой на дом Барышникова техник А. А. Зограф, а следом техник П. М. Мухоманов

построили два похожих, стоящих вплотную доходных дома на Гукерной улице для купцов Е. П. Михайлова (1901–1902) и П. Н. Парусова (1903–1904; современные адреса ул. Лизы Чайкиной, 22 и 24)¹⁷. Кстати, первый из этих техников-строителей был живописцем по образованию. В наивно гипертрофированном лепном убранстве фасадов воспроизведены характерные декоративные элементы австрийского сецессиона: круги, венки и параллельные бороздки, густая листва



Одно из вариантов
лестничной ограды
дома В. Н. Зеленина



Фрагмент фасада
дома Е. П. Михайлова



Фрагмент
фасада дома
П. Н. Парусова

и цветы стилизованного рисунка, женские маски. Вертикальные ряды непрерывно «растущего» плюща, жестко врисованного в прямоугольные скальмированы Зографом с одного из домов О. Вагнера на улице Линке-Винцелле, 40. Так новые орнаментальные мотивы, разработанные лидерами модерна, осваивались рядовыми строителями и входили на сниженном уровне в массовую застройку.



ДОХОДНЫЙ ДОМ ЛИДВАЛЕЙ

1899-1904, Ф. И. Лидваль

Каменноостровский пр., 1-3 — Малая Посадская ул., 5

Наряду с особняком М. Ф. Кшесинской, это один из самых популярных, можно сказать, знаковых памятников петербургского модерна. Доходный дом семьи Лидвалей, разительно несхожий со всеми предшествующими постройками такого типа, явился творческой манифестацией молодого Федора Лидваля. По сути дела, здание принадлежит к той жанровой разновидности, в которой исмания нового стиля воплотились наиболее ярко и глубоко, — к собственным домам эдчих. В этом произведении архитектура и личность создателя предстают в нерасторжимом единстве. Здесь прошли самые плодотворные годы творческой биографии архитектора, имя которого стало символом, а постройки — эталоном петербургского модерна.

В конце 1890-х гг. обширный сквозной участок неправильной формы в самом начале Каменноостровского проспекта приобрела шведская подданная Ида-Амалия Лидваль. Вместе с детьми она продолжала дело покойного мужа, придворного портного — пошив мужского платья и ливрей под маркой известного в столице торгового дома «И. П. Лидваль и сыновья»¹⁰. Застройку участка владелица доверила сыну Федору (Фредрику), предоставив недавнему выпускнику Академии художеств счастливую возможность возвести свое первое крупное сооружение на приметном и ответственном месте. Поскольку у проспекта стояли каменные и деревянные жилые



Ф. И. Лидваль.
План первого этажа

флигели, строительство началось со стороны второстепенной Малой Посадской улицы, 5. Это также пошло на пользу начинающему архитектору, который вряд ли был готов к созданию оригинального по концепции доходного дома нового типа, возглавившего главную магистраль Петроградской стороны. За пять лет, в несколько этапов, Лидваль возвел сложный комплекс, состоящий из разновысоких корпусов, с курдюком, обращенным к проспекту¹⁹. Проект каждой очереди комплекса получал утверждение в апреле-мае 1899, 1901, 1902, 1903 гг.



Вид дома
с Каменно-
островского
проспекта.
Фотография
1910-х годов

Этот дом-ансамбль интересно осматривать, следуя хронологии строительства. Тогда можно проследить шаг за шагом уверенный творческий рост зодчего и вместе с тем — кристаллизацию лидвалевской версии «северного» модерна, сформировавшейся под воздействием шведской и финской архитектуры.

Четырехэтажный корпус с флигелями по Малой Посадской улице (1899–1900) включал, преимущественно, пятикомнатные квартиры. В его скромном, маловыразительном фасаде трудно узнать руку

мастера, уверенно сконструировавшего по другую сторону участка живописную объемно-пространственную структуру курдонера с виртуозной проработкой всех его звеньев и деталей. Но уже здесь архитектор пытался преодолеть привычные плоскостность и симметрию, внести в композицию момент динамической напряженности. Средний шпиль упруго криволинейного абриса и широкие окна под ним смещены с центральной оси. Нижний этаж отделен не горизонтальной тягой, а волнообразной линией. Объемные акценты — эркеры — не



Фасад
со стороны
Малой
Посадской
улицы

повторяют друг друга: левый сделан округлым, правый — трехгранным. Боковые трапециевидные шпильцы с лучновыми навершиями походят на завершение угла дома И. Е. Ритинга на Кронверкском проспекте (1899, В. В. Шауб). Стена покрыта фактурной штукатуркой «набрызг» — такой прием станет затем излюбленным в палитре Лидваля. Пристрастие к этому материалу проявилось и в отделке деревянного особняка К. К. Эиваля (Красногвардейский пер., 15), построенного в 1901 г. совместно с бывшим конкурентом С. В. Беляевым, который участвовал в качестве помощника в создании дома Лидваля.

В 1901–1902 гг. сооружен пятиэтажный поперечный корпус, замкнувший косоугольный внутренний двор (ближний к Малой Посадской улице), а лицом обращенный в будущий курдонер. Здесь тоже размещались, в основном, пятикомнатные квартиры. В плане корпус несимметричен, но основное звено его главного фасада, замкнувшее позднее перспективу открытого парадного двора, имеет строго симметричное трехосевое строение. Может быть, в тот момент Лидваль предполагал осуществить дальнейшую застройку участка со стороны Каменноостровского проспекта в регулярном характере. Остается загадкой, на какой стадии строительства созрела оригинальная идея курдонера с разноэтажными, не повторяющими друг друга крыльями²⁰.

Вертикальные оси поперечного корпуса подчеркнуты тремя эркерами и шпильцами. Средний шпиль сложного искривленного контура вырывается вверх как импульсивный выброс каменной массы. Уплощенный трехгранный стеклянный эркер в центре зажат между лопатками большей высоты, прочерченными вертикальными тягами. Металлические балки и другие части его конструкции открыты и художественно обработаны. Здесь Лидваль скомбинировал приемы и элементы, только что опробованные его учителем Л. Н. Бенуа в здании Московского купеческого банна (Невский пр., 46)²¹ и К. К. Шмидтом в доходном доме Г. А. Шульце (ул. Куйбышева, 22; оба построены в 1901–1902 гг., но проектировались годом раньше). В основаниях



Фрагмент
портала
со стороны
Малой
Посадской
улицы



Главный фасад поперечного корпуса.
Фотографии 1900-х годов



боковых округлых эркеров также обнажены дугообразные балки с крошечными розетками. Трехгранные стеклянные фонарики (за ними находились столовые) всецены в лежачие прямоугольные ниши со стороны внутреннего двора. Эта интересная деталь позаимствована от собственного доходного дома Л. Н. Бенуа (1897–1898; 3-я линия, 20), в проектировании которого принимал участие Линдваль.

Объемное остекление, демонстрация элементов металлических конструкций и превращение их в равноценные части художественного целого стали одним из новшеств модерна. Практически одновременно Линдваль ввел открытые железные перемычки над проемами

трех этажей Купеческой гостиницы М. А. Александрова (1902–1903, Апраксин пер., 6), выразив вертикальным ритмом пилонов на ее фасадах идею карнальности. Мотивы «плоского» эркера в три оси с орнаментированными лопатками и вытянутого фигурного шипца с криволинейным окошком позднее были повторены в другом семейном доме, сооруженном для тестя Лидваля, известного садовника Г. Ф. Эйлерса, его сыном инженером-архитектором К. Г. Эйлерсом при несомненном участии родственника-мэтра (1913–1914, ул. Рентгена, 4).

Возвращаясь к тому же поперечному корпусу дома Лидваля, важно отметить, что здесь архитектор решительно обогатил палитру отделочных материалов, усилил фактурные эффекты. Вслед за В. В. Шаубом он подчеркнул архитектуру фасада чередованиями шероховатой (поверхность стены) и гладкой штукатурки (эркеры, обрамления окон и шипцов). Цоколь, арочный портал, подоконники и перемычки окон нижнего этажа выложены гладкообработанными плитами красного гранита. Лидваль первым в Петербурге применил светло-серый горшечный камень (тальноклоритовый сланец). Свободный подбор плит рваной фактуры и разного размера (это был и наиболее

экономный способ) создает живую рельефную мозаику, наполненную трепетной игрой светотени. Сочетания тальноклорита с гранитом, рифленой и мелкозернистой штукатуркой подчеркивают декоративные особенности материалов и оттеняют северный колорит дома. Лидваль проявил тонкое понимание природных свойств горшечного камня, дававших возможность нюансированной детализации фасадов.

В арку портала аккомпанированы картуш с датой «1902» и трогательные своей натуралистичностью изображения лесных зверей и птиц. На балконах повисли огромные пауки, словно соткавшие тонкую паутину решеток. Выполненные наподобие сграффито стилизованные цветы между окнами и во фризе (утрачен)

Портал поперечного корпуса

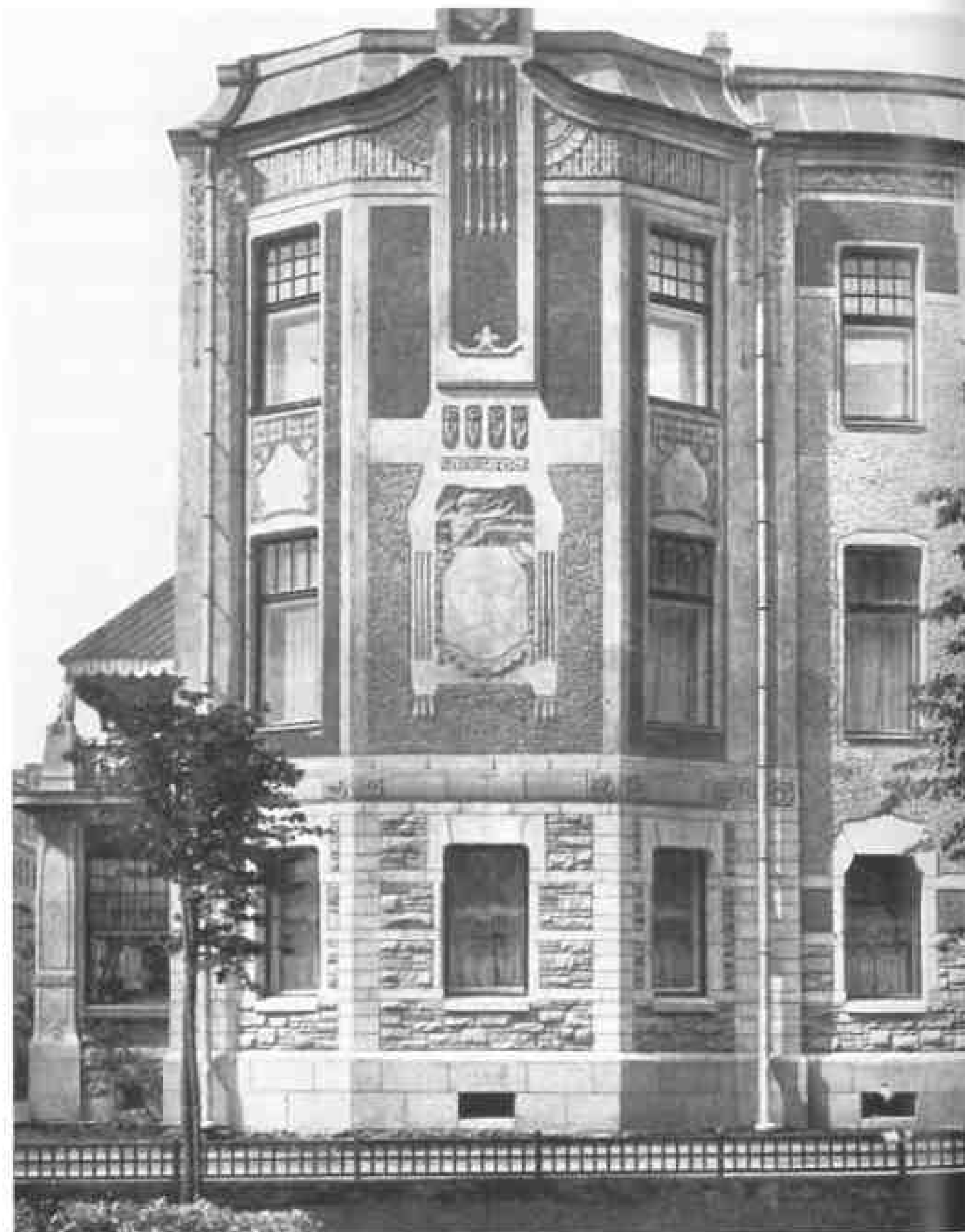


Детали фасада поперечного корпуса

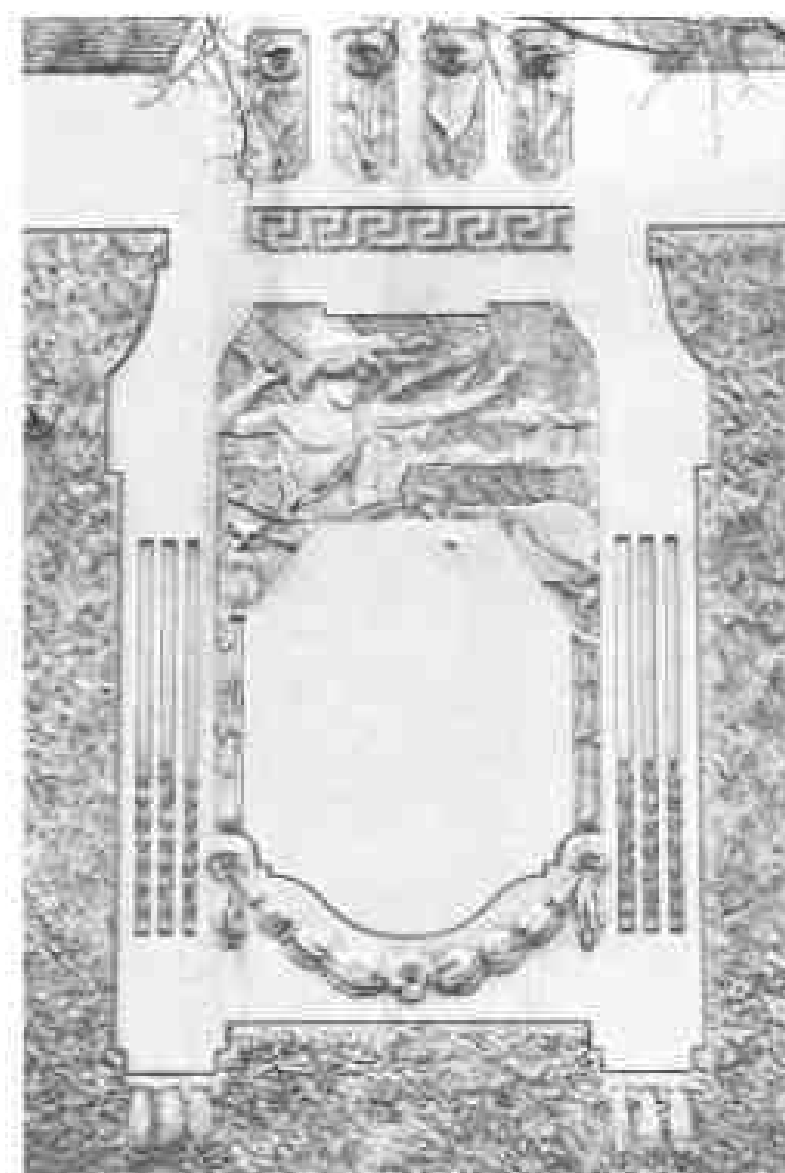


превращены в почти абстрактный узор. Венчает фасад горельефный филин с распростертыми крыльями, для которых специально расширен верх среднего шипца.

Композиция фасада в целом отличается строгой элегантностью, плоскостно-графичной трактовкой форм и каллиграфическим рисунком — это характерные особенности почерка Лидваля. Поперечный корпус можно считать первым шагом к «северному» модерну в Петербурге. Интерес к миру северной природы проявился здесь и



Рельефы на фасаде
северного корпуса



в изобразительных мотивах, и в использовании гранита и горшечного камня. Изображения ночных птиц — совы, филина — станут неизменным атрибутом этого направления.

Северное трехэтажное крыло курдонера, выходящее к проспекту (1902–1903), наделено особым изяществом. В нем размещались огромные апартаменты, ориентированные на юг и на запад. Архитектор пластически обогащает фасады мягкими гранеными выступами и верандой-террасой, очерчивает границу каменной облицовки и завершения стен сложным контуром, добиваясь живописного эффекта, вводит насыщенную многодельную детализацию, построенную на тончайших нюансах. Выразительный символистский рельеф, натуралистичные, или же условно стилизованные мотивы флоры и фауны — тюльпаны, лесные ягоды, листья папоротника и грибы, дельфины, рыси и ящерицы — органично вплавлены в разнофактурные поверхности стен. Широкий каменный портал выглядит крупной аппликацией. В нижнем этаже Лидваль впервые применил шестиугольные окна со скошенным верхом.



Вход
северного
корпуса

Архитектор варьирует фактуру и тон штукатурки, чередует скальную, гладкую или рифленую обработку горшечного камня. Сопоставления фактур материалов помогают выявить структурные членения и конструктивные элементы. Но, ради формальной остроты композиции, автор идет на сознательное противоречие, зрительно искажая тектонику. Так, каменная облицовка обрывается посередине первого этажа, а полоса темной рифленой штукатурки рассекает ряд верхних окон. После Лидваля к такому приему прибегали А. И. фон Гоген, М. Ф. Гейслер, В. П. Алышков (при постройке особняков) и другие архитекторы.

Формирование курдонера и строительство всего комплекса завершились в 1903–1904 гг. возведением южного четырехэтажного крыла. В его лицевой части помещались квартиры в десять и более комнат, в глубине двора — меньшие. В последнем звене ансамбля нарастает тяга к индивидуализации, иррегулярности форм. Лидваль усиливает объемность, подвижность масс, усложняет ритмику, варьирует модуль и группировку окон. И все же не отходит от прежней суховато-графичной манеры. Фасады с множеством мелких деталей превращены в сплошной рельефный узор.

Южный корпус и особенно его угловая часть наиболее выразительны по пластике масс. Объемы и плоскости мягко всецены друг в друга. Сам угол словно вырезан, и в заглабление вкомпонована граненая призма, которую поддерживают мощная открытая балка и толстые столбы из блоков рваного камня. В построении фасадов резко выражен дуализм конструктивного и деструктивного начала. Чередования

Угловая часть
южного
корпуса.
Фотография
1900-х годов





материалов и их фактур порождают впечатление постепенного облегчения масс, но визуально деформируют тектоническую однородность стен. Все горизонтальные членения (кроме гранитного цоколя), вопреки привычной логике, совершенно не соответствуют границам этажей.

Установка на разнообразие, уникальность звеньев и элементов наиболее последовательно отразилась в исключительной вариабельности форм и размеров окон. Миниатюрные или крупные, узкие или широкие, одинарные, парные и тройные, собранные в группы по четыре с общим обрамлением, прямоугольные и с дугообразными перемычками, шестиугольной и Т-образной конфигурации, дополненные трехгранными фонариками — все они имеют разные типы переплетов, часто — с мелкой расстекловкой верхних фрагуг. Ставшие уже традиционными трапециевидные щиты прорезаны тремя крошечными окошками (чуть ранее аналогичный мотив использовал К. К. Шмидт в собственном доходном доме на Херсонской ул., 13/12). Свободные комбинации натурального камня и фактурной штукатурки, шестиугольные проемы с трапециевидным верхом и срезанные щиты с мелкими окнами прочно войдут — с легкой руки Лидваля — в практику петер-

бургского «северного» модерна. В южном корпусе черты этого направления уже вполне определились. Но тут же появились и классические детали: венки, гирлянды — симптом наметившегося интереса к художественному наследию старого Петербурга.

Образ дома Лидваля — полифоничен. Он отмечен многообразием художественных средств, что было свойственно раннему модерну. Беспokoйная асимметрия частей тонко сбалансирована и оправдана желанием отойти от прозаически монотонной обыденности доходных домов, достичь впечатления живописного уюта и интимности. При этом Лидваль проявил благородную сдержанность, унаследованную им от своего учителя Л. Н. Бенуа и присущую складу его собственного дарования. Множественность форм лишь отчасти связана с индивидуальными особенностями планировки. Художественно-декоративная

Южный корпус.
Фотография
1900-х годов



система фасадов самодостаточна и возвышена над функционально-конструктивной логикой. Игра фактур, меняющаяся конфигурация и группировка проемов отражают стремление к внешнему разнообразию и формальной остроте. Однако противостояние изобразительного и конструктивного начал не разрушает целостности образа. Более того, эти начала взаимнообратимы, так как сами утилитарные элемен-

ты стилизуются и наделяются декоративными свойствами.

Подход Лидваля выражал также идею природной морфологии. Она раскрывается и в обилии мотивов флоры и фауны, и в пристрастии к естественному камню, и в сложном многообразии элементов (в природе нет повторяющихся форм). И, наконец, в свободном построении ансамбля как саморазвивающегося организма. Новый для Петербурга материал — талькохлоритовый сланец, часто применявшийся в средневековом и современном строительстве Скандинавии и Финляндии, прекрасно подходил для создания резных рельефов, для выявления игры фактур. Мягкий и легкий в обработке, твердеющий при обжиге, он мало подвержен разрушительному воздействию влажного климата. Каменную отделку фаса-

дов исполняли финляндские акционерные общества: разработки горшечного камня в г. Вильманстранде и «Вуолукиви-Тельстень» (Выборг), которые произвели ряд работ в Гельсингфорсе (Хельсинки), в том числе, по зданию страховой компании «Похьола» Г. Гезеллуса А. Линдгрена и Э. Сааринена²².

Лидваль добивался тончайшей проработки и тщательного исполнения всех деталей. Сочетаниями разнофактурных штукатурных поверхностей и нерегулярной каменной кладки он пробуждает и виртуозно оттеняет специфику выразительных свойств материала. Рафинированная тонально-фактурная гамма строится скорее на выверен-



ных нюансовых, чем на контрастных отношениях и тяготеет к монохромности. Зодчий мог бы повторить слова своего петербургского коллеги Е. Е. Баумгартена: «Лучший цвет — естественный цвет камня»²³. Лидваль демонстрирует не только его природную красоту, но и богатые возможности самого тривиального отделочного материала — штукатурки. Здесь вновь работал штукатурный мастер А. И. Иванов, внедрявший новые технические приемы²⁴. В умении выявить и расширить ее декоративный спектр Лидваль превзошел другого «поэта штукатурки», В. В. Шауба. Нужно учитывать, что хрупкая, изощренная отделка здания дошла до наших дней с утратами.

Самое главное достижение Лидваля — новаторское решение генерального плана. Организующим ядром комплекса служит озелененный курдонер, подчеркивающий глубинность общей композиции. Введение его позволило преодолеть традиционную разьединенность уличного и дворового пространств, повысить комфортность жилых корпусов. Внешнее пространство плавно перетекает внутрь участка,



где переходит в иное, камерное измерение. Раскрытый к проспекту, дом в то же время отделен от магистрали палисадником и оградой, что придает ему почти усадебный характер. В ажурной кованой решетке устроены двое ворот с гранитными пилонами-фонарями. Это редчайший случай, когда доходный дом почти полностью заглублен относительно улицы (только узкое звено справа выходит на линию Кронверкского проспекта).



Тема открытого парадного двора, восходящая к дворцово-усадебному строительству, возродилась в архитектуре петербургских доходных домов на рубеже XIX–XX столетий. С 1897 по 1901 гг. к этому приему обращались Л. Н. Бенуа (Моховая ул., 27–29), А. Н. Веретенников (Гродненский пер., 1), Н. П. Басин (Загородный пр., 21–23), М. А. Еяментьев (ул. Писарева, 18). Лидваль первым перевел эту тему на язык модерна, сформировав живописную, подвижно-асимметричную композицию. Правда, устройство курдонера не избавило от дворов-колодцев на периферии участка. Но туда обращены второстепенные помещения.

В несимметричной планировочной организации выигрышно использованы особенности участка.

Квартиры разных типов отличаются хорошей освещенностью и удобствами. Уютны и представительны просторные лестницы с плавным движением маршей, мраморными и изразцовыми каминными, изящными ограждениями и полихромными витражами стилизованного растительного рисунка. На одной из них (в северном корпусе) сохранилась необычная мозаичная картина.

Поборник и пропагандист модерна П. М. Макаров писал в 1902 г.: «Разве новый стиль заключается только в отделке совершенно обыденно расчлененного фасада лепными украшениями в так называемом декадентском стиле, в изменении оконных и дверных переплетов и



в оклейке комнат такими же обоями, как это начинает теперь прививаться у нас в Петербурге? Значение нового стиля не лежит вовсе в этих мелочах, исполнение которых очень нехитро; нет, оно лежит гораздо глубже, и только тот зодчий может быть назван самобытным, который умеет создавать нечто действительно оригинальное в общем виде всего здания, в группировке его масс и в распланировке помещений»²⁰. В этом принципиальном суждении как будто противопоставлены дома Барышникова и Лидваля.

Радикальная новизна пространственной концепции, утонченная пластическая разработка фасадов, декоративная свобода комбинаций отделочных материалов, виртуозная прорисовка деталей придают дому Лидваля неповторимое своеобразие. Однако новая стилистика и «словарь» форм обусловлены влиянием шведского и отчасти финского национального романтизма. Швед по национальности и подданству, Лидваль с живым интересом следил за творческими исканиями

этих архитектурных школ, в полный голос заявивших о своей самобытности на Всемирной выставке 1900 г. Сотрудник и последователь Лидваля А. А. Оль отмечал: «Близкие ему по духу архитекторы, как Класон и Буберг (ведущие мастера шведского национального романтизма. — Б. К.), с их ясным, свежим, как солнечный северный день, дарованием, с их своеобразной, отчетливой архитектурной логикой, наложили на первые его шаги свой благородный отпечаток...»²⁶.

На фасадах стохгольмских домов конца XIX в. можно увидеть и плоские эркеры, и высокие щипцы, и разнообразную группировку узких окон (эспланада Страндвэген). Зернистую штукатурку И. Г. Класон ввел в здании на Эстерланггатан, 14 (1888–1889). Прием объединения нескольких узких окон, мягкое, «зализанное» сечение арочных порталов, тончайшую резьбу по камню находим в сооружениях Ф. Буберга конца 1890-х — начала 1900-х гг. (почтамт, комплекс Розенбад).

Без сомнения, Лидваль смотрел и в сторону лидеров финского национального романтизма — Э. Савринена, Г. Гезеллуса и А. Линдгрена. В первой их совместной постройке, доме Тальберга в Хельсинки (1897–1898), появились характерные проемы, трапециевидные с на-

Фотографии
1900-х годов



вершиями щипца, округлые, несильно выступающие эркеры. Программное произведение этого трио, здание «Похьола» (1900–1901), явилось блестящим образцом художественной облицовки горшечным камнем, разнообразной по рисунку и фактуре. Свободное размещение разномодульных окон и введение шестиугольных проемов характерны для здания сберегательной кассы в Тампере и жилых домов в Хельсинки (Фабрикантату, 17; «Олофсборг» на Катаянонке, 1900–1902).

Переосмыслив приемы и находки северных коллег, Лидваль нашел свой особый стиль, отмеченный печатью яркой индивидуальности. По духу и чувству формы в нем больше шведской элегантности, нежели пластической мощи, свойственной работам финнов. Создание дома Лидваля явилось начальной и основополагающей фазой в развитии петербургского «северного» модерна. Сразу за ней новую версию этой региональной ветви нового стиля представил Р. Ф. Мельцер в особняках на Каменном острове.

Любопытно, что семье Лидваля принадлежал и противолежащий участок в начале Каменноостровского проспекта, 2, где находились извозничий двор и трактир. Владельцы почему-то не спешили застраивать столь приметный угол квартала. Если бы ими был сооружен здесь еще один доходный дом, то магистраль открывалась бы лидвалевскими «пропилеями»²⁷.

Дебют Лидваля, состоявшийся благодаря его матери, принес архитектору заслуженное признание и открыл «дорогу к новым заказам»²⁸. Здание было отмечено серебряной медалью на первом городском конкурсе фасадов (1907 г.). В этом доме зодчий жил и работал до отъезда в Стокгольм в 1918 г. Мастерская имела адрес по Малой Посадской, 5²⁹. В ее стенах рождался целый мир образов петербургского модерна.



балкон
с металлопрокатом
ХЛ



ДОХОДНЫЙ ДОМ Г. А. ШУЛЬЦЕ

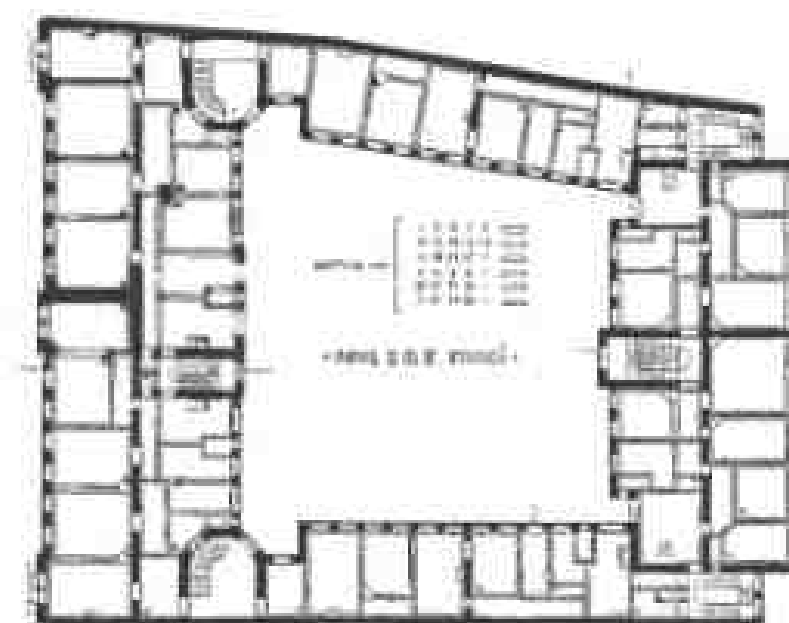
1901–1902, К. К. Шмидт

ул. Кудышевская, 22

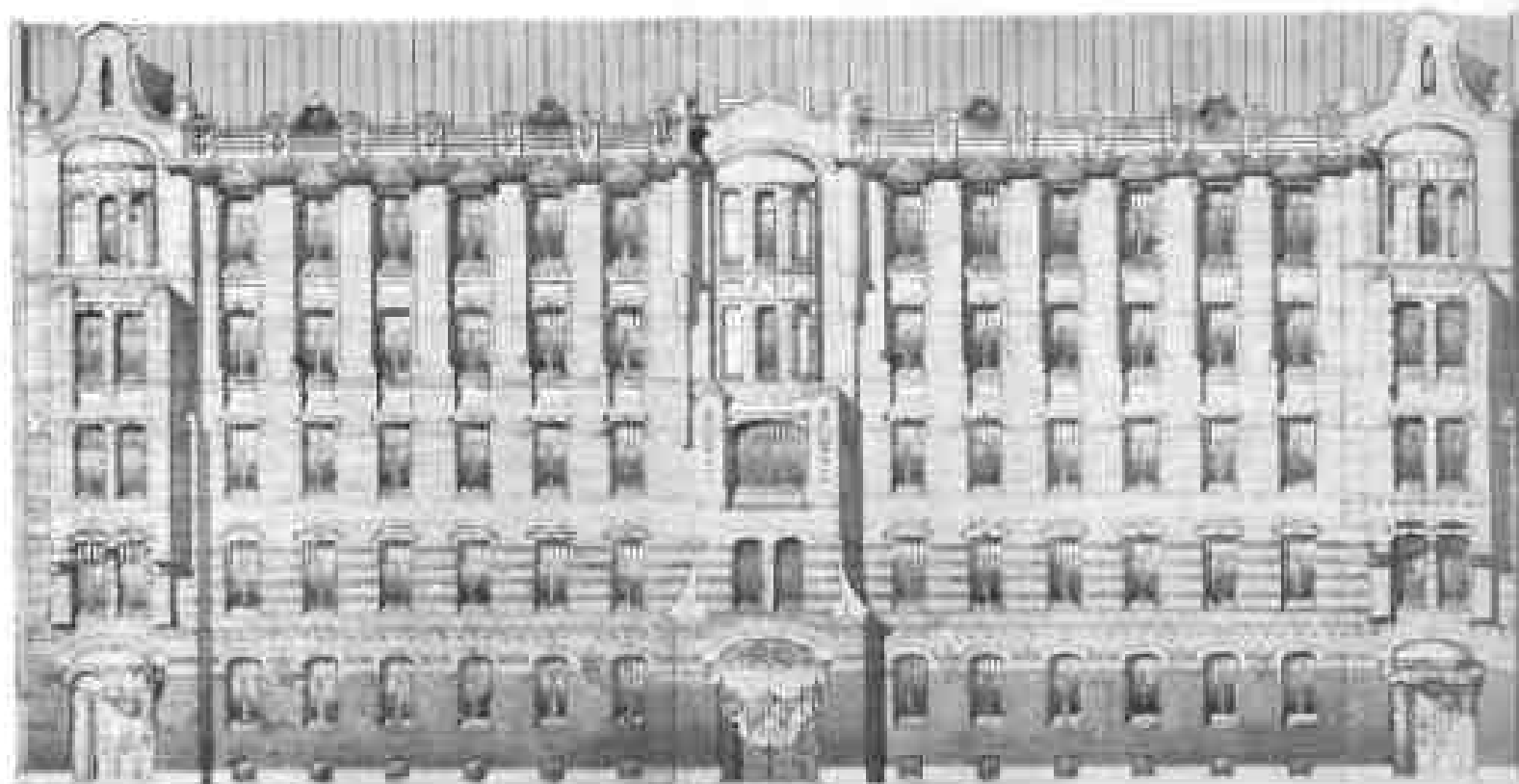
Жесткий рационализм и звучная декоративность; генетическая связь с «кирпичным стилем» и традиционность трехосевой фасадной композиции; эстетизация конструктивных элементов и характерные для раннего модерна мягкая пластичность и текучие криволинейные очертания — все эти особенности скрестились в доме купца Георга Шульце. Проект его был разработан в 1900 г., строительство осуществлено в последующие два года³⁰.

Здание расположено на трапециевидном участке. В плане оно представляет собой наряд двухпролетных и однопролетных корпусов. В лицевой части на каждом этаже находятся по две большие квартиры, к которым ведут две парадные лестницы по сторонам.

Равномерная сетка окон симметричного фасада перебивается тремя эркерами, а шпиль над ними продолжают вертикальные оси. Плоские прямоугольные эркеры с лопатками переходят в округлые выступы, по бокам которых тянутся необычные трубчатые элементы. В отличие от построек периода эклектики, эркеры не противопоставлены полю стены, но являются ее пластическим продолжением, словно участки самой стены прогибаются и выталкиваются вперед под действием скрытых внутренних сил. Мотив непрерывного пульсирующего движения продолжают криволинейные шпиль: пологий — в центре и взметнувшиеся вверх — по краям. Конструктивные узлы — пяты перемычек, кронштейны эркеров, навершия лопаток — скреплены вставками из розового гранита. Им придана форма оплывшей и застывшей каменной массы (такой



К. К. Шмидт.
План первого-четвертого этажей



К. К. Шмидт.
Фасад

прием Карл Шмидт использовал чуть ранее в особняке П. П. Форостовского на 4-й линии, 9).

В то же время основное поле стены представляет собой ровную плоскость. Весь фасад выложен желтым и красным матовым кирпичом. В постройках модерна чаще использовали глянцевый отделочный кирпич холодных тонов. Ковровая полосатая облицовка теплых цветов ближе работам лидера «кирпичного стиля» В. А. Шретера (1870–1890 гг.), последователем которого был Карл Шмидт, построивший в 1897–1899 гг. «в современном кирпичном романо-готическом стиле»³¹ Александрийский женский приют на Большом проспекте В. О., 49–51, и особняк В. В. Тиса на Съезжинской улице, 3. В доме Шульце абстрактный узор крупнее, лаконичнее, а чередование полос отличается свободной ритмикой, не связанной с внутренней структурой. В творчестве Шмидта «кирпичный стиль» естественно претворился в одну из разновидностей петербургского модерна.

Важную роль в композиции играют металлические детали, выступающие в разных качествах. Извивающиеся железные полосы ворот, зонтиков и ограждения крыши выдают тягу раннего модерна к декоративной стилизации, приверженность культу кривой линии. Но на фасад выведены и ничем не замаскированные металлические балки. Они перекрывают все окна, начиная со второго этажа, и пролет

подворотни, поддерживают основания эркеров и зонтики у парадных. Шмидт одним из первых решился продемонстрировать обнаженные элементы конструкции в жилом здании, перенес этот прием из собственного опыта промышленного строительства. Приоритет в художественном осмыслении таких чисто конструктивных деталей в гражданской архитектуре Петербурга принадлежит Р. А. Берзену.





который, при сооружении Тенишевского училища (1899–1900, Моховая ул., 33–35), решил «не замаскировывать металлических балок, перекрывающих широкие отверстия окон. Они оставлены открытыми и декорированы розетками из кованого железа»³². Металлические перемычки были также выведены на фасад в собственном доходном доме архитектора Н. Н. Никонова (1900–1901, Большой пр. П. С., 45).

Тенишевское училище

Дом Шульце не остался незамеченным. Симметричную трехосевую схему с характерными фигурными шипцами и уплощенными эркерами, имеющими повышенные лопатки (в центре) и открытые дугообразные балки, встречаем вновь в среднем корпусе дома Лидваля. Шмидт оказал влияние на дальнейшую практику «кирпичного» модерна. Об этом свидетельствует, в частности, доходный дом на Съезжинской улице, 33, принадлежавший совладельцам строительной конторы товарищества «Фасси и Богусский», который был сооружен техником Л. В. Богусским, в 1904–1905 гг.³³

В доме Шульце работала «Архитектурно-строительная контора Ф. Ф. Мирити и И. И. Герасимов», оставившая свой след в архитектуре столичного модерна. Этой фирмой перестроен на той же улице в 1905 г. доходный дом Н. Ф. Крупенникова (№ 33)³⁴, в котором размещалась гимназия А. П. Шуйской. Фасад его носит оттенок югендстиля, родственник некоторым работам В. В. Шауба.



АНСАМБЛЬ МНОГОУГОЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ

1901–1906, В. В. Шауб

ул. Мира, 10; Каменноостровский пр., 13, 16 (Австрийская пл.)

Один из самых активных столичных архитекторов начала XX в. В. В. Шауб особенно много строил на Петербургской стороне. Ему выпала возможность создать целый ансамбль на многоугольной площади при пересечении Каменноостровского проспекта и Большой Ружейной улицы (ныне ул. Мира)³⁵. Это редкий для раннего модерна пример формирования важного градостроительного узла по проектам одного автора. Сама площадь была намечена вместе с прямой трассой проспекта еще генеральным планом 1831 г., конфигурация ее откорректирована планом урегулирования 1880 г. Крупные доходные дома выросли здесь только в самом начале XX в. В 1992 г., по конъюнктурным соображениям, площадь была названа Австрийской. Наверное, было бы справедливее именовать ее площадью Шауба.

С трех сторон пространство обступают массивы многоэтажных домов, увенчанных мансардами с художественными ателее, фигурными щипцами и башнями, куполами и шпилями. Динамичная асимметрия масс, пластическая экспрессия изломанных в плане фасадов и аффигированный силуэт придают ансамблю необычный для Петербурга колорит. Площадь воспринимается как эффектное живописное зрелище. Беспokoйный синкопированный ритм, живое разнообразие форм раскрываются в движении, в постоянной смене картин. Несмотря на максимальную высоту, каменные громады не подавляют зрителя. Площадь пространственно замкнута, но ее «простреливают» перспективы пересекающихся улиц. Башни со шпилями, отчетливо рисующиеся на фоне неба, рассчитаны на восприятие с больших расстояний. По композиционно-стилевым особенностям ансамбль резко отличен от петербургской регулярно-классицистической традиции и родствен германской архитектуре той поры. Эта близость проявляется в активной силуэтности объемов и в совмещении приемов югендстиля со стилизованными мотивами барокко. Неслучайно выдающийся градостроитель Л. А. Ильин расценивал площадь Шауба как «пересаженную целиком из современного немецкого города»³⁶.



В. В. Шауб.
Перспектива
дома М. М. Горбо-
ва. 1902

Первым на площади был сооружен по проекту А. И. Ковшарова угловой дом ремесленника Г. Ф. Лепенберга (Каменноостровский пр., 18/11, 1900–1901)²⁷ — заурядная позднеэклектическая постройка. Создание шаубовского ансамбля началось с возведения пятиэтажного дома купца М. М. Горбова в северо-западном секторе площади²⁸ (современный адрес — ул. Мира, 10; по Каменноостровскому пр. — без номера). Проект его был утвержден в июне 1901 г., а измененный вариант — в апреле 1902 г. Два корпуса, поставленные вдоль улиц, соединены по диагонали третьим, самым представительным, где находились лучшие квартиры. Архитектор заглубил всю среднюю часть главного фасада, избежав того излома, который остался с юго-западной стороны площади. Угловые выступы он уподобил башням, причем правая, видимая в дальней перспективе проспекта, сделана более высокой. Черты собственно модерна лишь едва сквозят в облике здания. Завершения башен и фронтоны, портал и наличники стилизованы в характере барокко. Декоративные формы исторического стиля убедительно согласованы с крупными членениями и массами. Структурная разбивка фасадов подчеркнута чередованиями зернистой и гладкой штукатурки.

Дом Горбова был удостоен почетного диплома на городском конкурсе фасадов 1907 г. Необарочные мотивы, своими текучими кривыми линиями конгенные декоративным устремлениям модерна,

оставались стойким пристрастием Шауба. Попытки симбиоза этих мотивов с еще скованной трактовкой югендстиля прослеживаются на фасадах бокового корпуса дома Н. Е. Ритинга (1899, пр. Добролюбова, 1), хронолитографической фабрики «Веферс и К^о» (1901–1902, ул. Яблочкова, 8) и здания при словолитне Г. Бертольда (1900–1901, Гражданская ул., 13), осуществленного Шаубом на основе эскизного проекта берлинского архитектора М. Мейдингера²⁹. Одновременно

дом
М. М. Горбова





Дом Э. К. фон Линггарта

с домом Горбова он завершил сооружение доходного дома статского советника А. М. Васильева на Гатчинской улице, 11⁴⁰, в котором грациозные формы барокко органично сплавлены с приемами югендстиля.

В том же стилистическом ключе выдержан доходный дом художника Э. К. фон Линггарта, возведенный Шаубом в 1905–1906 гг. на юго-западном углу площади (Каменноостровский пр., 16)⁴¹. Его необарочный характер был отчасти обусловлен взаимосвязью с домом Горбова, также стоящим на левой стороне проспекта. Но здесь барочные мотивы звучат более отчетливо, трактовка их ближе петербургским образцам XVIII в. Главный, щедро декорированный фасад, увенчанный тремя фронтонами усложненного абриса, обращен на проспект (поскольку половину фронта застройки со стороны площади занял дом Лепенберга). Композиция его почти симметрична, но разная высота боковых эркеров намечает движение и угловой части. Шауб, однако, на этот раз не акцентировал угол здания. Высокая округлая башня немного отодвинута внутрь площади. Двухъярусное завершение ее выделяется беспояной затейливостью силуэта. К нему пристроен совершенно не согласованный по масштабу прямоугольный объем мастерской, прорезанный огромным окном. На участке Линггарта еще в 1898–1899 гг. Э. Ф. Виррих выстроил дом-ателье из полых бетонитовых камней — шлакобетонных блоков, изготовленных на заводе В. В. Гортлера⁴². Это был первый опыт использования новой строительной технологии в Петербурге (сохранился служебный флигель в глубине двора).

При сооружении в 1902–1903 гг. дома почетного гражданина К. Х. Кельдаля (Каменноостровский пр., 13/2), расположенного по диагонали от дома Горбова, Шауб повторил прием заглабления основного фасада. В отличие от двух других звеньев ансамбля, облик здания трактован в острых, экспрессивных формах югендстиля, но и он



Эркер дома
Э. К. фон Линггарта

не лишен исторических реминисценций, связанных с традиционной архитектурой Германии. Основные акценты композиции — башня и граненый эркер — смещены к углу улицы Мира. Разнообразные эркеры и балконы, переменная ритмика членений, свободная группировка и всевозможные формы окон, усложненность контура — все это сообщает зданию динамическую напряженность и насыщенность зрительного образа. К сожалению, потеря трех шатровых завершений сильно обеднила силуэт.

Декоративная выразительность фасадов достигнута контрастами ровного поля стен и зернистой штукатурки, введением рельефных орнаментов и зеленых майоликовых вставок. Живописно-декоративное начало вообще выступает здесь формообразующим. Сложная цветочная и рельефная разработка стен не вытекает из конструктивной логики, но, напротив, зрительно преобразует и даже деформирует реальную архитектонику. Вместе с тем зрительная неустойчивость

Дом К. Х. Келли-
Далей, фото-
графия
1900-х годов



композиции, варьирование масштаба, акцентирование углов отвечают многоракурсному восприятию здания, выходящего на площадь, проспект и на улицы (Дивенская ул., 2; ул. Мира, 13). Издали ясно читаются его выразительные объемы и силуэт. А при рассматривании вблизи раскрывается изобретательное разнообразие деталей, в ассортимент которых входят стилизованные маски, картуши и крупные цветы, вписанные в прямоугольные и дугообразные формы.

Шабовский ансамбль должен был завершить аналогичный по стилю дом Е. Э. Исаковой⁴³ на северо-западной стороне площади, однако этот проект (1903) остался нереализованным. Группа домов на многоугольной площади с ее свободным ритмом, сильной пластикой и переключкой вертикалей во многом предопределила пространственную организацию Каменноостровского проспекта и его второго градобразующего узла — площади Льва Толстого.

В 1902 г., когда этот ансамбль начинал формироваться, архитектор В. С. Карпович писал: «На Петербургской стороне царствует

Дом
К. Х. Келли-
Далей



Детали фасадов
дома К. К. Кальдана





Дом К. X. Кельдыша,
фотография 1900-х годов

строительная фирма архитектора Шауба и насаждается немецкая культура». Возводя здания «в берлинском вкусе», Шауб, кажется, «для детальной разработки проектов [...] пригласил даже немецких архитекторов»⁴⁴. Дом Горбова, выдержанный «в модернизированном немецком стиле с большим количеством барочных форм», привлекал критика простотой художественных средств, показавших вновь «истинное назначение штукатурки для отделки фасадов»⁴⁵. Специфические возможности этого материала были еще ярче продемонстрированы в доме Кельдыша.

Петербургский немец Шауб выступал основным проводником югендстиля в российской столице. Шаубовскому варианту раннего модерна, пропитанному изысканной стилизацией в духе барокко и рококо, особенно близки дом В. Г. Чубанова (ул. Куйбышева, 23)⁴⁶ и собственный доходный дом еще одного архитектора немецкого происхождения Г. Г. фон Голи (Кронверкский пр., 61/28)⁴⁷, возведенные в 1901–1903 гг. в том же районе города. Штукатурную отделку фасадов для фон Голи исполнил мастер А. И. Иванов, работавший также с Шаубом и Лидвалем.



дом
Г. Г. фон Голи



ДОХОДНЫЕ ДОМА А. С. ХРЕНОВА

1901–1902, 1908–1909, А. С. Хренов
Таврическая ул., 17 и 5

Застройка небольшой и тихой Таврической улицы, как и протяженного, парадного Каменноостровского проспекта, сформировалась, в основном, в начале XX в. Пять жилых зданий на ней были сооружены по проектам Александра Хренова. Среди них выделяются два собственных дома архитектора (№ 17 и 5)⁴⁸.

Проектируя первый из них, Хренов отошел от прежней манеры своих позднезеклевических построек и впервые обратился к формам раннего модерна. Симметричный фасад с двумя эркерами и разнообразной облицовкой характерен тягой к пластичности и живописности. Центральное звено имеет крупное сегментообразное завершение. Волнистому контуру мансардных окон вторят криволинейные выносы карниза. Однако композиция фасада получилась недостаточно цельной. Тяжелые грубоватые эреры не согласованы с мелкой детализацией стены, облицованной охристым кирпичом. Жесткий рисунок лопаток и профилей — традиционных элементов — не сопряжен с переливающимися, текучими, прихотливо-изогнутыми линиями в духе ар нуво, с плавными переходами стилизованных изображений цветов в абстрактный криволинейный орнамент. Рельефным узором отведена совсем иная роль, чем, например, в доме К. Х. Кельдаля. Отдельные локальные вставки занимают четко фиксированные ячейки. Они изолированы от фона и безразличны к тектонике стены. Для облицовки полуподвального этажа использована гранитная шеп. «Изюминка» фасада — тонкий и хрупкий ажур железных решеток и кронштейнов. Декор вестибюля (крути и параллельные бороздки, львиные маски) навеян полюбившимися петербургским архитекторам мотивами О. Вагнера. Кованое ограждение лестницы составлено из волнообразных стоек с изогнутыми полосками и стилизованными цветами.

Второй дом архитектора на Таврической улице, 5, сооруженный через семь лет после первого, отмечен печатью неоклассицизма. Правда, облик здания чужд духу пассажа. Понимание архитектурной формы полностью отвечает принципам нового стиля. Это проявляется и

⁴⁸ Дом № 17 на Таврической улице



Орнаменты фасада
дома № 17



в мягкой пластике крупных объемов, и в разнообразности окон, и в подборе отделочных материалов: белого облицовочного кирпича в сочетании с розовым и серым гранитом и вкраплениями зеленой керамики. Логичность и уравновешенность композиции, ясная конструктивность, подчеркнутая надоконными перемычками, межэтажной полосой гранита и обнаженными металлическими балками, характерны для рациональной модификации модерна.

Классицистические детали — колонны портала и рустованные архивольты, сандрики и геометрический орнамент балконов, венки и



дом № 17.
Фотография
1930-х годов



ленты — включены в современный контекст как дань менявшейся моде. Симметричное трехосевое построение фасада нельзя считать классицистическим признаком, поскольку оно было свойственно многим сооружениям «чистого» модерна. Главная особенность здания — устройство трех мощных ризалитов. Центральный ризалит и боковые эреры (подобные эрерам дома № 17, но более изяшные) скруглены на углах. Благодаря объемно-пластическому решению преодолена стереотипная двухмерность фасада, а небольшой палисадник оттеняет столь редкое в доходных домах ощущение уютной намерности.



Дом № 5.
Фотография
1930-х годов

Фрагмент
фасада
дома № 5



Экспрессия больших масс, подчеркнутые объемность и глубинность композиции не только выделяют здание в застройке улицы. Эти качества вообще нечасто встречались в доходных домах петербургского модерна.

Просторный вестибюль парадной перетекает в лестничную клетку, охватывая круглую шахту лифта. Как и в ряде других построек Хренова, лифт проходит сквозь этажные площадки у входов в квартиры. Закругленные очертания этих площадок, чередуясь с гранеными



Парадная
лестница дома
№ 5

Фрагменты фасада
дома № 5



промежуточными внешними площадками, создают эффект мерной пульсации пространства, словно выталкивающего в сторону двора мощный выступ лестничной клетки прямо-

угольными и эллиптическими окнами. Витражи выполнены в технике росписи по бесцветному стеклу: кайма из гирлянд написана в два цвета — желтый и коричневый. Рисунок их созвучен геометризovanым классицистическим формам лестничного ограждения и отделки вестибюля.

Резкий, поистине драматический контраст с парадной частью составляет темный изогнутый тоннель въезда во двор, неожиданно прорывающийся вверх узкой шахтой светового дворика, куда обращены окна служебных помещений. Основной двор, неправильной многоугольной конфигурации, имеет, как обычно, вневсестилевой утилитарный облик и воздействует на зрителя спонтанной игрой разновысоких масс, грубо-выразительной пластиной выступающих частей.

В 1909–1910 гг. Хренов возвел еще два здания на Таврической, 7 и 11⁴⁹. Хозяйной первого из них официально числилась И. Ф. Хренова, жена архитектора. Дом этот «по-родственному» примыкает к соседнему дому № 5 (где поселилась семья зодчего) и во многом повторяет его членения и детали, но не в развитой объемной композиции, а на привычной плоскости фасада, выложенной серым кирпичом. Чуть за-

глубленная средняя часть выделена креповками и порталом входа. Дом № 11, принадлежавший жене тайного советника М. Ф. Щегловитовой, сходен с домом супругов Хреновых (№ 5 и 7) по отдельным элементам, гамме отделочных материалов, а также по общему классицизирующему характеру. Позднее на той же улице Хренов построил еще один собственный дом (№ 3, 1914). В его сухой ордерной композиции эркеры явно преобладают над колонным портиком. Вместе эта группа жилых зданий образовала единый фронт застройки. В ее стилистике отразилась тенденция позднего петербургского модерна к поглощению и преломлению классицистических форм, которая сменялась строгой неоклассикой, унаследовавшей некоторые структурные особенности нового стиля.

Вид Таврической
улицы





ДОХОДНЫЙ ДОМ С. В. МУЯКИ

1902-1903, А. С. Хренов

Ковенский пер., 17 — ул. Восстания, 18

Видный, но далеко не самый выдающийся мастер петербургского модерна Александр Хренов, очевидно, не страдал от ложной скромности. Он дважды увековечил свое имя в текстах мраморных досок, установленных на домах штабс-капитана гвардии С. В. Муяки и надворного советника П. К. Палина⁵⁰. Первая из них — не только носитель информации⁵¹, но и своего рода декоративный знак нового стиля. Стилизованный шрифт и тонкие извивы обрамления словно перенесены на мрамор из книжной графики модерна.

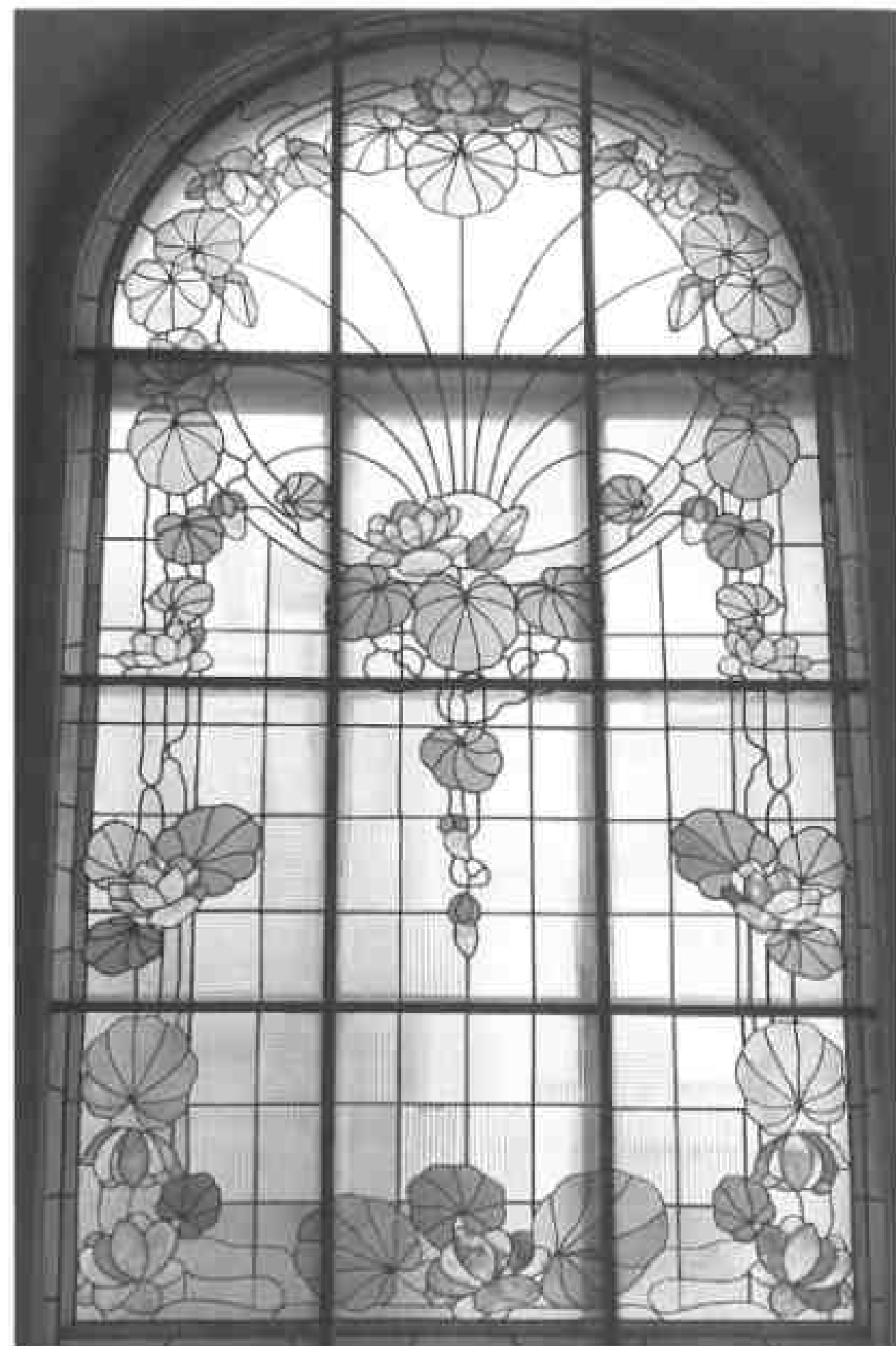
Дом Муяки решен цельным блоком с единственным угловым эркером и строгой ритмичной фасадом. Яркое декоративное звучание достигнуто разнообразной палитрой отделочных средств. На фоне охристого кирпича (излюбленный материал Хренова), с которым контрастирует гранитная шепя цоколя, выделяются краснокирпичные вкрапления, железное кружево балкона и лепные рельефы. Декоративные формы не претендуют на зрительное преобразование структуры (в отличие от домов Лидваля и К. Х. Кельдаля) и в то же время не ограничиваются пассивной ролью орнаментальных вставок (как в доме Хренова на Таврической ул., 17). Они тяготеют к композиционным узлам и акцентируют основные структурные элементы — окна, завершения лопаток, межэтажные пояса. Текучие криволинейные обрамления проемов третьего этажа, картуши и маски, резной тамбур и металлические детали выдержаны в духе югендстиля и вместе с тем вызывают ассоциации с мотивами рококо, столь созвучными стилистике раннего модерна.

Хренов уделял особое внимание оформлению парадных лестниц — общественных коммуникаций доходных домов. В доме Муяки он создал оригинальную пространственную композицию лестничной клетки



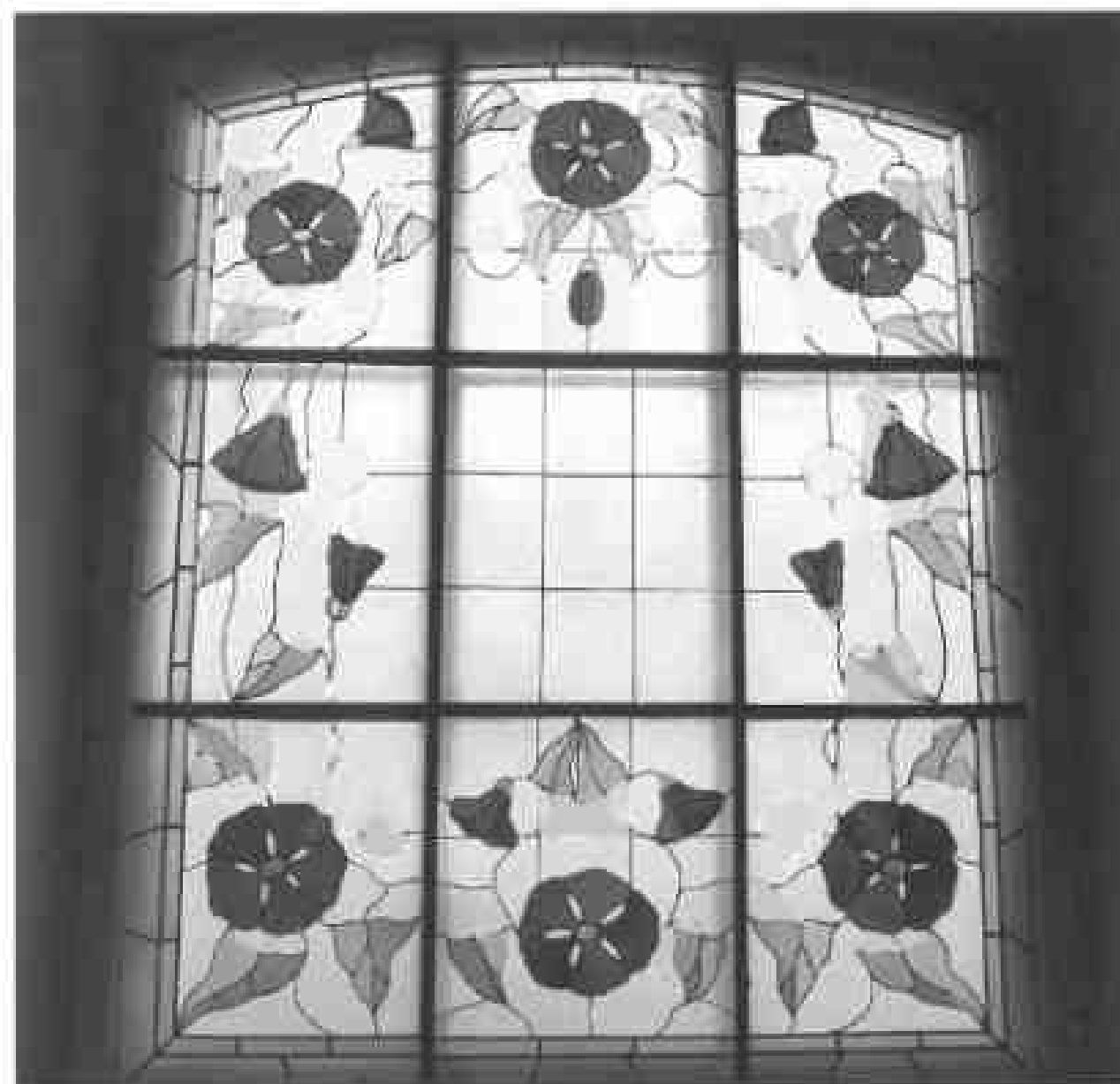


и целостный стильный ансамбль декоративного металла и полихромных витражей. Архитектор впервые применил остроумный и эффективный прием расположения лифта: круглая шахта прорезает посередине такие округлые этажные площадки, нанизывая этажи на вертикальный стержень. Кованые ограждения маршей и лифта (работа завода Ф. К. Сан-Галли) оплетены прихотливо извивающимися стеблями с пышными цветами. Металлические конструкции опутаны безудержной вакханалией кривых линий. Мозаичные витражи были отреставрированы, как и все здание, в 1993–1994 гг. для его нынешнего владельца — Промстройбанка. В колорите



Витражи парадной лестницы





их преобладают зеленый и желтый цвета, ярко пламенеют красные лепестки, поверхности бесцветного рифленого стекла пронизаны светом. Композиция витражей симметрична, фронтальна и плоскостна, пронизана кругообразным движением. Стилизованные кувшинки и лотосы, маки и выюнки сплетаются в живой, саморастущий узор, который развивается снизу вверх, вторя полуциркулярной форме окон.

Здание предназначалось, скорее всего, под меблированные комнаты. Но функция доходного дома вообще была гибкой и легко обратимой. Вскоре дом Муяки стал одним из центров архитектурного образования. С 1906 по 1914 гг. в нем размещались Высшие женские архитектурные курсы Е. Ф. Багаевой (мастерские, аудитории и жилой пансион). Четырехлетний курс обучения давал воспитанницам — помощницам архитекторов — серьезную художественную и техническую



Фрагменты фасада
дома С. В. Мункина



подготовку. «В этих уютных уголках, уставленных диванами с мягкими красивыми подушками, в светлых „эркерах“, увитых зеленью», шарил, по свидетельству Г. К. Лукомского, «необычная атмосфера, располагающая к тому, чтобы всецело и радостно отдаться труду»⁵². На курсах преподавали В. П. Апышнов, Л. А. Ильин, Н. Е. Лансере, М. С. Лялевич, О. Р. Мунц, А. И. Таманян и другие известные зодчие; с 1913 г. руководителем учебного заведения был В. А. Щуко.

Приемы, найденные Хреновым в его доме на Таврической улице, 17, и в доме Мункина, тот же архитектор соединил в доходном доме инженера Г. А. Бернштейна, возведенном в 1904–1905 гг. (2-я Советская ул.,



Дом Г. А. Бернштейна



10 б) ³³. Фасад светло-серого кирпича с двумя массивными эркерами, лопатками и крестовниками обильно уснащен лепниной, напоминающей декор рококо. Ажурный балкон бельэтажа с выступающей и повышенной средней частью повторяет формы балконов двух предыдущих построек эдического, а сегментовидное завершение средней оси — аналогичный элемент здания на Таврической, 17. Лестница дома Бернштейна — одна из самых добротных и привлекательных в доходных домах Петербурга. Керамическая

облицовка стен вестибюля бирюзовым глазурованным кирпичом включает панно с белыми лилиями и фриз с кувшинками. В лепные рокайльные картуши вплетен рогоз, над поясом из цветов по плафону стелется текучий орнамент. Филенчатые полотна дверей прочерчены



вертикальными бороздками разной длины, в затейливых резных на вершинах распускаются нани. Стилизованные мотивы «царства растительного» дополнены цветами витражей, побегам и листьями перил, васильками напольной плитки. В угловых нишах межэтажных площадок установлены сиденья для отдыха. Архитектор достиг здесь не только бытового, но и эстетического комфорта. Репрезентативное убранство лестницы возвышает жилую среду над серой обыденностью.

Вестибюль
дома Г. А. Берн-
штейна



ДОХОДНЫЙ ДОМ З. Н. ЮСУПОВОЙ

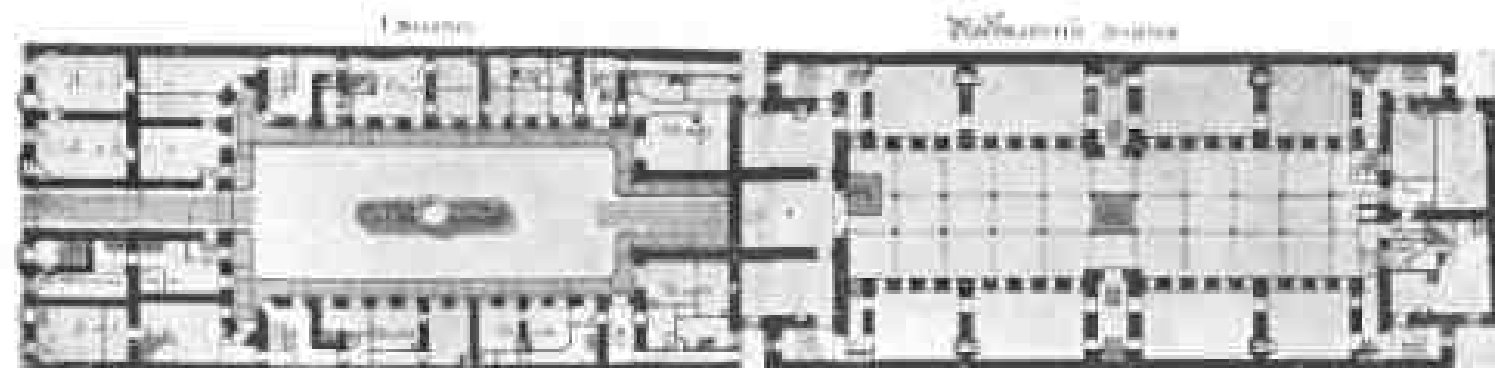
1902-1904 (перестройка), Л. В. Шмеллинг

Наб. р. Фонтанки, 85

В XIX в. на участке, принадлежавшем известной аристократической фамилии князей Юсуповых, графов Сумароковых-Эльстон, стояли четырехэтажные лицевой корпус и дворовые флигели. Проект расширения дома, разработанный по заказу княгини З. Н. Юсуповой гражданским инженером Л. В. Шмеллингом при участии Ю. Ф. Стравинского, был утвержден Городской управой 12 июля 1902 г. Старые строения, доходившие примерно до половины глубокого (145 метров) двора, выросли на этаж. Все фасады получили оформление в новом стиле. В глубине, по периметру участка, были возведены новые пятиэтажные флигели, а также поперечный корпус, поделивший территорию на два двора. Все эти изменения отражали общий процесс повышения и уплотнения городской застройки. В конце мая 1904 г. состоялось освящение полностью обновленного жилого дома²⁴.

Дом Юсуповой интересен прежде всего стремлением к эстетизации внутриквартальной территории. Дворы дома — это не унылые «колоды», не задворки парадной зоны, а художественно полноценная среда, не уступающая уличной застройке. Но если фасад составляет лишь внешнюю плоскость, соподчиненную с соседними зданиями, то дворы предстают законченным и целостным пространственным образованием, организованным как стильный ансамбль. Разумеется, архитектор и заказчица преследовали не только эстетические, но и меркантильные цели: «Надворные фасады обработаны тщательно и настолько богато, что впечатление двора совершенно теряется, а потому и расценка

Л. В. Шмеллинг.
План первого
и подвального
этажей





Фрагмент
поперечного
дворового
корпуса

дворовых квартир может быть сделана значительно дороже нормальной³⁰.

Взаимосвязь дворовых пространств обеспечивает огромная арка, прорезающая поперечный корпус. Она открывает красивую глубинную перспективу, привносит ощущение простора, парадности и даже театральности. Острота впечатления усилена перепадом высот — уровень земли второго двора поднят более чем на метр, так как под ним устроены дровяные склады. Прием объединения пространств широкой и высокой аркой был подсказан, очевидно, домами Ратьковых-Рожновых, возведенными в 1898-1900 гг. П. Ю. Сюзором (ул. Пестеля, 13-15; Кирочная ул., 32-34). Но если там арки вели с улиц, отрывая перспективы дворов извне, то Шмеллинг умело обыграл тот же эффект для решения более локальной задачи — организации замкнуто-целостной внутриквартальной среды. От набережной двора скрыты лицевым корпусом, что лишь подчеркивает их самостоятельную значимость.



фрагмент
дворового
фасада

Периметральное расположение корпусов, так же как нейтральная сетка окон, были обусловлены существовавшей ранее застройкой участка. Фасады возведенных заново звеньев облицованы на верхних этажах охристым кирпичом. Соединенные сеткой полос оконные обрамления составляют визуальный «каркас» стен. Стандартную структуру Шмеллинг внешне трансформирует орнаментальными средст-



фрагмент
главного
фасада

вами. Именно декор придает всем фасадам ярко выраженные черты нового стиля. Орнаментальный слой чрезвычайно активен, заряжен могучей «витальной» энергией. Он передает свои импульсы ставшей подвластной ему стеной поверхности; вовлекает в вакханалию текущих, струящихся, напряженно вибрирующих форм простые прямоугольные проемы.

Плоскорельефный декор состоит из растительных (ветки лавра, цветы) и абстрактных элементов. Преобладают мотивы венского сецессиона — параллельные бороздки, круги, пересеченные полосами и т. п. Но в отличие от вагнеровского стиля, они лишены геометрической четкости. Эти формы как бы отекают, сжимаются, пружинят. Рисунок их отчасти напоминает линейные конструкции Х. Ван-де-Вельде, свободно растущие композиции ар нуво. Важнейшими структурными элементами дома Юсуповой являются балконы с коваными ажурными решетками. Внутреннее движение, мощная энергия орнамента получают в «железном кружеве» (пока — прекрасно сохранившемся) еще более активное звучание, чем на стенной поверхности. Узор ограждений балконов, оконных решеток, кронштейнов исключительно разнообразен. Геометрический рисунок сменяется

ломкими, прихотливо-сплетенными или напряженно-изогнутыми линиями.

Стремление к новизне и остроте стиливого решения проявилось и в некоторых интерьерах. «Следует упомянуть о двух квартирах, расположенных в мансарде над лицейским флигелем, — отмечал в 1904 г. журнал „Зодчий“. — Неправильное очертание и высота комнат, ... верхний и отраженный свет, вся отделка в новом стиле, панели из разноцветного дерева, плафоны, камин, уборные с мраморными ваннами придают этим квартирам особый интерес»²⁶.

Шеллинг уделил повышенное внимание не только архитектурной отделке, но и техническому оборудованию дома. Во втором дворе под землей были устроены деревянные сараи с железобетонными сводами системы Гениебика на бетонных столбах, с люками и иллюминаторами. Для доставки дров исполь-



зовались электрические подъемники. Кухни были снабжены мусоропроводами, а в подвале работала мусоросжигательная печь, нагревавшая воду для прачечной. Благодаря сильной вентиляции в жилые и служебные помещения постоянно поступал свежий воздух. Квартиры имели «много удобных хозяйственных приспособлений; нет уголка в коридоре, где бы не было шкафчика, чуланчика, холодильника для провизии и других удобств»²⁷. Во всем этом отразилось стремление к обустроенности и комфорту, разумному использованию каждого квадратного метра, что отвечало интересам и квартиросъемщиков, и владельцев.

Еще в 1900 г., обсуждая появление нового стиля, петербургские архитекторы считали заслугой модерна то, что он обратил «внимание на внутренность зданий, этих однообразных каменных ящиков, оставленных нам прежними стилями, приспособляя их к потребностям современной жизни и не задумываясь для достижения этого отступать от общепринятых наружных форм. Склонность нового искусства применять в своих произведениях кривые линии отнюдь не должна быть поставлена ему в упрек, так как она навеяна изучением той же природы, где прямых линий мы почти не встречаем»²⁸. Эти суждения вполне можно отнести к дому Юсуповой.

Хотя прежняя застройка участка сковывала архитектора, он создал оригинальную и выразительную композицию дворовых пространств, перенес на них акцент с внешнего фасада. По формообразующей активности орнаментального слоя дом Юсуповой сопоставим с немногими более поздними жилыми зданиями на Большой Зелениной улице, 28, и набережной Пряжки, 34 б.



Арх.
проезда



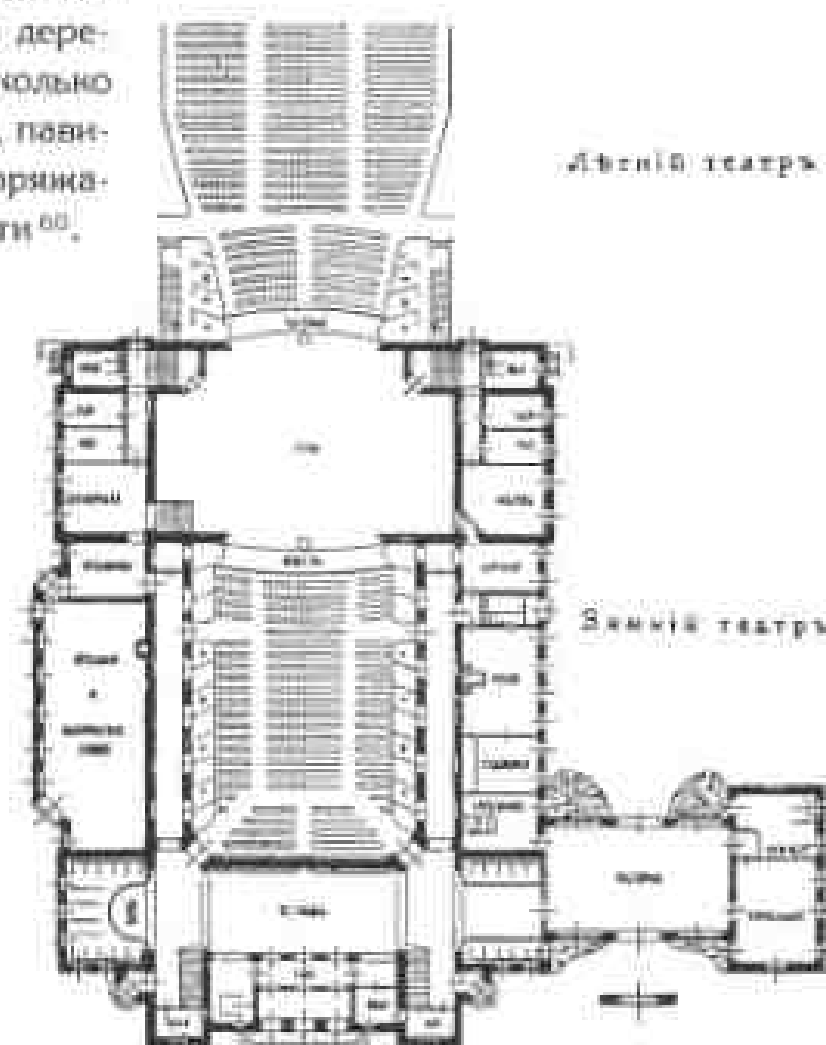
НЕВСКИЙ ТЕАТР В. А. НЕМЕТТИ — ДОХОДНЫЙ ДОМ В. О. КОЛЫШКО

1902–1904, А. К. Монтаг; 1908, П. М. Мухомов
Чкаловский пр., 16

Постоянно удивительную метаморфозу претерпело это здание: из театра оно превратилось в доходный дом⁵⁹. Сегодня, при взгляде на рядовую жилую постройку, трудно даже представить, что за ее стенами скрыты бывший зрительный зал со сценой и фойе. Этот беспрецедентный случай показывает, что менявшиеся условия и желания заказчика приводили порой к кардинальной перестройке и функциональной трансформации не только старых, но и новых сооружений.

Обширный участок на углу Геслеровского переулка и Большой Зелениной улицы с конца XIX в. принадлежал отставному капитану 2-го ранга В. О. Колышко. В 1898 г. гражданский инженер Александр Монтаг построил угловой четырехэтажный дом (ныне Чкаловский пр., 18/14) и деревянные жилые флигели. Через несколько лет появились театр и сад с эстрадой, павильонами и буфетом, которыми распорядилась жена домовладельца В. А. Неметти⁶⁰.

Австрийская подданная, артистка Вера Линская-Неметти была опытным и предприимчивым антрепренером. Около 15 лет она арендовала у Демидовского дома призрака трудящихся театр и сад на Офицерской (Дендрологической) улице, 39. В 1900 г. договор с ней не был продлен, и вскоре она решила создать свой театр с садом на участке мужа на Петербургской стороне⁶¹, которая начинала в ту пору бурно застраиваться.



А. К. Монтаг.
План театра

Невский (Новый Петербургский) театр Неметти был сооружен в 1902 г., отделка окончена в 1904 г. Монтаг осуществил «интересную идею совмещения зимнего и летнего театра в одно здание при общей сцене и общих для обоих театров уборных артистов». Такое решение объяснялось прежде всего требованиями экономичности, столь важными «для частного предпринимателя»⁶². Металлические стропила и фермы, навес летнего зала, а также железный занавес (изготовлены фирмой «Артур Коппель и К^о»), подвесной потолок зимнего зала из асбестовых досок, бетонные перегородки, негорючие полы и потолки разных помещений обеспечивали противопожарную безопасность здания. Отделка создавалась петербургскими и зарубежными специалистами. Лепной декор фасада исполняла артель Струкова при участии венских мастеров, а интерьеров — мастерская Никольского. Электроарматура была изготовлена берлинской фабрикой «М. Край и К^о» с использованием рисунков В. Ортлиба, декоративное опалесцентное стекло — Северным стекольно-промышленным обществом.

Монтаг отказался от традиционного типа компактного театрального здания с многоярусным залом. Броские формы раннего модерна сочетались с четкой объемной структурой, адекватно выражавшей рациональную пространственную организацию комплекса. К основной симметричной части, ядром которой служил прямоугольный зрительный зал на 800 мест с балконом, примыкало сбоку крыло ресторана с гостиницами, а с тыльной стороны сцены — летний зал под стеклянной крышей, опиравшейся на металлические стойки и фермы. Летом ресторан обращался в проходной вестибюль с кассовым залом. Главное фойе было освещено огромным пятичастным окном трапезиевидной формы. Криволинейный верхний абрис этого стеклянного экрана от-

А. К. Монтаг.
Фасад театра



вечал пологим дугам перекрытий. Симметричные, сужающиеся кверху ризалиты-пилоны с лестницами внутри были прорезаны вытянутыми по вертикали проемами.

В стилевом решении театра явно преобладали интонации австрийского сецессиона, чрезвычайно популярного в петербургской архитектуре на грани веков. Наверное, здесь сыграло свою роль и происхождение антрепренерши. Этому варианту нового стиля и, в частности, работам Я.-М. Ольбриха созвучны ясность объемного построения, большие светлые плоскости стен, чередования прямых линий и плавных дуг, гигантское «пятно» центральной группы окон, иллюзорные округления нижних частей лестничных проемов, рельефные фризы, геометризованные соцветья на «ползучих» изогнутых стеблях. Специально приглашенные лепщики из Вены должны были принести с собой чистоту сецессионистского декора.

По структурным особенностям постройка Монтага принадлежала к тем новаторским образцам модерна, от которых тянутся нити к функционализму (конструктивизму)⁶³. В ней были реализованы принципы функционального зонирования с выделением близких по назначению групп помещений в самостоятельные объемы и трансформации пространства в соответствии с разными способами сезонной эксплуатации. Родство с функционалистской архитектурой видится в единстве внутреннего и внешнего, в четкой артикуляции и геометризации объемов, выявлении чистых плоскостей, прорываемых остеклением, в открытой металлической конструкции летнего театра. Близи зрелищным сооружениям середины 1920-х — начала 1930-х гг. основной зал с одним балконом, секторальная в плане летняя часть, горизонтальный стеклянный экран фойе и узкие высокие окна лестничных выступов. Асимметричный план здания напоминает, например, один из проектов клуба лидеров советского конструктивизма братьев Весниных (1932).

Невский театр существовал недолго. Несмотря на возможность интенсивного использования, он, видимо, не приносил больших доходов, и в погоне за выгодой оригинальное сооружение перестроили в заурядный жилой дом. Реконструкцию остроумно и экономично осуществил многоопытный техник Павел Мухоманов (проект утвержден 24 марта 1908 г.). Он особенно много работал на Петербургской стороне, за два предреволюционных десятилетия построил в этом районе более полусотни доходных домов и других зданий⁶⁴. Мухоманов разобрал боковое крыло и летний зал и нарастил стены основного



здания до пяти этажей. Пространство зрительного зала превратилось во внутренний двор, а окружавшие его галереи и ряды помещений стали общими коридорами, с цепочками комнат. Снаружи о первоначальном сооружении напоминают нижние части стен, а также узкие выступы бывших театральных лестниц. Со стороны проспекта, слева, здание расширено немного выступающей пристройкой.

Непритязательные фасады покрыты шершавой фактурной штукатуркой. С скромная детализация носит классицистический оттенок (руст, лепные венки и гирлянды). Стены во дворе обегает струящаяся цветочная лента, стилизованная в духе раннего модерна. Скругленный внешний угол здания акцентирован массивным цилиндрическим эркером и изогнутым в плане крупным криволинейным фронтоном. Скорее всего, мотив углового завершения, плавно взмывающего огромной волной, Мухомов подсмотрел у архитектора Ф. А. Корзухина в доме А. В. Шувалова (1904–1905, Средний пр., 14/45⁶⁰). Он варьировал



деталь балкона фасада





Горизонтальный фасад дома М. А. фон Гук



Детали фасадов дома
М. А. фон Гук



его также в угловых домах на Чкаловском проспекте, 17/35 (1907) и Каменноостровском проспекте, 50/1 (1909). Первое из этих двух зданий, принадлежавшее самому технику-строителю, перегибается в перспективе Чкаловского проспекта с силуэтом дома Колышко.

В 1913–1914 гг. Мухомов расширил и надстроил сооруженный Монтаном первый дом на участке (Чкаловский пр., 18/14). Интересно четырехэтажное жилое здание в глубине участка (№ 16, корпус Б), возведенное в 1912–1913 гг. Г. О. Гиргенсоном для М. А. фон Гук⁶⁶. Выявление разными фактурами и тоном штукатурки больших участков стены, жестко геометризованный рисунок канеллированных «лопатою» простенков, уступчатых бетонных кронштейнов и «перспективных» ниш с вазами — эти и другие оригинальные находки позволяют отнести композицию фасада к незаурядным опытам модернизации классицистических форм.



ДОХОДНЫЙ ДОМ Ф. Ф. ЛУМБЕРГА

1903, Ф. Ф. Лумберг

Перекупной пер., 9

Дом гражданского инженера Федора Лумберга, расположенный в тихом уголке бывшей Рождественской части, сразу привлекает внимание. Постройка эта необычна, но именно в ней воплотились в законченной и безусловной трактовке формотворческие устремления раннего модерна. Это единственный в городе доходный дом, где приемы свободной криволинейной стилизации полностью перенесены с отделки или декора (которого здесь практически нет) на основные функционально-конструктивные узлы и элементы, что привело к коренному преобразованию самой структуры. Асимметричный фасад наделен пластической экспрессией, динамической напряженностью и многообразием форм. *Лейтмотивы композиции* — упруго прогибающийся эркер и большие округлые окна неправильных очертаний — яркий опознавательный знак стиля.

Первоначальный проект, утвержденный Городской управой 11 марта 1903 г., был доработан в процессе строительства. Через полгода, 29 сентября, осуществленная вчерне постройка получила повторное утверждение⁶⁷. Корпуса заняли всю глубину участка, образовав в плане подобие буквы «Е» (вместо намечавшейся П-образной застройки части двора). Главное же изменение заключалось в том, что рисунок всего фасада стал намного более интересным, связным и выразительным. Тема собственного дома архитектора побудила Ф. Ф. Лумберга к созданию оригинальной композиции и сконцентрированного образа нового стиля, вобравшего в себя черты ар нуво и югендстиля.

Стремясь перебороть прозаически стереотипную структуру многоквартирного здания, Лумберг сумел выразить одну из ключевых идей раннего модерна: спонтанное иррегулярное саморазвитие архитектурной формы под воздействием внутренних сил, полных «вitalной» энергии. Подвижность и пластичность нераздельных частей композиции, непредсказуемость их вариаций и взаимопереходов представляются зримой метафорой органического роста, живой изменчивости и обновления.



Особенно наглядно эти качества раскрываются в решении основной вертикальной оси, смещенной влево и акцентированной округлым эркером. Здесь нет прямых углов, господствуют упругие кривые линии и мягкие текучие формы, словно вылепленные из вязкого вещества. Эркер — эпицентр тектонического напряжения. Поверхность его «вспучивается», как эластичная оболочка, под напором скрытой внутренней энергии и прорывается в местах наибольшего натяжения крупными заovalенными проемами или плотной группой щелевидных отверстий. Эркер поднимается на тонких «ногах», между которыми заключено окно в форме омеги. Лежащие криволинейные окна переходят по вертикали с выступающего объема в заглабления верхней плоскости фасада. Полифонию дуг продолжают выгнутые ограждения балкона и козырек, его кронштейны и перила крыши прорастают стилизованными цветками. Стена, эркер, проемы, решетки и тумбы составляют единую пластическую систему. Гладкая штукатурная поверхность, отсутствие наличников, креповок или тяг довершают впечатление непрерывности, спаянности всех звеньев, узлов и деталей. Строитель сознательно отказался от лепного декора ради скульптурности самих архитектурных масс, а орнаментальную стилизацию укрупнил до масштаба композиционной структуры.

Еще одним ударным акцентом фасада является огромное окно — срезанный внизу овал — в его правой части. Очевидно, здесь, на третьем этаже, находилась квартира архитектора-домовладельца. Этот широкий лежащий проем со сложным рисунком переплета обведен пружинящей подковообразной аркой из кирпича. Над ним — трехгранный фонарик, утопленный в прямоугольной впадине, и обычное окно, помещенное в круглой нише. Вместе они образуют другую, подчиненную вертикальную ось, которая вторит главной, с эркером, мотивом скругленных проемов.





Варьирование величин и очертаний окон подчеркивает живую иррегулярность фасадной композиции. Индивидуализация внешних форм как бы предполагает разнообразие внутреннего устройства дома. На самом деле особенности планировки не требовали менять размеры, конфигурацию и ритмику проемов на каждом этаже. Столь же условна изобразительность шокольной части. Она резко выделена облицовкой из гранитной щепы, которая прорастает в простенки второго этажа и обрывается ниже середины окон (вспомним дом Лидва-лей). Рельефная каменная мозаика набрана совершенно свободно —

будто сложена стихийными силами природы. Контрастные сочетания ослочного гранита, гладкой светлой штукатурки и кирпичных пере-мычек проемов нижних этажей выявляют декоративные эффекты полихромной разнофактурной гаммы материалов, высоко ценные в ар-хитектуре петербургского модерна.

Узкий вестибюль с камином и курьезными атлантами соединен изогнутым проходом с лестничной клеткой. В просторной квартире Лум-берга на третьем этаже устроена соединительная галерея, выступа-ющая почти сплошь остекленной дугообразной стеной в первый двор. Галерея раскрывалась в соседнее помещение широкой аркой, вторив-шей очертанию большого заovalенного окна на главном фасаде. В пе-реплете этого окна остались мелкие фрагменты цветного орнамен-тального витража. По лепным плафонам и фризам комнат стелятся сти-

вестибюль

лизированные растительные узоры. Лумберг первым среди строите-лей петербургских доходных домов решился на полную трансформа-цию традиционной структуры фаса-да, подчинив его рисунок экспансии кривой линии. Схожий мотив боль-шого арочного окна неправильных очертаний с уступчатым нижним аб-рисом вскоре обыграл М. Ф. Гей-слер в особняке А. Е. Молчанова и М. Г. Самой (1905–1907, ул. Ли-тераторов, 17). Но дом Лумберга так и остался в Петербурге един-ственным в своем роде. В 1911 г. архитектор построил еще один соб-ственный доходный дом на Коло-менской улице, 10⁶⁶. В противо-положность зданию в Перекупном переулке он строго симметричен, его выступающие объемы (боковые ризалиты и средний эркер) имеют четкие геометрические формы. Это добротный образец зрелого ра-ционального модерна «северного» оттенка.





ДОХОДНЫЙ ДОМ И. В. ФОН БЕССЕРА

1904 (перестройка), А. Шульман
Владимирский пр., 19

Период модерна совпал с высшим расцветом конкурсного проектирования. Как правило, конкурсы проводились архитектурными обществами по заказам владельцев — учреждений, фирм и частных лиц. Творческие состязания помогали найти оптимальное решение заданной темы или, по крайней мере, давали исходный материал для ее дальнейшей разработки. Участие в них нередко открывало путь к получению выгодных заказов на постройки, позволяло завоевать известность или упрочить свое реноме. Результаты открытых конкурсов выставлялись и публиковались, становясь неотъемлемой активной частью архитектурной жизни.

Конкурс на лучший проект перестройки доходного дома надворного советника барона И. В. фон Бессера стал беспрецедентным по числу представленных работ (88!)⁶⁹. Многие из них, благодаря усилиям заказчика, были присланы из Германии, что подняло это «соревнование» до уровня международного. Конкурс был объявлен Санкт-Петербургским обществом архитекторов 12 августа 1901 г. Срок представления чертежей назначен на январь 1902 г. На премии авторам трех лучших вариантов фон Бессер выделил тысячу рублей.

Согласно программе конкурса, старый трехэтажный дом на Владимирском проспекте, 19, надлежало надстроить двумя этажами. Желание, по возможности, использовать существовавшие стены говорит о рачительности хозяина. Практика надстроек и реконструкций была в Петербурге весьма распространенной. Общим ее следствием стала историческая многослойность архитектурной среды центра города, а частным — предопределенность структурных решений ряда сооружений модерна. В данном случае проектировщиком предоставлялась определенная свобода и в выборе стиля (только «русский стиль» считался нежелательным), и в компоновке масс, «не придерживаясь существующих форм фасада»⁷⁰. В первом этаже следовало пробить витрины магазинов, а эркер и балконы можно было разобрать.

Особо подчеркивалось требование сдержанности и изящества композиции. «При отделке фасада допускается облицовочный кирпич,

один или с оштукатуренными частями, при простых, изящных формах. «... Излишество лепных украшений нежелательно»⁷¹. В этой установке отразилось не только стремление к разумной экономии и доброте, но и эстетические приоритеты, вкусовые пристрастия самого заказчика и, не в меньшей степени, представителей петербургской архитектурной корпорации. Строгую эlegantность общего решения с использованием долговечного и декоративно выразительного отделочного кирпича они явно предпочитали и насыщенному убранству, присущему поздней эклектике, и броской, подчас вычурной новизне раннего модерна.

На подобные конкурсы редко поступало более полутора-двух десятков предложений. Но фон Бессер сумел разрекламировать свой заказ и, «побывав за границей, пригласил к участию в конкурсе талантливых, преимущественно германских архитекторов»; в итоге «хитроумный домовладелец не ошибся в расчете: за свои 1000 рублей он получил громадный выбор...» Специалисты объясняли редчайшее «обилие проектов» также «простою случайностью, более или менее счастливою для заказчика и объясняемою досугом архитекторов в течение зимнего сезона»⁷².

Такое количество представленных вариантов, среди них почти треть (28) присланных из Германии, осложнило работу жюри, в котором задавал тон профессор Л. Н. Бенуа. Фон Бессер, испытывая, очевидно, неловкость перед зарубежными участниками, «настаивал на присуждении» хотя бы «третьей премии одному из заграничных проектов»⁷³. В ход дела вмешивались и заинтересованные лица из петербургской корпорации. Одни протестовали против лепного орнамента, мозаики и керамики (имея в виду прежде всего иностранные работы). А некто «из молодых не-Бенуентов» заявлял: «предчувствую, что произойдут нарекания ...» Пущен слух, что опять т. наз. Бенуавская школа (по имени Л. Н. Бенуа. — Б. К.) с расцвеченными изразцами невероятной стоимости возьмет верх»⁷⁴.

Конкурс ознаменовался победой молодых петербургских сил. Премированные проекты О. Р. Мунца, А. И. Дмитриева и А. И. Дмитриха⁷⁵ импонировали сдержанной и рациональной интерпретацией нового стиля в духе «бенуавской школы», программным образцом которой явилось здание Московского купеческого банка на Невском проспекте, 46⁷⁶. Такая версия модерна, казалось, лучше подходила исторически сложившемуся облику центра столицы. Журнал «Строитель» справедливо полагал, что «многие из числа заграничных работ очень

серьезны и интересны и с точки зрения германского жюри, пожалуй, были бы отмечены как лучшие. Если же у нас они остались не награжденными, то только потому, что мало отвечают нашим местным вкусам и привычкам»⁷⁷.

Проекту под девизом «Летучая мышь» Л. Н. Бенуа поставил высший балл (12), отметив: «массы и детали хороши»⁷⁸. Автор этого варианта, удостоенного первой премии, Оскар Мунц был учеником Бенуа, а затем — его помощником. Композиция дома фон Бессера решена им по традиционной схеме: четная симметрия, три основных оси. Подобной схемы придерживался и Адам Дмитрих. Он эффектно завершил фасад упруго выгнутым карнизом и ажурным криволинейным ограждением. Оба архитектора поместили на средней оси легкий стеклянный эркер в три грани, прямо перешедший с проекта Московского купеческого банка Бенуа, к постройке которого был причастен и Мунц⁷⁹.

Выпускник Института гражданских инженеров Александр Дмитриев тогда только начинал обучение в академической мастерской Бенуа. Девизом: «Оси окон и полы не изменены», он заявлял об экономической



А. И. Дмитрих,
конкурсный
проект, 1902

выгоде своего проекта (вторая премия)⁸⁰. Несмотря на некоторую монотонность композиции, жюри отмечало «простую и красивую разбивку общего, хорошие пропорции окон и умелое исполнение»⁸¹. Верхние этажи, облицованные керамикой, отсекались от нижних непрерывным ленточным балконом. Такой прием восходил к венским домам О. Вагнера. Дмитриев имел возможность познакомиться с ним и с его произведениями во время путешествия по Европе в 1901 г.⁸²

Выбор жюри не удовлетворил заказчика. Это было его право: кроме выплаты премий, он не имел обязательств перед конкурентами. В результате фон Бессер обманул ожидания петербургских зодчих, как до этого — зарубежных участников конкурса.

Надстройка и капитальная реконструкция здания на Владимирском проспекте производилась по проекту приглашенного со стороны архитектора Шульмана. Проект был утвержден 27 февраля 1904 г. Фамилия строителя (без имени) указана в рекламе Финляндского акционерного общества разработки горшечного камня, которое выполняло отделку фасада⁸³. Скорее всего, это был Карл-Вольдемар-Аллан Шульман — губернский архитектор в Выборге, немало строивший на Карельском перешейке. Косвенным подтверждением можно считать некоторые элементы его выборгских сооружений, схожие с домом фон Бессера: каменный портал, «готические» наличники и шпиль дома Д. Маркелова (1904), оформление входа в здание акционерного общества «Арина» (1903) и другие. О связи А. Шульмана с петербургской архитектурной средой свидетельствует заметка в журнале «Зодчий» о постройке им жилого здания в Выборге⁸⁴ — типичного образца финского национального романтизма.

В целом Шульман выполнил требование о «простых, изящных формах». Как и победители конкурса, он придерживался строго симметричной трехосевой схемы, но создал композицию, более выразительную по пластике и силуету. Нижние два этажа раскрыты большими арочными витринами, а въезд во двор и двери магазинов заключены в единый широкий портал из талькохлорита. Центральный округлый эркер с трехгранными окнами-фонариками воспринимается как цилиндрический объем, входящий вглубь основного массива. Верхняя часть эркера сильнее выступает из крутого ската мансарды. Купол, похожий на шлем древнего воина, вносит романтическую ноту, которую подхватывают по краям фасада остроконечные шпильцы и строенные узкие окна с «готическими» обводами. Боковые трехгранные эркеры накрыты балконами плавных очертаний с глухими ограждениями.

Окнам пятого этажа придана характерная шестиугольная форма с трапециевидным верхом. Самое необычное звено композиции — вознесенные вверх лоджии-галереи со столбиками, поддерживающими вынос мансарды. Очевидно, прообразами для Шульмана послужили галереи жилых домов Г. Гезеллуса, А. Линдгрена и Э. Сааринена на Фабриканкату (1900–1901) и Луотсикату, 5 («Эол», 1902–1903) в Гельсингфорсе.

Фотография
1930-х годов





Купол дома Бессера перендликается с главами Владимирской церкви — выдающегося памятника барокко, доминанты этого участка города. А сам дом главенствует в жилой застройке Владимирской площади и ее окружения. Фасад его имеет ясное и четкое строение, без иллюзорных смещений и деформаций. Конструктивной логике отвечают сочетания горшечного камня и штукатурки разного тона и фактуры. Изящная графика деталей основной части фасада переходит в тонкую резьбу каменного портала. Герб домовладельца, «знаковое» изображение филина, орнаментальный фриз из ветвей и

шишек дополнены на портале номером дома и датой постройки — «1904», также высеченными в блоках талькохлорита.

По стилистике это традиционно симметричное здание следует отнести к «северному» модерну. Если считать подтвержденным авторство А. Шульмана, то здесь мы имеем дело с прямой пересадкой на петербургскую почву финской архитектуры, а учитывая, что отделкой занималось акционерное общество из Финляндии, то, вместе с тем, — и ее строительной культуры.

Несколько лет назад этот доведенный до аварийного состояния дом являл собой чудовищную картину разрухи. В 2001–2003 гг. на месте снесенных дворовых корпусов был возведен крупный торговый центр «Владимирский пассаж», включивший и реконструированный лицевой дом. Фасад его был отреставрирован, но силуэт искажен надстройкой второго яруса мансарды. Тильная сторона старого здания, обращенная в атриум, разукрашена аляповатыми рельефными деталями — это пример неумелого подражания декору модерна.



Фотография
2001 года



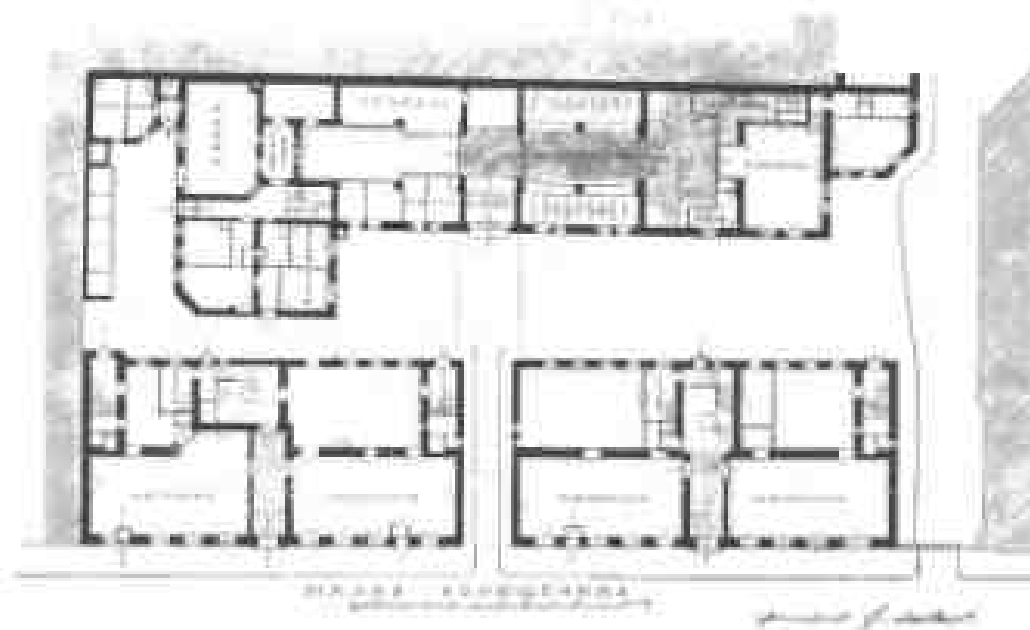
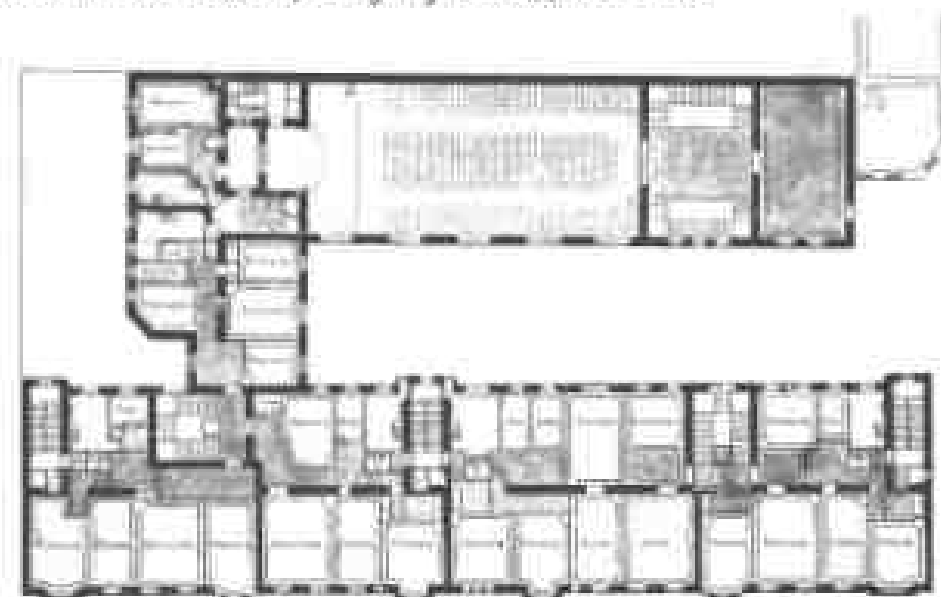
ДОХОДНЫЙ ДОМ ШВЕДСКОЙ ЦЕРКВИ

1904-1905, Ф. И. Лидваль

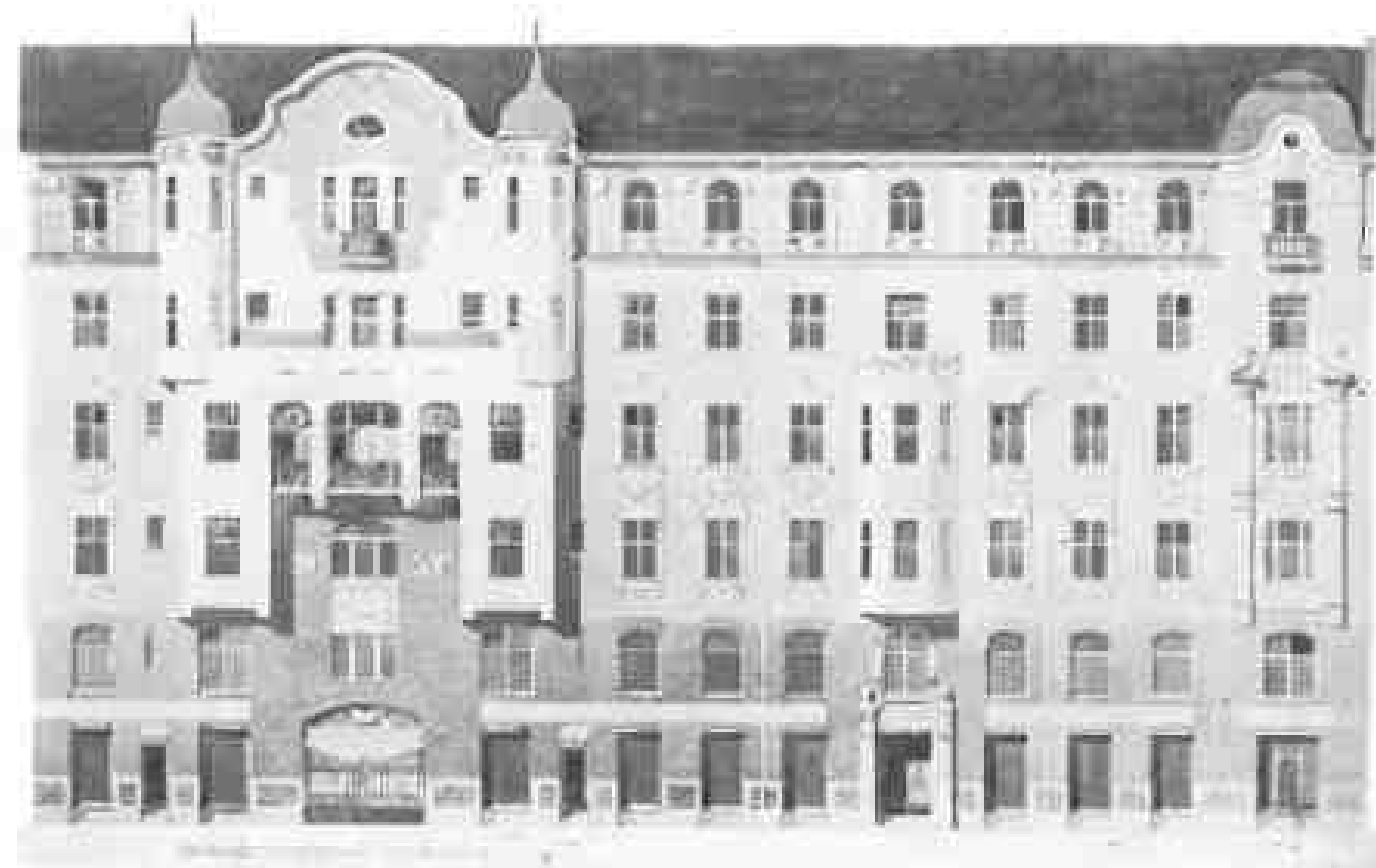
Малая Конюшенная ул., 3

Весь петербургский период жизни Федора Лидваля был тесно связан со шведской общиной российской столицы, с приходом евангелическо-лютеранской Шведской церкви Св. Екатерины, которая являлась своего рода уголком родины для выходцев из Скандинавии⁶⁵. Эта церковь, ведущая историю с XVIII в., был возведена заново в 1863-1865 гг. на Малой Конюшенной улице, 1, петербургским зодчим шведского происхождения К. К. Андерсоном⁶⁶. Фасад и интерьер здания выдержаны в формах романского стиля. Рядом, на углу Шведского переулка, Андерсон построил принадлежавший церкви дом.

В начале XX в. архитектором церкви состоял Лидваль (до 1918 г.). 28 ноября 1903 г. он представил в Городскую управу проект шестистаженного доходного дома с дворовым флигелем и концертным залом для церковного прихода⁶⁷. Помощниками Лидваля на постройке



Ф. И. Лидваль.
Планы этажей



Ф. Н. Лубянов.
Фасад



Фотография
1907 года

были С. В. Беляев и О. О. фон Витте. В главном здании размещались четыре больших магазина и квартиры двухсторонней ориентации (на улицу и во двор), от четырех до восьми комнат. Парадные и черные лестницы обслуживали пять автоматических электрических лифтов. Они были изготовлены в Стокгольме фирмой «Лют и Росен» и установлены петербургской технической конторой А. Герлица.

Протяженный симметричный фасад резко делится на сильный по пластике центр и спокойные суховато-элегантные крылья. Нейтральный метрический строй боковых частей перебивается трехгранными эркерами, а крайние оси акцентированы плоскими псевдо-эркерами, обрамленными пилястрами и разорванными фронтонами. Облицовка светло-серым силикатным кирпичом охватывает два нижних этажа, изображая цокольную часть, а верхний этаж с ornamentированной разделкой стены решен как аттиковый. Такая традиционная



Фрагменты фасада



Фотография 1900-х годов



иллюзорно-тектоническая схема, восходящая к классицистической, приспособлена к габаритам шестиэтажного многоквартирного дома. Правда, строгая логика горизонтальных членений нарушена в первом этаже облицовкой частей простенков гранитом грубой фактуры. В нижнем ряду проемов демонстрируются конструктивные элементы — открытые металлические балки. Изысканно прорисованные на фоне шероховатой штукатурки оформления окон и картуши, завершения боковых эркеров и порталы из горшечного камня, а также средний фронтон служат аллюзиями на нотивы барокко.

Мощный контраст крыльям фасада составляет центральная часть, где вырывается из плоскости экспрессивный сгусток сложно сочлененных объемно-пластических форм. Два прямоугольных эркера связывает поверху в единой плоскости широкий балкон, с которым сцеплены столбики расположенного ниже балкона-лоджии. В верхние углы



Дом
А. М. Васильева

этой слитной группы объемов врезаны два цилиндрических эркера, обращенных в башенки с куполами и миниатюрными шпилями. Они фланкируют среднее звено стены, вздымающейся крупным фронтоном сложно изогнутого абриса. Соединение прямоугольных и криволинейных элементов, всеченных друг в друга или вырастающих один из другого, свободная группировка разнообразных проемов придают этой части здания особую скульптурность и живописность. Зрительная непрерывность, взаимопереходность форм подчеркивают органическую целостность композиции. Силуэт завершения вызывает ассоциации с архитектурой скандинавских замков, принося в облик дома романтическое звучание.

Следует отметить, что симметричные эркеры-башни, связанные фигурным фронтоном (шпилом), нередко встречались в архитектуре Германии и северных стран конца XIX — начала XX в. Такой схеме следовали В. В. Шауб в упоминавшемся доме А. М. Васильева (1901–1902, Гатчинская ул., 11) и Д. А. Крыжановский в доходном доме владельца кирпичного завода М. Т. Стрелина (проект 1902 г., ул. Ленина, 25)⁶⁰. Постройка Дмитрия Крыжановского, видного мастера

модерна и одного из самых активных строителей той поры, имеет немало общего с ливадийским зданием: плоские эркеры на крайних осях, единые вертикальные обрамления окон двух этажей, необарочные детали, а главное — эркеры-башни в центре, схваченные в двух уровнях балконами. Однако Лидваль, развивая те же приемы, нашел более интересное и выразительное сочетание разнообъемных форм. Причем функционально введение этих пластических акцентов не обосновано: «ударный» центральный узел и боковые эркеры отвечали расположению спален.

Трудно согласиться с сотрудником и первым исследователем творчества Лидваля А. А. Олем, который писал о доме Шведской церкви: «Здесь от модерна почти ничего не осталось, и эту постройку мы склонны рассматривать как симптом постепенного и упорного очище-

дом
М. Т. Спрингана



Екатерининский зал

ния архитектуры Лидваля от случайных и временных элементов и все большего приближения к формальным признакам классицизма⁸⁹. На самом деле — это особая версия «северной» ветви нового стиля, сопоставимая со шведским «бароккизирующим» модерном⁹⁰. Обращение к традиционным мотивам предвосхищало становление модернизированной классики и ретроспективных течений, но для самого модерна такое было естественным обыгрывание намеков на исторический стиль.

Крытый проход ведет через узкий двор дома Шведской церкви к Екатерининскому концертному залу. Этот зрелищный корпус, скрытый в глубине участка, построен по совершенно иным формообразующим принципам. Он отличается суровой простотой и правдивым выражением разных функциональных частей в асимметричной композиции. Зрительный зал на 460 мест раскрывается «изнутри — наружу» пятью высокими арочными проемами, а лестничная клетка — ступенчато расположенными узкими окнами. Екатерининский зал принадлежал не только шведской колонии, он являлся и одним из очагов культурной жизни столицы. Здесь проходили творческие диспуты, музыкальные и литературные вечера, художественные выставки.

ДОХОДНЫЙ ДОМ МЕЛЬЦЕРОВ

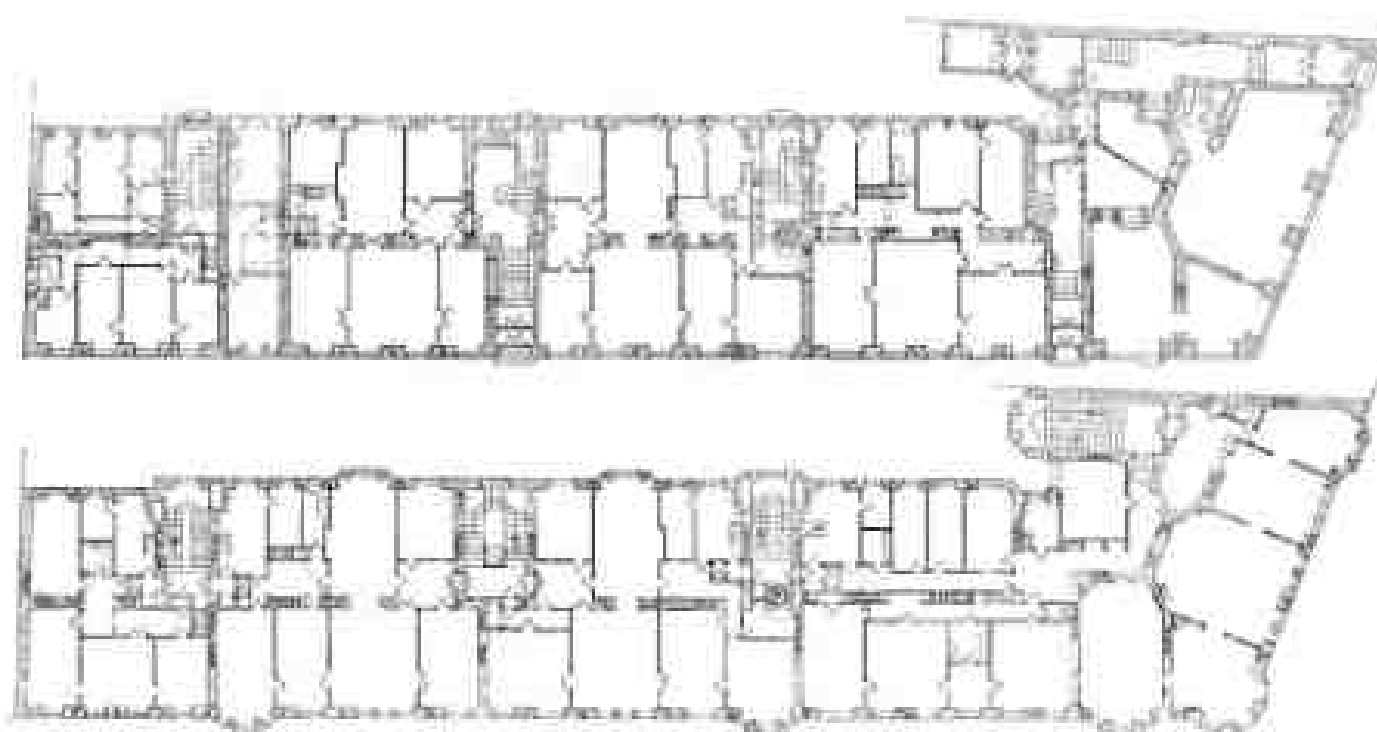
1904–1905, Ф. И. Лидваль

Большая Конюшенная ул., 19 — Волынский пер., 8

Заказчицей постройки была вдова потомственного почетного гражданина М. Н. Мельцер, затем дом принадлежал инженеру Н. А. Мельцеру⁹¹ (они приходились родственниками выдающемуся мастеру модерна Р. Ф. Мельцеру). В строительстве и оборудовании дома под руководством Ф. И. Лидваля участвовали архитектор С. В. Беляев и гражданский инженер С. В. Баниге, специалист по отоплению и вентиляции. На городском конкурсе лучших фасадов (1907) здание было отмечено серебряной медалью.

Пятиэтажный дом состоит из двух разных по пластической характеристике частей. Решение каждой из них соответствует средовой ситуации. Более протяженный корпус вдоль узкого Волынского переулка имеет спокойный «фоновый» фасад со скромным декором, похожий, в упрощенном виде, на крылья дома при Шведской церкви. Темной шероховатой поверхности стены противопоставлены светлые объемы эркеров и горизонтальная полоса верхнего этажа. Парадный вход выделен каменным порталом. Для облицовки «шоколя» применен

Ф. И. Лидваль.
Планы первого
и четвертого
этажей





Фотография
1907 года

силикатный кирпич — это один из первых в петербургском строительстве случаев внедрения данного материала. Как и в других постройках Ф. И. Лидваля тех лет (первая из них — южный корпус дома на Каменноостровском пр., 1–3), здесь экономно введены стилизованные классицистические детали: венки, картуши, гирлянды.

Воспринимаемые в перспективе, угловая часть и короткое звено по Большой Конюшенной улице наделены почти скульптурной экспрессией. Основной массив здания покоится на простенках двух нижних этажей, раскрытых витринами (здесь находились конторы и магазины по продаже автомобилей и фотографической фирмы «Кодак»). Эреры неодинаковой формы и высоты; разнообразные окна — широкие и узкие, одинарные и двойные, прямоугольные и овальные; контрастные сочетания грубооколотого или гладкотесаного камня и зернистой

штукатурки сообщают композиции напряженную подвижность, формальную остроту и декоративные эффекты. Облицовка выполнена Финляндским акционерным обществом разработки горшечного камня (г. Вильманstrand), которое участвовало в строительстве домов Лидваля и фон Бессера, а также изготовило порталы дома Шведской церкви. К штукатурным работам Лидваль вновь привлечен опытного мастера А. И. Иванова, известного отделкой фасадов в разные тона без окраски.





Дом Мельцеров — одно из центральных произведений «северного» модерна. Он синхронен особнякам Э. Г. Фолленвейдера и Р. Ф. Мельцера на Каменном острове. После собственного дома Лидваля здание на Большой Конюшенной стало следующим ярким образцом этого регионального варианта стиля в строительстве доходных домов. В нем выкристаллизовался неповторимый почерк мастера, убедительно сочетавшего выразительную пластику объемов и тонкое, доведенное до осязаемости чувство материала с чеканной графикой и рафинированным разнообразием детализации. Вместе с тем это здание родственно финскому и шведскому национальному романтизму. Главный акцент композиции — цилиндрический эркер с двойным куполом

(верхняя часть утрачена) — помещен на стыке фасадов. Он отдаленно напоминает башни северных замков, но в большей степени — некоторых стокгольмских зданий конца XIX — начала XX в. Шведские архитекторы (Э. Стенхаммар, Ф. Буберт и др.) часто превращали угол дома в круглую башню с ярусным купольным венчанием. Впрочем, цилиндрические эркеры на стыках фасадов широко вошли в петербургское строительство еще в период поздней эклектики. Благодаря этому акценту здание, расположенное на ответственном угловом участке, играло ведущую роль в перспективе Большой Конюшенной улицы (до сооружения университета Гвардейского экономического общества — ныне ДЛТ). Полнообъемный эркер увеличивает размеры комнат, улучшает их освещенность и открывает широкий внешний обзор. Этот выступающий объем скрадывает неправильный тупой угол двух фасадов. Косоугольный стык плоскостей словно выдавливает его массу наружу. Купол его корреспондирует расположенной напротив Финской церкви.

Облицовка светло-серым талькохлоритом и серо-коричневой штукатуркой логично выявляет и одновременно дополняет, преобразует тектонический строй фасадов. Узкие простенки витрин кажутся внутренними пилонами. Эркеры внизу также закованы в камень, что подчеркивает массивную прочность их оснований. Проходящий под крышей талькохлоритовый пояс придает композиции весомую завершенность. В отличие от дома Лидваля, четкая граница каменной, нижней, и оштукатуренной, верхней, частей соответствует реальному делению на общественную и жилую зоны. Вертикальным зонированием обусловлена новая структурная схема «легкий низ — тяжелый верх». Она получила распространение еще в период эклектики (постройки П. Ю. Сюзора, В. А. Кенеля, А. Р. Гешвенда) и стала одной из основных в строительстве доходных домов модерна. В ней можно усмотреть прототип «дома на столбах». У Лидваля «кариатидное» решение нижней части здания с большими окнами, узкими простенками и металлическими перемычками впервые было дано в Купеческой гостинице М. А. Александрова (1902–1903, Апраксин пер., 6).

В доме Мельцеров соединяются ясная конструктивность, пластическая сила и утонченная графичность, которая всегда была присуща манере Лидваля. Поэтому, очевидно, он и предпочитал талькохлорит граниту, другому излюбленному материалу «северного» модерна. Наглядность конструкций подчеркивают открытые балки проемов первого этажа и оснований эркеров, каменные плиты надоконных

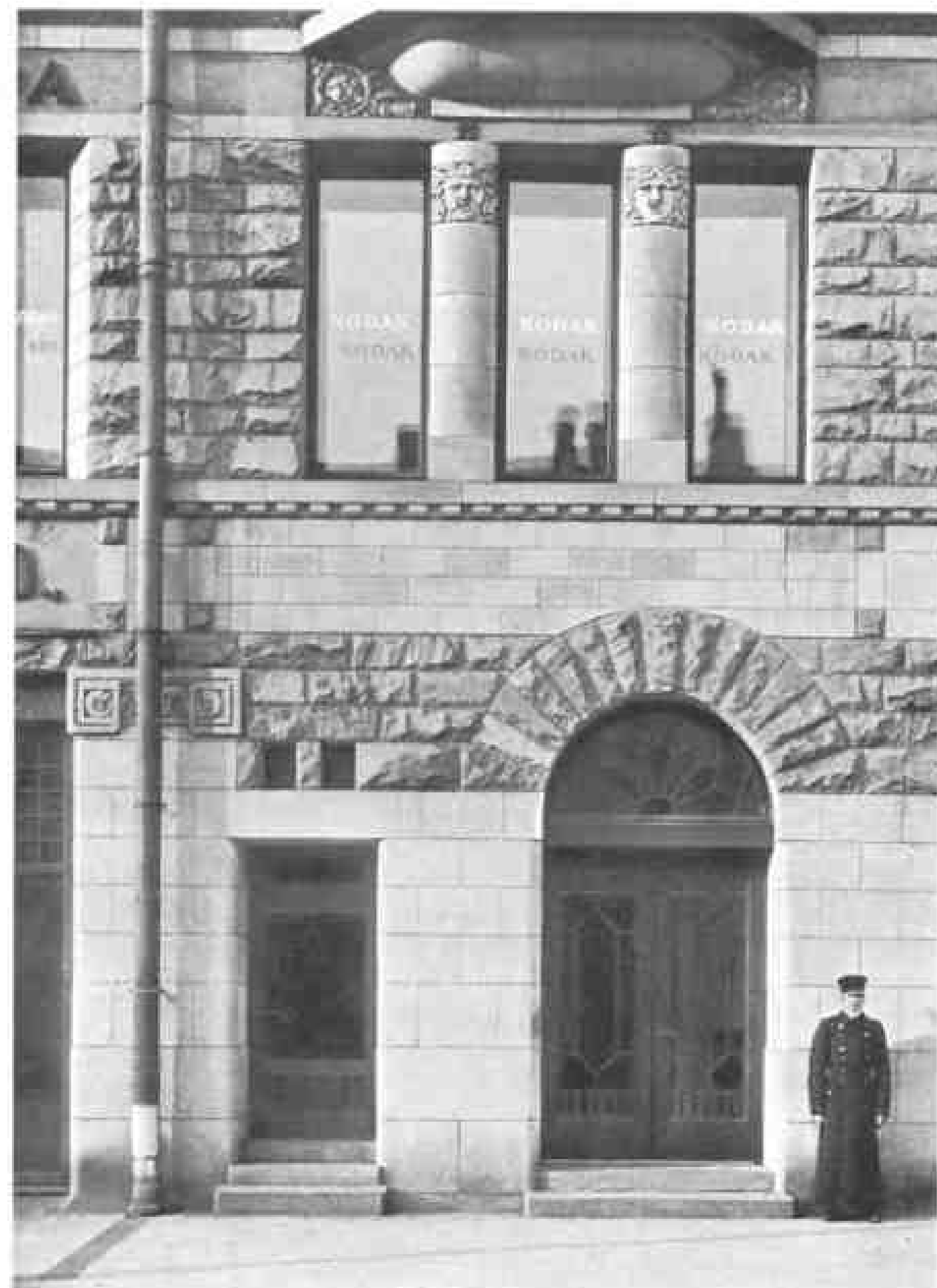


Фотография 1906 года



перемычек, простенки в виде пилонов и столбинов. Любовно и мастерски вырисованы все нюансы детализации. «Рваные» плиты горшечного камня чередуются с гладкими, что создает богатую оттенками поверхность, насыщенную трепетной игрой светотени. В резьбе по камню прекрасно выполнены розетки и овалы, оригинальные геометризованные волкюты пилонов, маски-капители межколонных колонок. Стилизованные классические элементы — лепные венки и гирлянды — органично вплетены в модерную канву. Конструктивное и декоративное начала взаимообратимы и предстают в диалектическом единстве.

Дом Мельцеров — наглядная иллюстрация доходного строительства начала века. Он возводился на тесном участке, вытянутом вдоль переуллка. Многоэтажный корпус занял большую часть территории. Свободной осталась только узкая полоска двора, который мог бы превратиться в темное каменное ущелье. Этого не произошло лишь потому, что соседний двор, по Большой Конюшенной, 17, застроили вдоль противоположной межевой линии (1910, М. А. Сонгайло).



Фотомонтаж 1908 года

Особый интерес представляет динамичная, иррегулярная организация внутреннего пространства угловой части здания. Косоугольным планом обусловлена необычайно свободная и многообразная конфигурация помещений. Комнаты неправильной формы расширены тремя эркерами, направляющими пространство интерьеров по разным осям вовне, навстречу окружающей среде. Парадная лестница с открытыми металлическими конструкциями выступает граненым объемом во двор.

Внешние черты этой и других лидвалевских построек воспроизведены в доходном доме Е. В. Васильева (М. Монетная ул., 5), сооруженном в 1912–1913 гг. Д. Д. Смирновым⁹², постоянным сотрудником Лидваля. Крутые угловые эркеры с двойными куполами и трапециевидные шпильки, шестиугольные окна и лопатки псевдоэркеро́в перенесены с домов Лидваля и Мельцеров, но проработка форм здесь более схематична. Здание на Большой Конюшенной много подсказало и другим петербургским строителям, в том числе, гражданскому инженеру С. А. Баранкееву в решении доходного дома Н. М. Нельговской (1910–1911, пр. Чернышевского, 8/16)⁹³. Показательно, что сооружения Смирнова и Баранкеева были осуществлены уже в те годы, когда сам Лидваль отошел от «северного» модерна и обратился к модернизированной классике.



дом
Е. В. Васильева

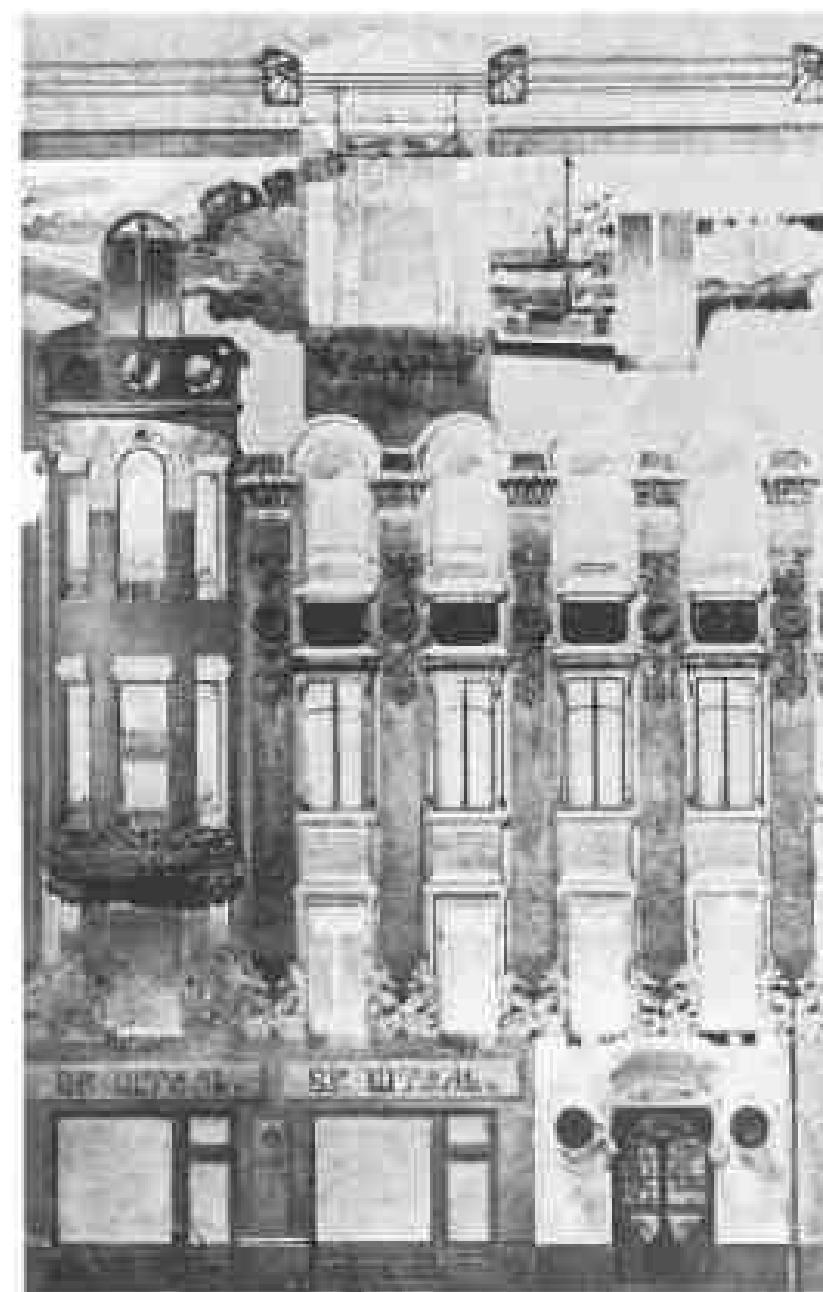


ДОХОДНЫЙ ДОМ ГЕРЦОГА Н. Н. ЛЕЙХТЕНБЕРГСКОГО

1904-1905, Ф. Ф. фон Постельс

Большая Зеленая ул., 28

Первая крупная постройка архитектора Федора фон Постельса стоит в ряду самых оригинальных произведений петербургского модерна⁵⁴. Необычны стеклянные фонарики художественных ателье на верхнем этаже (ранее подобный прием использовали В. А. Шретер в собственном доходном доме на Мойке, 112, сооруженном в 1897-1899 гг., и В. В. Гейне в доходном доме Н. В. Сукачевой на набережной Смоленки, 20, при его капитальной перестройке в 1902-1905 гг.). Поражающий затейливым своеобразием рельефный декор будто бы заряжен мощной «витальной» энергией. Большие пейзажные мозаики, составляющие гигантский фриз, выполнены в новой технике укрупненного набора. Строго упорядоченная архитектурная основа, пронизанная живым движением орнаментальная лепка и монументальные, широко и свободно «набранные» мозаичные картины вступают в разнотональный диалог. Взаимодействие их основано не на подобии, а на различии компонентов, которые дополняют и преобразуют друг друга. Это вносит особую остроту в многомерный архитектурно-художественный образ важнейшего произведения синтеза



Ф. Ф. фон Постельс.
Проект фасада. 1904



искусств стиля модерн в Петербурге.

Нижний этаж масштабно выделен широкими витринами магазинов, верхний — пятью мозаичными панно и четырьмя трехгранными фонариками, разрывающими горизонталь карниза. Три жилых этажа, равномерно перфорированные окнами, объединены метрическим шагом пилястр и двумя округлыми эркерами. Щедрые лепные узоры зрительно трансформируют, но не ломают регулярную структуру стены. Именно орнаментальный слой является стилеобразующим. Причудливое многообразие текучего криволинейного, будто самопроизвольно образовавшегося орнамента, олицетворяет свободную игру стихийных сил. Рельеф то застывает плотными сгустками вязкой массы, то вскипает пенистыми всплесками или наполняется бурным вихревым движением.

Декор — самоценен, он ничего не имитирует, архитектурно не изображает. Внутренняя подвижность и текучесть передаются от него архитектурным элементам. Пластика сгущается в композиционных узлах: основаниях и завершениях эрнеров и пилястр, венчающей части портала. Капители пилястр, упругие архивольты, сандрики и обрамления окон потеряли четность очертаний и превратились в мягко отекшие формы, словно вылепленные из теста. На уровне второго этажа проходит пояс из причудливо сплетающихся полос и зигзагообразных фигур. По сторонам балконов сползают тягучие книжки, затвердевая внизу тяжелыми каплями. В завершении портала из колышущейся массы неожиданно материалізуются и вырываются, как протуберанцы, две женские фигуры. В оформлении фасада с трудом





угадываются сильно стилизованные водоросли, рыбы и иные морские мотивы. Некоторые рельефы — почти абстрактные, они вызывают лишь отдаленные ассоциации с органическими или бионическими формами. Насколько оригинальными можно считать декоративные находки фон Постельса? Динамичные, текучие, круглящиеся формы характерны, в общем, для ар нуво; трактовка рельефов сопоставима, например, с оформлением жилого дома в Париже архитектора Ж. Лавиро (1904). В петербургском модерне они не имеют прямых аналогов.

Доминанта главного фасада — монументальный мозаичный фриз, созданный в 1905 г. по эскизам художника С. Т. Шелкового мастерской В. А. Фролова⁹⁵. Декоративная живопись неразрывно спаяна с архитектурным фоном и в то же время противопоставлена ему, что было характерным для эстетики модерна.

Смальтовые панно не имеют традиционных обрамлений, они заполняют всю свободную поверхность верхнего этажа, поглощая оконные проемы, вставляя в промежутки между эркерами и архивольтами. Новизне общего решения отвечают темы, впервые вошедшие в русскую

мозаику — индустриальный пейзаж с высокими дымящимися трубами (созвучный этой части города), парусники у причала, холмистая земля, возделанная крестьянским трудом. Пленэрные композиции, переведенные в крупномодульный наборный материал, обрели ту меру декоративной условности, которая снимает иллюзию пространственной глубины, превращая видовые картины в цветонесущую непроницаемую поверхность, родственную тектонике стены.

Обзор мозаик ограничен узкой улицей. Крупные обобщенные цветовые плоскости контрастируют с беспокойной текучестью рельефных форм фасада. Чередование отсвечивающих смальтовых поверхностей с прозрачными объемами стеклянных фонариков дает дополнительный эффект. Но прорывающие пейзажные композиции окна вносят оттенок неожиданной коллизии. Или сквозь эти окна и открываются изображенные пейзажи?

Смелое новшество В. А. Фролова — многократное укрупнение разномодульного набора, обусловленное, во-первых, расположением композиций на большой высоте и, во-вторых, стремлением раскрыть декоративный потенциал живой нерегулярной смальтовой кладки. Если раньше кубики смальты являлись «молекулами», неразличимыми изда-



ли и несоотнесимыми с целым, то здесь пластины неправильной конфигурации зримо, как сочные мазки, лепят форму⁹⁶. Фактурная, нешлифованная поверхность порождает вибрацию световых преломлений и отражений; обыгрываются эффекты «гравюры набора», швы оттеняют контур и границы цветовых пятен. Открытость новых технических приемов выявляет специфику и самоценность мозаики как особого наборного искусства. Главным организующим началом у Фролова остается цвет, восприятие которого рассчитано на оптическое смешение в воздушной среде. Создание этого цикла стало определяющей вехой в становлении новой, открытой модерном культуры русской мозаики.

Фон Постельс добивался стилистической цельности в отделке квартир лицевого корпуса. Формы изразцовых печей плавно округлены, лепной декор наполнен переливами и хитросплетениями кривых линий. Мотивы ар нуво в интерьерах созвучны оформлению главного фасада. Архитектор не оставил без внимания и скрытые в глубине участка корпуса доходного дома. Два внутренних двора — такие с большими окнами мастерских наверху — привлекают скромной, но стильной отделкой, выполненной в разнофактурной штукатурке с крупными геометрическими узорами.



ДОХОДНЫЙ ДОМ И. П. ВОЛОДИХИНА

1904–1905, И. П. Володихин

Средний пр., 9

Принципиально иную ветвь модерна представляет собственный дом архитектора Ивана Володихина. Здесь нет ни экспрессивной пластики и динамики масс, ни насыщенного декора. Здание отличается строгой эlegantностью, выверенным лаонизмом и одновременно — сухой графичностью рисунка. Композиция жестко симметрична, акцентирована ее средняя ось. Архитектор выявляет ровную гладь стены, облицованной светло-серым матовым кирпичом. Скупые, точно взвешенные детали (картуши, сандрики) не претендуют на самостоятельную роль — они помещены в фиксированных точках и подчинены простой и упорядоченной структуре фасада. Окна не пестрят мелкими переплетами, не имеют обрамлений и тем самым подчеркивают единую нерасчлененную поверхность стены. Правда, впечатление цельности снижается из-за недостаточной согласованности нижних этажей со слитной верхней частью.

Особенности композиции отчасти объясняются условиями строительства. Раньше здесь стоял трехэтажный дом, принадлежавший А. Ф. Зябловой, которая и заказала И. П. Володихину проект нового здания. Архитектор, ставший в ходе работ домовладельцем, использовал старые стены⁹⁷. Узостью участка и желанием вывести объем здания на максимально допустимую высоту обусловлена вертикальная устремленность фасада. Центральная ось усилена небольшим эркером, широкими окнами, балконами и торцом мансарды с фигурным шипцом. Володихин очень экономно применил криволинейные формы, лишь придав мягкие оплывшие очертания столбикам верхнего ограждения, шипцу и окошку под ним, а также лепным вставкам, которые чуть походят на детали рококо.

Обработка стены отделочным кирпичом, рельефы между окнами третьего и четвертого этажей, широкие окна и балконы на средней оси, которую продолжают арочное окно мансарды и шипец сложного абриса — эти приемы и штрихи были найдены уже в первой значительной постройке архитектора — доходном доме Никольской единоверческой церкви (1901–1902, ул. Марата, 22). Но там важную

роль играли традиционный ордер и другие элементы, характерные для поздней классицистической эклектики. Создавая собственный дом, Володихин стремился к рафинированной чистоте и лапидарной ясности общего решения. Полный изящества фасад проникнут духом рационализма. Облицовочный кирпич, чрезвычайно распространенный

в строительстве тех лет, стал одной из примет модерна, хотя тот или иной материал в принципе не является определяющим стилевым признаком. Архитектор показывает красоту кирпичной поверхности, дает ощущение легкости, почти бестелесности.

Тщательно выполненная прочная облицовка сама по себе, без дополнительной детализации, служит средством художественной выразительности. Это был путь эстетизации «фабричных», а не рукотворных форм, в чем заключается еще одно отличие дома Володихина от многих сооружений модерна, наделенных щедрым рукоделием декора. Но рациональность сочетается здесь с принудительной симметрией фасада, не вытекающей из внутренней планировки.

Естественно, собственный дом отчетливо отражал творческие по-

зиции Ивана Володихина. Еще в 1898 г. начинающий архитектор писал о «рациональности построения», соответствии внешнего облика назначению, зависимости формы от строительного материала, целесообразности и логичности декора. Он отстаивал правильность и симметрию композиции, а их нарушения считал аномалией, как и проявления «символизма и декаденства»⁹⁸. Очевидно, годы бурного развития модерна внесли коррективы в его взгляды, но исходные принципы остались неизменными.

Квартира Володихина помещалась на втором этаже. Видимо, именно здесь открылось в 1907 г. учрежденное им совместно с художни-



ком Ауэром Общественное собрание художников и архитекторов. Основной задачей собрания было «сближение на беспартийной почве художников всех областей искусства»⁹⁹.

Почти одновременно с собственным домом, в 1903–1905 гг., Володихин возвел на Васильевском острове гостиницу купца Ф. Ф. Теодориди (Малый пр., 40 — 14-я линия, 73)¹⁰⁰. Это большое шестиэтажное здание с плавно скругленным углом, волнообразным силуэтом аттиков и башенкой, прорезанной шевелистыми окнами. Крупные членения и пластика углового звена разбивают монотонность однородной структуры с повторяющейся комнатно-коридорной планировкой жилых этажей. Фасады гостиницы Теодориди также выложены светло-серым кирпичом теплого охристого оттенка, но в отличие от дома на Среднем проспекте, они получили рельефную разработку, близкую стилистике



венского сецессиона. Картуши и лировидные фигуры между этажами аналогичны деталям собственного дома Володихина. Жесткая графичность здесь также явно преобладает над пластическим началом. Просторная парадная лестница гостиной была залита сверкающими отблесками наборных полихромных витражей. Популярнейший в витражном искусстве модерна растительный орнамент дополняли стилизованные пейзажи. Рифленое стекло усиливало трепетную игру световых преломлений, а при изображении волной поверхности передавало линии волн. (Витражи,



Здание гостиной Ф. Ф. Теодорида



Витражи в гостиной
Ф. Ф. Теодорида



созданные фирмой «М. Франк и К^о», исчезли при расселении дома.)

Облицовка фасадов отделочным кирпичом — кабанчиком — была излюбленным приемом Володихина (дома в Манежном пер., 18, на ул. Белинского, 5). Этот материал позволял добиться добротности, долговечности и одновременно благородной простоты. Володихин сыграл свою роль в том, что глазурованный и матовый кирпич вошел в широкий обиход при строительстве доходных домов.

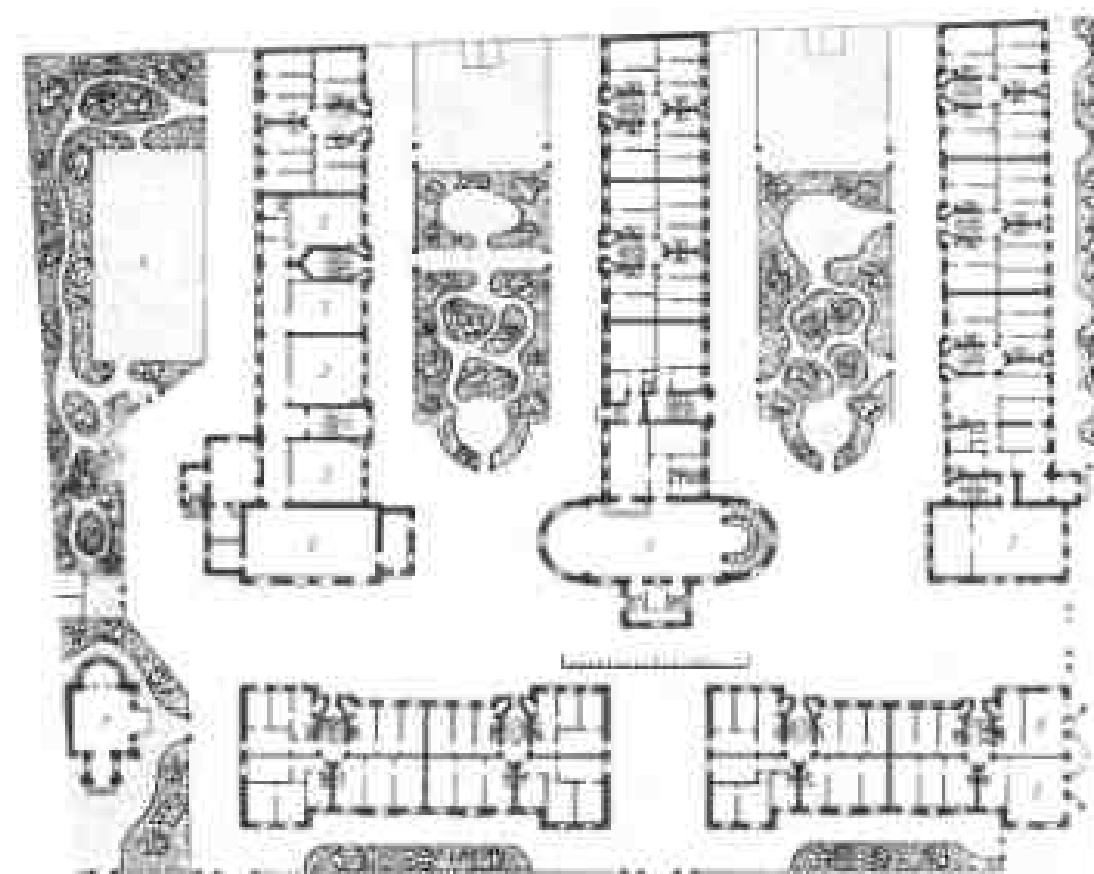


ГАВАНСКИЙ РАБОЧИЙ ГОРОДОК

1904-1906, Н. В. Дмитриев, при участии В. А. Федорова

Малый пр. В. О., 69, 71; Гаванская ул., 47

Создание на отдаленной окраине столицы — в Гавани — крупного жилого комплекса с культурно-бытовым обслуживанием для малообеспеченных слоев трудящихся явилось важным социальным и градостроительным экспериментом¹⁰¹. В нем нашли отражение демократические устремления архитектуры периода модерна. Строительство городка велось по инициативе ученого Д. А. Дриля, учредившего в апреле 1903 г. Товарищество устройства и улучшения жилищ для трудящегося нуждающегося населения (позднее — Товарищество борьбы с жилищной нуждой). В память учредителя на одном из корпусов была установлена мемориальная доска. Главную задачу Товарищество видело в создании «гигиенических, рационально устроенных жилищ для бедного населения» с организацией «при домах [...] учреждений, способствующих улучшению быта и жизненной обстановки [...], каковы столовые, читальни, детские сады и т. п.»¹⁰².



Генеральный
план
комплекса

Идеи Товарищества нашли энтузиаста в лице Николая Дмитриева — видного архитектора и общественного деятеля, впоследствии председателя правления этой организации. Он был командирован в Западную Европу, где изучал новейший опыт устройства дешевых жилищ, в частности, строительную деятельность лорда Раутона в Лондоне¹⁰³. Дмитриева глубоко заботили острая жилищная нужда, ужасающе убогий быт рабочего люда в российской столице. Дороговизна комнат в фабрично-заводских районах, неимоверная скученность обитателей казарм и углов, теснота коечно-каморочных помещений, дефицит малых благоустроенных квартир побуждали его искать пути решения давно назревшей социальной проблемы. Правильным выходом он считал не благотворительность, а разумный коммерческий расчет, основанный на дешевом и долгосрочном ипотечном кредите. Создание нормальных условий обитания для малоимущих должно было служить главной цели — укреплению нравственного климата и семейного очага¹⁰⁴.

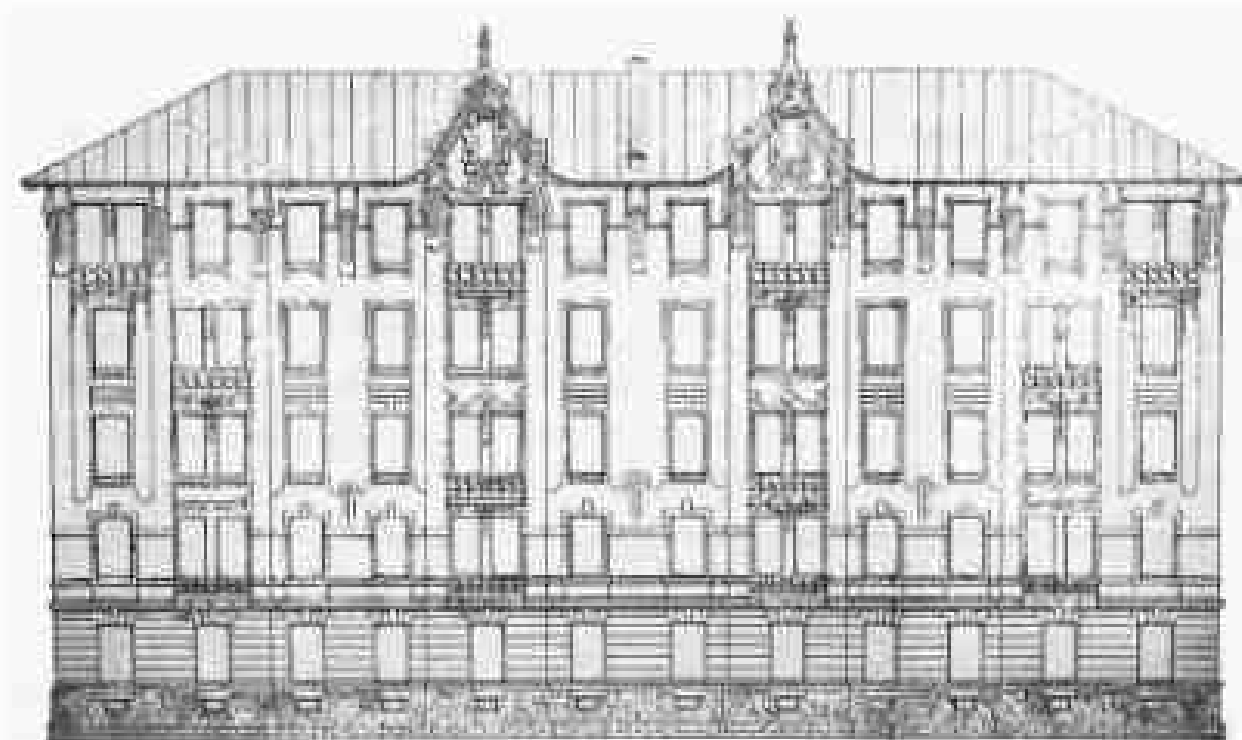
Следует напомнить, что строительство относительно благоустроенных дешевых жилищ имело в столице полувековую историю¹⁰⁵. Среди жилых комплексов при предприятиях выделялась рабочая колония завода Ф. К. Сан-Галли, состоявшая из деревянных типовых домов, сада, школы и магазина (1879, Д. Д. Зайцев). Новаторские функционально-планировочные решения, в частности, рациональное

дом он считал не благотворительность, а разумный коммерческий расчет, основанный на дешевом и долгосрочном ипотечном кредите. Создание нормальных условий обитания для малоимущих должно было служить главной цели — укреплению нравственного климата и семейного очага¹⁰⁴.

Следует напомнить, что строительство относительно благоустроенных дешевых жилищ имело в столице полувековую историю¹⁰⁵. Среди жилых комплексов при предприятиях выделялась рабочая колония завода Ф. К. Сан-Галли, состоявшая из деревянных типовых домов, сада, школы и магазина (1879, Д. Д. Зайцев). Новаторские функционально-планировочные решения, в частности, рациональное

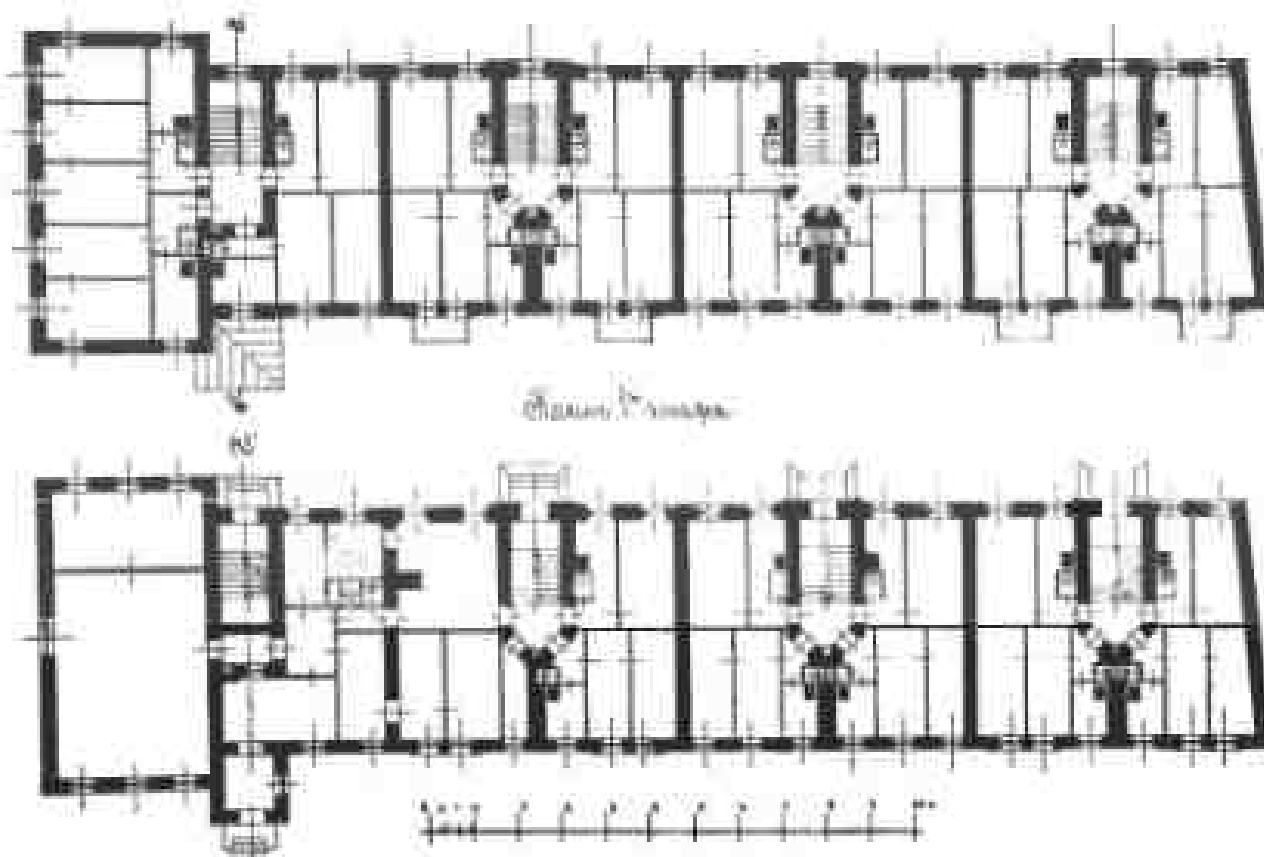


Фотосъемка
начала XX века



Н. В. Дмитриев.
Фасад жилого
корпуса
по Гаванской
улице, 1903

расположение на участке отдельно стоящих корпусов, были предложены участниками конкурса проектов колонии для рабочих Товарищества Российско-Американской резиновой мануфактуры (1897). Но именно в Гаванском рабочем городке, который был спроектирован Н. В. Дмитриевым в 1903 г.¹⁰⁶, впервые сформирована комфортная и



Н. В. Дмитриев.
Планы этажей
жилого корпуса
по Малому
проспекту,
1903

эстетически полноценная среда жилого квартала с развитым сервисом и просветительскими учреждениями.

Обширный участок для городка был приобретен у принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской. 28 апреля и 12 июня 1904 г. состоялась закладка трех зданий, поставленных одно за другим параллельно Малому проспекту. Затем были сооружены еще два корпуса вдоль Гаванской улицы. Комплекс вместил более тысячи жителей. Для семейных предназначались две сотни малогабаритных квартир (в одну, две, реже три комнаты) компактной планировки без привычных коридоров. Для одиноких — 110 отдельных комнат с общими кухнями. В торцовых частях двух домов у проспекта устроены магазины и ясли. Первый этаж здания в глубине квартала заняло четырехклассное училище с рекреационным залом. В эллиптическом выступе среднего дворового корпуса разместился общественный центр городка: чайная-столовая, зал для чтений и библиотека. Генеральный план Дмитриева включал также часовню, скверы с извилистыми дорожками, площадку для игр. Таким образом, это было самодостаточное жилое

Вид городка
со стороны
Малого
проспекта



образование с необходимым набором функций обслуживания. Открытие его состоялось в декабре 1906 г.¹⁰⁷

Новизне социальной программы отвечало новаторское пространственно-планировочное решение. Дмитриев отказался от традиционной в Петербурге периметральной застройки, уделив основное внимание внутриквартальной территории. Пять отдельно стоящих корпусов размещены на участке в системе линейной (вдоль улиц) и строчной (параллельно друг другу) застройки. Между ними — свободные проходы и уютные дворы. Удачно найденное соотношение высоты зданий и пространств позволило сформировать соразмерную человеку среду, обеспечить обилие света и воздуха.



Внешний облик домов прост, но выразителен. Здесь нет претензий на острую новизну стиливых форм. Это строгий рациональный модерн, связанный с традициями «кирпичного стиля». Главные средства архитектурной палитры — цвет и фактура материалов, зрительно усиленные их контрастными сопоставлениями. Декоративное звучание достигнуто чередованиями открытой кирпичной кладки и оштукатуренных частей фасадов, введением ажурных деревянных кронштейнов и островерхих фронтонов. Все здания составлены из аналогичных звеньев. Это свидетельствует о смене творческих установок модерна: от индивидуализации форм — к повторности, типизации. Здесь полностью снято и традиционное деление на парадное, уличное, и «закулисное», дворовое, пространства. Умело организованная и художественно осмысленная внутриквартальная среда разительно отличается от дворов-колодцев петербургских доходных домов¹⁰⁸.

Продолжением ансамбля городка стало здание Гаванского пожарного резерва, сооруженное в 1906–1907 гг. архитектором Ф. А. Корзухиным с другой стороны Малого проспекта на углу Остоумовой улицы, 21/76¹⁰⁹. Сближают эти постройки прежде всего приемы сочетания красного кирпича и светлой цементной штукатурки. Но у Корзухина



Главный
пожарный
роств

более явно проступают реминисценции средневековой архитектуры. Пожарная часть — своего рода аллюзия на древний замок с «романскими» окнами, щипцами и аркадой, с шатровой башенкой. Утилитарное сооружение получило отчетливую романтическую окраску, превратилось в занятную игрушку. Вместе с тем архитектор строго следовал принципам функционального зонирования, единства внутренней структуры и объемной композиции. Расчлененный уступчатый план, свободная группировка проемов полностью отвечают функциональному содержанию разных частей: трубной и конюшни (аркада), гимнастического зала, общей спальни и столовой (широкие окна средней части), жилых крыльев с выступом лестницы. Корзухин явил ряд новшеств в организацию пожарной части: совмещение трубной и конюшни, устройство площадки для удобного выезда и т. п. Это была первая постройка такого рода без привычной каланчи, так как сообщения о пожарах принимались уже по телеграфу.

Гаванский городок остался единственным среди современных ему опытов строительства дешевого жилья и поисков новой пространственной организации квартала «перлом русского творчества в этой области»¹¹⁰. Его можно считать во многом прообразом жилмассивов 1920–1930-х гг. и даже, в какой-то степени, наших недавних микрорайонов.

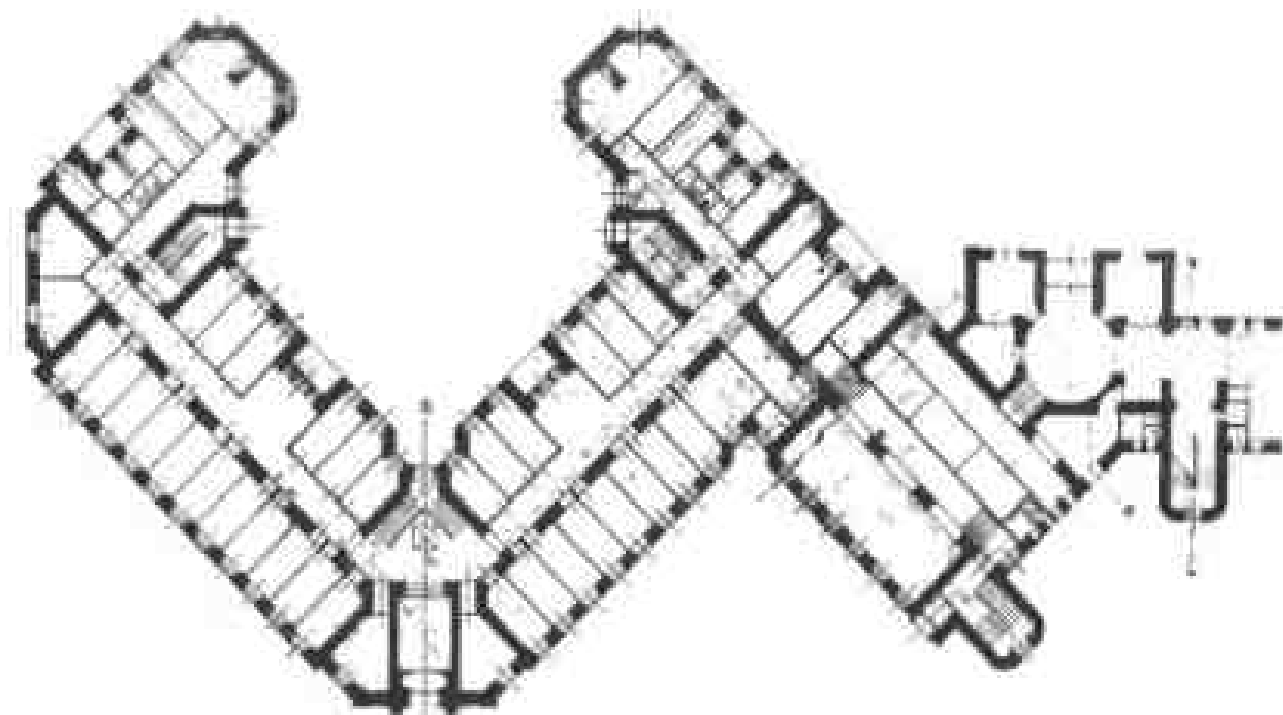
Одновременно с Гаванским рабочим городком участник его строительства гражданский инженер Владимир Федоров спроектировал

дом дешевых жилищ для трудящихся за Невской заставой (1904). Он должен был включать 412 комнат, расположенных в коридорной системе, а также столовую, библиотеку и бытовые помещения¹¹¹. Тогда же к этой теме обратился архитектор В. П. Кондратьев, выдвинувший свою программу «взаимного благоустройства жизни семейных рабочих». Она не получила утверждения в бюрократических инстанциях, и в 1904 г. архитектор выстроил на собственные средства жилой комплекс на Смоленской улице, 31/20¹¹².

Это шестиэтажное здание состоит из двух параллельных корпусов, соединенных развернутой по диагонали угловой частью. Ряды комнат тянутся по обеим сторонам широких коридоров. В здании были устроены школа и библиотека, музыкальная комната и юнорзал, баня и мусоросжигательная печь. Владелец назвал свой дом «Порт-Артуром» — в память героической обороны морской крепости от японцев, и это имя прочно вошло в обиход¹¹³. В специальной литературе постройка получила известность как первый в России дом-коммуна. Архитектурное решение этой «машины для жилья» откровенно утилитарно и потому — вневременно. Лишь балконы с ограждениями современного



Дом В. П. Кондратьева
«Порт-Артур»



М. С. Лялевич.
План Выборг-
ского рабочего
городка.
Фрагмент.
1914

рисунка оживляют монотонные плоскости стен. Общий тип плана тяготеет к традиционной периметральной застройке, двор походит на глубокое каменное ущелье.

«Порт-Артур» — лишь часть задуманного Владимиром Кондратьевым крупного жилого массива. Также фрагментарно был реализован проект Выборгского рабочего городка (Диагональная ул., 8 и 10), составленный в 1914 г. видным зодчим М. С. Лялевичем по заданию Товарищества борьбы с жилищной нуждой¹¹⁴. За его краснокирпичным фасадом расположены изломанные в плане корпуса, ориентированные по диагональным осям. Редкий прием зигзагообразной застройки ранее уже был использован в конкурсном проекте Е. Ф. Шреттера для дома Э. Л. Петерсона (1905)¹¹⁵ и в доходном доме лесопромышленников Ф. Я. и Н. Я. Колобовых (Пушкарский пер., 2 — ул. Ленина, 8).

Импозантный дом Колобовых, возведенный в 1908–1910 гг. архитектором С. Г. Гингером при участии техника М. И. фон Вилькена¹¹⁶, был отмечен дипломом на городском конкурсе фасадов 1912 г. Планировка здания необычна, она соединяет два новых приема: глубокий курдонер со стороны улицы и треугольные дворы, открытые к переулку. Композиция приобрела пространственный динамизм, помноженный на сочную пластику крупных объемных форм. Но стилистика фасадов далека от модерна — это, скорее, эклектичное неobarонно с эффектными колонными аркадами и пышным убранством. Несомненно, зубчатый контур плана (улица-пила) вместе со стилевым характером здания и решением круглой угловой башни-ротонды подсказаны

предложениями французского архитектора Э. Энра (одного из создателей комплекса сооружений Всемирной выставки в Париже 1900 г.). Его эскизы с вариантами застройки улиц были опубликованы в журнале «Зодчий» за 1903 г.¹¹⁷ Устройство двух уютных треугольных дворов оказалось в доме Колобовых особенно удачным, так как позволило увеличить протяженность стен, обращенных на юг, а галереи, аркады, лоджии и балконы внесли в композицию пластическое разнообразие, еще сильнее раскрыв здание навстречу солнцу.

Дом Ф. Я. и
Н. Я. Колобовых





ЖИЛОЙ ГОРОДОК ЗАВОДА «ЛЮДВИГ НОБЕЛЬ»

1904–1913, Р. Ф. Мельцер, Ф. И. Лидваль

Лесной пр., 20 — Большой Сампсониевский пр., 27

С 1860-х гг. обширная территория на Выборгской стороне принадлежала династии Нобелей — шведских изобретателей и промышленников, получивших прозвание «русских Рокфеллеров». При Эммануиле Нобеле, который возглавил в 1888 г. предприятия этой семьи в России и принял российское подданство, Механический завод «Людвиг Нобель» на Выборгской набережной, производивший вооружение, станки и дизели, был значительно расширен. В строительстве промышленного комплекса участвовали А. Р. Тешванд и К. К. Андерсон (он построил и особняк Л. Нобеля на берегу Большой Невки), затем Н. Ф. Монтандр и В. А. Шретер, а в начале XX в. — Р. Ф. и Э. Ф. Мельцеры, Ф. И. Лидваль и Г. Ф. Джонсон¹¹⁸.

В середине 1880-х гг. Людвиг Нобель приобрел рядом с заводом узкий и длинный участок, протянувшийся от Большого Сампсониевского проспекта в сторону линии Финляндской железной дороги. Эта территория поэтапно осваивалась при его сыне Эммануиле Нобеле. Постепенно здесь сложилась крупнейшая жилая колония со своим общественным центром¹¹⁹. Весь городок Нобелей, состоявший из самостоятельных, но взаимосвязанных зон, образовал законченную полифункциональную систему. Для Выборгской стороны — района, по преимуществу, промышленного, — он имел важное градоформирующее значение.

С периодом модерна совпадает основной этап создания жилого городка (1904–1913). Но строительство его началось раньше. В 1893–1895 гг. по проектам В. А. Шретера были сооружены три каменных дома посередине двора (корпуса 3–5) и флигель вдоль северной границы участка (корпус 11). Отдельно стоящие одно- или двухсекционные дома с малогабаритными квартирами решены компактными объемами со скромным кирпичным декором. Продольная ориентация северного флигеля и расстановка домов по одной линии наметили направление внутриквартального проезда.



Жилые корпуса
и внутриквартальный проезд



Жилый дом
(корпус 1)

Работы по жилому городку продолжил Р. Ф. Мельцер. По его проектам в несколько приемов был сформирован линейный фронт застройки с северной стороны внутреннего проезда (1898, 1904–1906, 1909; корпуса 9–13). Фасады с рельефными кирпичными деталями — оконными перемычками, карнизами, поясами — вторят приемам, заданным Шретером. В этот ряд построек включено здание школы, сооруженное в 1904–1905 гг. (корпус 9, четвертый этаж надстроен в 1910 г. Ф. И. Лидваден). Сложное по ритмике расположение его окон характерно для модерна. Штрихами модерна отмечен и корпус 12, при надстройке которого в 1909 г. Мельцер ввел в композицию трехгранный эркер.

Интересны два отдельно стоящих жилых дома, построенные Мельцером в 1906 г. (корпуса 1, 2). Они сооружены из бетонитовых камней и относятся к ранним примерам блочного строительства. Каждый дом состоит из двух одинаковых, развернутых зеркально секций с трехкомнатными квартирами. В прямоугольный корпус всецены с разных сторон объема лестничных клеток. Внешний облик зданий предельно лаконичен, даже аскетичен, формы подчинены геометрии прямого

угла. Боковые стороны — почти глухие торцы с малыми квадратными окнами, балконы — на железобетонных консолях с решетками элементарно простого рисунка. Одним из новшеств была предусмотренная проектом плоская крыша. Сознательно упрощенный, строго функциональный характер построек близок жилищным комплексам периода конструктивизма. Здесь был реализован новый принцип комбинирования блок-секций. Ориентированные перпендикулярно внутриквартальному проезду, эти корпуса, вместе с соседними домами Шретера, составили группу «строчной» застройки, получившей распространение в 1920-х гг.

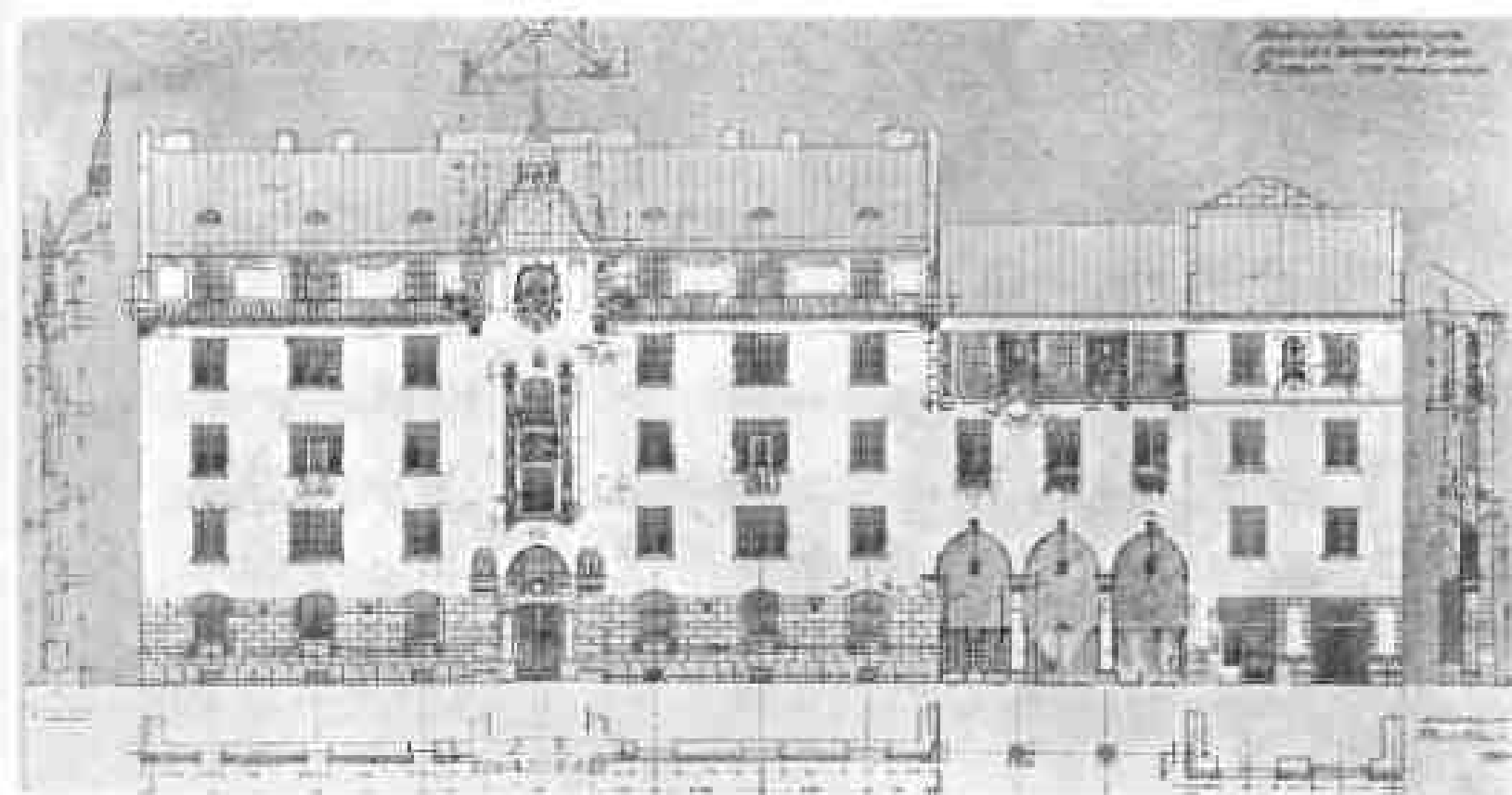
Формирование жилой зоны завершил в 1913 г. Ф. И. Лидваль, ведущий архитектор шведского землячества в Петербурге. Сплошную цепочку строений вдоль северной границы участка он замкнул с западной стороны двумя звеньями (корпуса 14, 15). Трехэтажное здание обращено узким торцом к Большому Сампсониевскому проспекту. Фасады с аркадами обработаны лопатками из неоштукатуренного кирпича. В 1912–1913 гг. Лидваль построил еще один дом в юго-восточном углу двора (корпус 7).

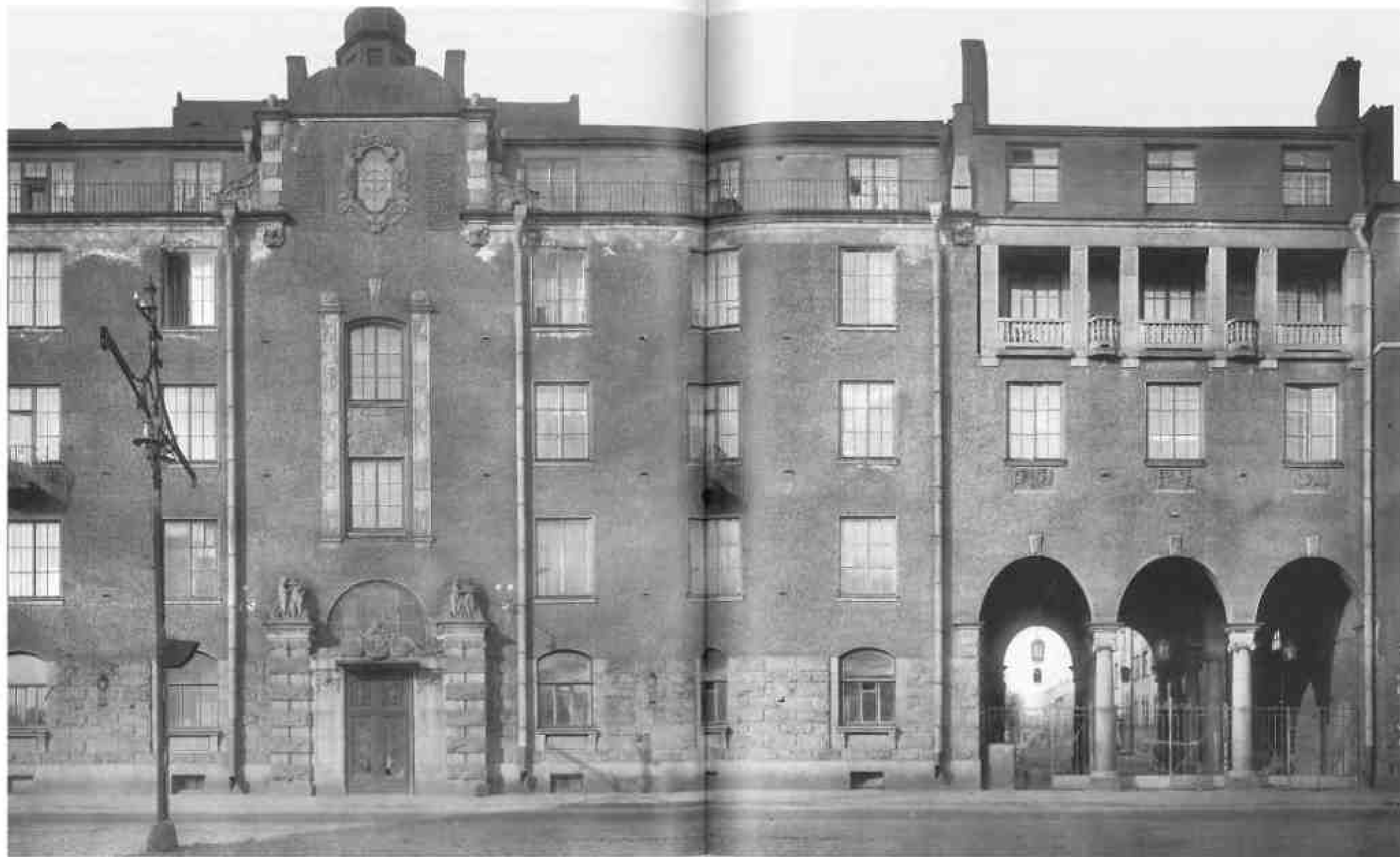
В городке Э. Л. Нобеля проявились новые подходы к организации пространства: «прозрачность» и нерегулярность, взаимодействие внешней и внутриквартальной среды. Застройка участка раскрыта со стороны Большого Сампсониевского проспекта. Свободный проезд акцентирует глубинную ориентацию, превращая территорию двора в продолжение уличной системы. Общая пространственная композиция основана на контрастном сочетании сплошной линейной застройки и ритмично расставленных самостоятельных компактных объемов.

Еще в 1901 г. Р. Ф. Мельцер спроектировал пятиэтажный дом по красной линии Нюстадтской улицы, который мог бы изолировать «интерьер» участка. Проект выполнен в стереотипных эклектических формах, что было уже отчасти анахронизмом, тем более странным, поскольку Мельцер закончил в то же время постройку расположенного напротив Народного дома Нобеля в формах раннего модерна. Можно считать удачным исходом, что строительство жилого дома было заморожено. Именно на этом месте Ф. И. Лидваль возвел в 1910–1911 гг. многоквартирный лицевой дом (Лесной пр., 20)¹²⁰ — одно из лучших произведений «северного» модерна. Фасад здания закрыл пространство двора, но легкая сквозная аркада как бы сфокусировала перспективу внутриквартального проезда, визуально соединяющую все части владения Э. Нобеля.

Асимметричная композиция дома на Лесном проспекте складывается из трех звеньев: основной пятиэтажной части слева, узкой четырехэтажной справа и соединяющей их аркады, над которой сначала предполагалось устроить террасу с беседкой и трельяжем, но вместо нее был сооружен четвертый этаж с лоджией. Главные звенья фасада составляют подчеркнутую единую плоскость. С ней слита заподлицо и башня лестничной клетки, выведенной на фасад. Чистый абрис тройной арки без архивольтов и редко расставленные окна без наличников с неглубоким остеклением, как в скандинавском строительстве,

Ф. И. Лидваль.
Доходный дом
Э. Нобеля. План
первого этажа.
Фасад, 1910





Фотографировано в 1930-х годах



подчинены лапидарной поверхности стены, покрытой излюбленной шероховатой штукатуркой. Декоративные лопатки по сторонам лестничных окон перешли из более ранних построек Лидваля, в которых они фланкировали эркеры. Массивный гранитный портал с парными муфтированными пилястрами и фигурками путти, строгого рисунка галерея-лоджия над аркадой лишь оттеняют монолитность основного массива. Весь фасад — однотонный, со смягченными сочетаниями фактур гранита и зернистой штукатурки. Образ здания впечатляет выверенным лапидаризмом, благородством линий, отточенными пропорциями, изысканной сдержанностью моделировки. Квартиры, в основном, пятикомнатные, спланированы компактно, без сплошных анфилад, но с четким выделением хозяйственных зон. В них сохранились каминные, двери, ванны и другие элементы отделки и оборудования.



Парадная лестница дома на Лесном проспекте



При создании этого дома архитектор и заказчик словно вспомнили о своих этнических корнях. И по духу, и по стилю это произведение наиболее близко шведскому национальному романтизму, вернее, является его пересадкой на петербургскую почву. Здесь тонко обыграны аллюзии скандинавского ренессанса и барокко. Грациозная аркада с высокими сводами усиливает эти ассоциации. Башня, не выступающая из поля стены, навеяна замком Вадстен (XVI в.), «классическим» памятником династии Ваза. К этому прообразу уже обращались стокгольмские архитекторы: Ф. Буберг в программном произведении — здании Главного почтанта (1898–1904), К. Вестман в одном из наиболее выдающихся образцов национального романтизма — здании Городского суда (1908–1915), проект которого, наверное, был знаком Лидвалю. Петербургский зодчий убедительно претворил разные темы в ясный и целостный художественный образ. Романтическая и классицистическая тенденции органично сплавлены со строгой ради-

ональностью и пуризмом формы. Дом Нобеля занял основной круг исканий Лидваля в русле «северного» модерна. Множественность и разнообразие форм, сложная живописность его ранних построек сменились здесь лапидарной обобщенностью, родственной синхронным работам шведских мастеров.

На другой стороне Лесного проспекта расположены Народный дом (№ 19) и особняк (№ 21). Два невысоких здания образуют живописную и уравновешенную связку, завершающую городок Нобелей. Сиротный особняк сооружен вместе с оградой в 1902–1904 гг. Романом Мельцером при участии его брата, военного инженера Эрнеста Мельцера. В 1910 г. здание расширил и перестроил Лидваль (при участии К. Г. Эйлерса) для врача М. Л. Нобель-Олейниковой, сестры промышленника. Как и Народный дом, особняк развернут по двор. Оттуда раскрываются сложно изломанный контур его плана, живописная иррегулярность масс, капризная криволинейность очертаний.

Особняк
М. Л. Нобель-
Олейниковой.
Фотография
1934 года





Особняк М. Л. Нобель-Олебинской



Эти особенности нехарактерны для зрелых работ Лидваля и, скорее, сближают особняк с ранним модерном. Оттенок декоративной игры носят мелкие пилястры, миниатюрные гермы и волюты. Вдоль двора тянется анфилада парадных помещений. Она начинается от вестибюля с деревянной лестницей, на которой установлен цветной витраж с гирляндами. Флигель в глубине участка отмечен резкой пластикой объемных форм, введением «романских» деталей. Эта пристройка, сделанная также Лидвалем, еще сильнее, чем основная часть особняка, отличается от других его работ.

Эммануил Нобель, уделявший большое внимание нуждам рабочих и служащих, устроил Народный дом — «Читальню и зал для народных чтений». Возведенный Романом Мельцером еще в 1897–1901 гг., прежде основной части городка, он стал общественным центром этого района¹²⁾. В ходе строительства в первоначальный проект были внесены некоторые изменения. Для того чтобы здание отвечало «обязательным требованиям», предъявляемым к общественным сооружениям, со стороны улицы к нему пристроили в 1900–1901 гг. парадную лестницу с просторными вестибюлями.

народный дом
Э. Нобеля





Народный дом
Э. Нобеля.
Фотография
1934 года

В Народном доме Нобеля рационалистическая линия архитектуры конца XIX в. сомкнулась с ранним модерном. Мельцер здесь оперировал крупными четкими объемами, как бы всеченными друг в друга. Асимметричная композиция, с выступами лестничных клеток, меняющимся шагом и размерами проемов, адекватна внутренней планировке. Характерны для модерна группы из трех узких окон на одном из ризалитов. Гладь стен контрастно оттеняют кирпичные надоконные перемычки, аналогичные деталям жилых корпусов городка, построенных Шретером и самим Мельцером. Угол здания в глубине двора, куда обращен основной фасад, акцентирован башней, отдаленно напоминающей средневековые крепостные сооружения. В противоположность этому архаичному звену металлические навесы-зонтики входов с легкими кронштейнами, изгибающимися «ударом бича», вносят характернейшие штрихи нового стиля.

В здании помещались два больших зала, библиотека, бильярдная и комнаты разных кружков. Зал для вечеров и собраний на первом этаже отличался строгим и лаконичным обликом, подвесной потолок был выполнен из матового стекла. Аудитория второго этажа могла использоваться также для игры в теннис. Важную роль в ее пространственном решении играли открытые металлические конструкции и декоративная ковка — фигурные кронштейны, решетка балкона с условно стилизованными цветами. Черты модерна сконцентрированы в отделке поздней части Народного дома — парадной лестницы и вестибюлей. Художественный ансамбль этой представительной зоны формируют керамические панели из разноцветной плитки, дубовые обрамления дверей усложненного криволинейного рисунка, большие живописные панно и орнаментальная роспись¹²². Считается, что в оформлении интерьеров участвовал молодой К. С. Петров-Водкин¹²³, которому покровительствовал Мельцер (хотя художник в те годы учился в Москве).

Народный дом Нобеля — одно из самых ранних культурно-просветительных учреждений для трудящихся, которые появились в России на исходе XIX в. С него началось строительство подобных зданий в Петербурге (наиболее известные из них — народные дома Императора Николая II в Александровском парке и графини С. В. Паниной на Тамбовской улице, 63). Зарождение нового типа сооружений демократической ориентации — клубов для трудящихся — совпало с периодом модерна. В принципе, становление стиля и развитие архитектурной типологии — самостоятельные и независимые процессы. Но в данном случае это совпадение стало показательной приметой нового периода истории архитектуры.



ДОХОДНЫЙ ДОМ Л. Р. ШРЕДЕР

1905 (перестройка), М. Ф. Переулочный
Наб. р. Пражки, 346 — ул. Володи Ермака, 2

В 1901 г. архитектор Городской управы Н. В. Васильев (полный тезка блестящего мастера петербургского модерна) построил четырехэтажный с мансардой дом на углу набережной Пряжки и бывшего Упраздненного переулка. Но уже вскоре официальная владелица участка Лидия Шредер вместе с мужем, академиком скульптуры И. Н. Шредером пожелали сделать облик дома более стильным и привлекательным. В сентябре 1904 г. гражданский инженер А. Г. Успенский, сын знаменитого писателя-демократа, представил проект изменения фасадов и надстройки (взамен мансарды) пятого этажа. Придерживаясь сдержанной трактовки модерна, он использовал сочетание фактурной штукатурки и кирпича, а наверху ввел элементы фахверка¹²⁴. Однако этот вариант, утвержденный Городской управой, все же не удовлетворил заказчиков.

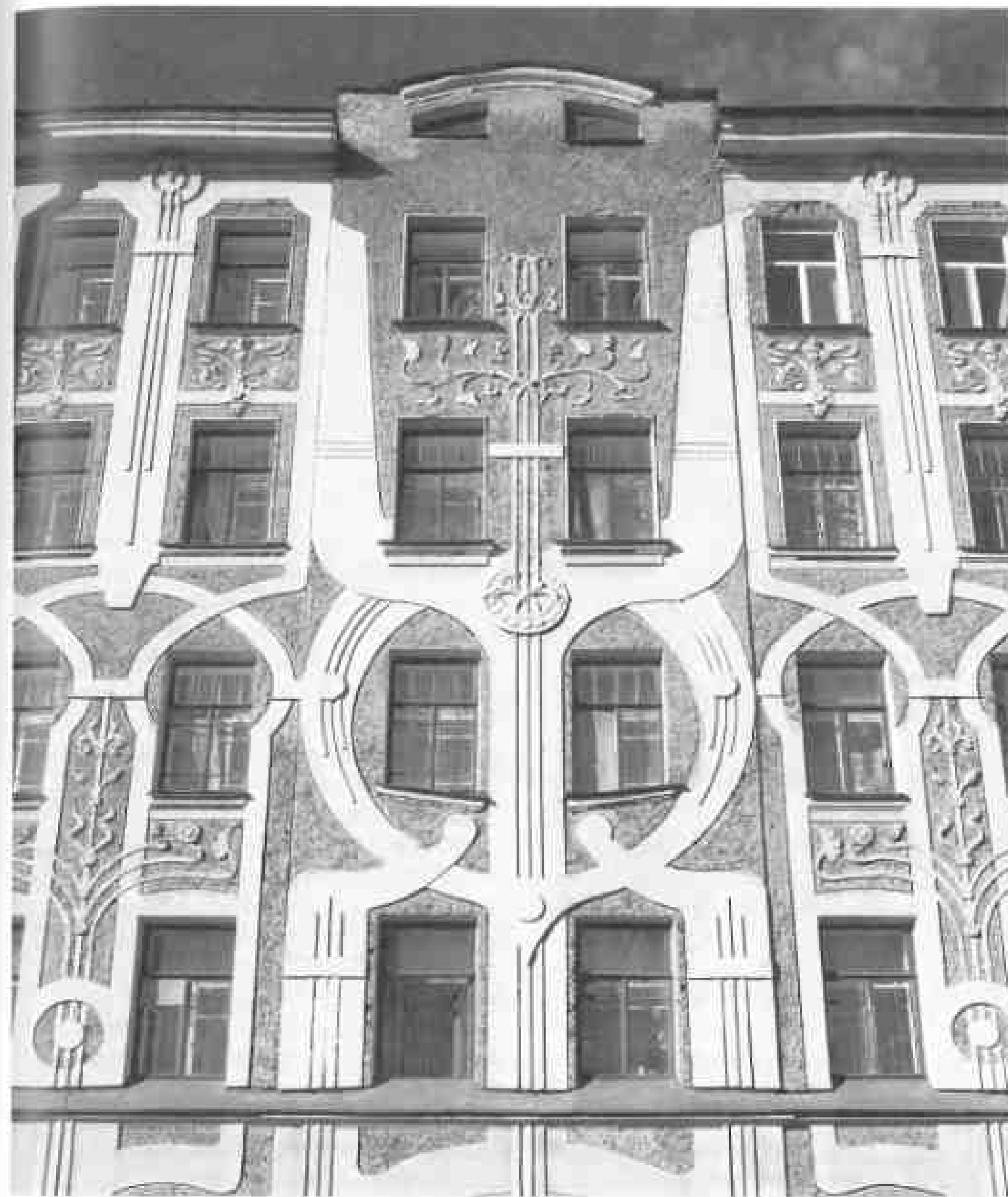
Новое оформление дома осуществил, очевидно, техник-строитель М. Ф. Переулочный. Чертежи, датированные 9 октября 1905 г., он подписал как «архитектор постройки»¹²⁵. Скованный монотонной структурой существовавшего здания, автор фасадов вынужден был прибегнуть к помощи чисто декоративных средств. Он привлек броские, претенциозные формы нового стиля и сумел преобразить заурядный облик дома, но только на внешнем, изобразительном уровне. Крупномасштабный лепной орнамент, оплетающий стены, соотносится с самой постройкой как аппликация с ее основой. Нарочито гипертрофированный, самодовлеющий декор берет на себя формо- и стилеобразующую роль, стремясь с безудержной агрессивностью замаскировать и перекроить реальную архитектонику.

Фасады сплошь расчерчены прямыми и изогнутыми полосами. Динамичные хитросплетения рисунка заставляют вспомнить саркастическую фразу, которой французы определяли вакханалию орнаментальных форм ар нуво, — «макарони в припадке горячечного бреда». По простенкам ползут вверх гибкие стебли, распускаясь между этажами листьями и цветами набачка и подсолнуха. Они переходят в тройные линии с кругами (распространенный элемент, восходящий к работам О. Вагнера) или вдруг обращаются в женские маски. Снова



видим, как легки и естественны в формотворчестве модерна переходы от изобразительности к орнаментальности, от стилизации — к абстракции. Криволинейные полосы, окаймляющие окна, зрительно увеличивают их, создавая иллюзию округлых проемов. Весь плоскорельефный узор выделен светлым тоном на фоне мелкозернистой штукатурки. Он выступает на первый план, образуя самостоятельную и единую структуру. Все элементы ее неразрывны, один переходит в другой; они непрерывно разрастаются и самовоспроизводятся. Прихотливое сплетение напругных изгибов создает впечатление энергетически напряженного, пружинящего каркаса.

Фейерверк визуальных эффектов этого «сумасшедшего» дома на Пряжке с его «припадочными макаронами» вызывает в памяти и другие насмешливо-критические ярлыки модерна — «стиль ленточных червей», «бешеный червяк». Такая система оформления явилась полемической антитезой традиционным иллюзорно-тектоническим схемам. Но эта новая изобразительная система играет роль, в сущности, подобную классицистическому ордеру, слитому со стеной. Сплошной



переплетающийся узор сплавивает и объединяет фасады, служит образной и масштабной мерой сооружения. Следует напомнить, что для мастеров модерна кривая линия имела не чисто декоративное, а концептуальное и символическое значение. Она не только очерчивала форму, но и конструктивно выражала ее изнутри. В высшем смысле она

выражала мятежный дух исканий модерна, как «линия жизни», которая «будит фантазию» (в противоположность прямой — «линии смерти», обнаруживающей убогость души)¹²⁶.

Таким образом, изобразительно-орнаментальная система дома Шредеров воплощает идею органического саморазвития, вегетативного роста. В этом отношении интересно сопоставить его композицию с собственным домом Ф. Ф. Лумберга в Перекупном переулке, 9. Если Лумберг выразил динамическое саморазвитие формы в пластической структуре здания, постоянно варьируя ее конструктивные элементы, то автор фасадов дома Шредеров претворил ту же тему графически, в уплощенном слое декора с повторяющимися звеньями. Если у Лумберга искривлены, округлены сами проемы, то в здании на Пряжке этот прием лишь имитируется дополнительными оформительскими средствами. Все здесь построено

на обмане глаз. Это ловкая архитектурная ложь, которая перестает быть ложью в силу своей откровенности.

В убранстве здания выделяются два горельефных бюста, помещенные в раковинах у срезанного угла. Какой смысл вложен в эти изображения — аллегория молодости? Нет ли в них портретных черт? Может быть, их автором был домовладелец Иван Шредер — создатель памятника И. Ф. Крузенштерну, видный мастер реалистической скульптуры XIX столетия? Во всяком случае, престарелый ваятель вряд ли мог



оставаться безучастным к оформлению собственного дома, где прошел последний краткий отрезок его жизни. Наверное, обилие лепни было запросом хозяина, и, следя за модой, он отдавал предпочтение стилю ар нуво, который один из критиков назвал «мокетливым или, вернее, скульптурным»¹²⁷.

Доведенная до декоративистского буйства и «декадентской» приторности, откровенно поверхностная (пусть вынужденно) интерпретация нового стиля в доме на Пряжке не могла родиться в сознании автора утвержденного проекта А. Г. Успенского, которому еще недавно приписывалась эта постройка¹²⁸. По словам одного из коллег, его не привлек, «в сущности, совершенно ложный французский модерн, не увлекся он сухими линиями бельгийцев (...) не обратил также внимания на столь популярного в России Отто Вагнера с его эклектизмом, нет, он остановился на самом скромном, некричащем модерне, который дала нам Англия»¹²⁹. Напротив, «кричащие», деструктивные орнаментальные формы дома Шредеров навеяны как раз французским ар нуво и пополнены мотивами вагнеровской школы. Это самый яркий в Петербурге образец «ложного» — с точки зрения рационалистов — модерна. Создателем его следует считать умелого технина Максима Переулочного (Пероулочного), который почти одновременно, в 1905–

Дом А. П. Дурнякиной.



1906 г., выстроил изящный дом Невской фабрики обоев М. И. Лихачевой (3-я линия, 52), оснащенный затейливыми рельефными узорами из хвои и кувшинок.

Способ внешнего декорирования в новом стиле, не затрагивающий

Дом Невской фабрики обоев М. И. Лихачевой

структурных основ, был достаточно распространенным в рядовой застройке. Один из примеров — дом А. П. Дурнякиной на Серпуховской улице, 6 (1902, военный инженер А. К. Зверев)¹³⁰, с его курьезной лепниной, агрессивно захватывающей простенки и межэтажные промежутки. Суховато стилизованные растительные рельефы с излюбленными женскими масками вверху отдают наивной доморощенностью, граничащей с ютчен. В доме Ф. И. Кривдина (Б. Казаний пер., 9), сооруженном в 1905 г. архитектором А. П. Шильцовым¹³¹, столь же банально расчлененные фасады изукрашены густыми, дробно измелоченными рельефами. Черты модерна здесь несколько размыты,



смешаны с эклектическими. Но во внутреннем углу здания мотивы нового стиля резко сгущаются. Рельефы составлены из лировидных фигур, цветов и плодов. Растительной лепке и бегущим линиям ажурных балконов, собранных в плотную группу, вторят изощренные извивы оконных переплетов (подобные заполнениям окон лестницы дома В. Н. Зеленина на Лесном пр., 3). Органичная для кованого металла пружинная кривизна очертаний насильственно перенесена на «негнущиеся» деревянные элементы ради единства декоративного ансамбля.

Дом Ф. И. Кривдина



ДОМ АЛЕКСАНДРОВСКОЙ МУЖСКОЙ БОЛЬНИЦЫ

1905–1906, А. А. Гимпель

16-я линия, 9

С конца XIX в. участок по 15-й линии, 4–6, принадлежал Александровской мужской больнице, которую учредило Германское благотворительное общество. Основные лечебные корпуса были построены в 1880–1890-х гг. И. С. Китнером и А. А. Гимпелем — петербургскими гражданскими инженерами, имевшими немецкие корни. Затем Общество расширило свои владения, присовокупив смежный участок на 16-й линии, 9, где, по проекту Александра Гимпеля, утвержденному 30 марта 1905 г., был сооружен четырехэтажный жилой дом¹³². Фасад его, с полихромной отделкой и высокими треугольными щипцами, с жесткой проработкой деталей и «готическими» мотивами, восходит к приемам «кирпичного стиля» конца XIX в., которые переведены архитектором на язык модерна.

Фасад асимметричен, объемы сдвинуты по высоте и относительно центра, что подчеркивает подвижность композиции. Облицовка участков поверхности матовым кирпичом (произведен фирмой «Ф. Гольцман и К^о» из Франкфурта-на-Майне) выявляет структурный костяк: нижнюю часть, ризалиты, эркер, окна, поля щипцов. Градация теплых оттенков от красно-коричневого к светло-охристому создает эффект вертикальной устремленности, облегчения масс снизу вверх. Цоколь выложен щепой из серого гранита. Фоновая поверхность стены покрыта серой зернистой штукатуркой, столь распространенной в петербургском модерне. Разновеликие проемы (здесь их более десяти





типов) расположены в сложном ритме, а на верхнем этаже проходит неровный ряд узких окон. Два ризалита разной высоты соединены балконом, а левый выступ, дополненный трехгранным эркером, вклинивается своим малым шипцом в угол большого шипца, резко заостряющего силуэт здания. Эти взаимосвязанные объемно-силуэтные элементы формируют непрерывную, динамически напряженную структуру.

Постройка Гимпеля продолжила линию василеостровской неоготики, представленную, в частности, сооружениями в «кирпичном стиле» В. А. Шретера, И. С. Китнера и К. К. Шмидта. В этом же ряду — раннеמודерный доходный дом купца П. Я. Прохорова на 3-й линии, 26 (1900–1901, Г. Г. фон Голи и Г. Д. Гримм). Он облицован красным кирпичом, на левой оси — шипец и эркер. В доме Александровской



больницы Гимпель подчеркнул динамическую асимметрию, остроту силуэта, резкие сочетания щипцов и выступов. Эти особенности находят аналогии, прежде всего, в немецкой, а также финской архитектуре периода модерна.

Приемы Гимпеля получили преломление в работах архитектора Н. И. Алексеева на Васильевском острове. Они относятся уже к поздней фазе петербургского модерна. В 1912–1913 гг. Николай Алексеев возвел на 8-й линии, 53, шестиэтажный доходный дом для купцов Костицыных, а вскоре сам стал его владельцем¹³³. Смещенный вбок



Дом
Н. И. Алексеева



Дом О. М. Фогта
и Б. А. Попова

высокий остроконечный «готический» щипец рассечен врезавшимся в него слева эркером и связан нежэтажным карнизом со вторым эркером, опущенным на этаж ниже. В насыщенной гамме фасада задает тон контраст белого глазурованного кирпича и черного габбро-диабаз. Верхняя граница каменной облицовки проходит почти посередине второго этажа, захватывая обрамления окна. Здесь явно проступают черты «северного» модерна. Тема динамично сочлененных объемов варьируется в доме О. М. Фогта и Б. А. Попова на 12-й линии, 19 (1913–1914)¹³⁴.

Два асимметрично сдвинутых эркера разной высоты соединены внизу балконом-лоджией и связаны со стреловидным щипцом. Чистота простых, геометризованных объемов и светлых гладкоштукатуренных плоскостей также оттеняется грубофактурными плитами темно-серого габбро в цокольной части. Еще одна стилистически близкая постройка Алексеева — дом Ф. В. Шеффера на 9-й линии, 58 (1911–1912)¹³⁵ — отличается сбалансированной композицией, тяготеющей к симметрии, и вместе с тем — декоративной звучностью отделки. Облицовка красным кабанчиком с поясом филеенок явно позаимствованы у Ф. И. Лидваля (дом А. Ф. Циммермана на Каменноостровском пр., 61/2).

На сравнительно узком фасаде доходного дома Л. А. Конради и А. А. Рейнеке на 15-й линии, 48 (1910–1911) помещен только один эркер. Его стрельчатое навершие врезано слева в поле большого щипца. Такая комбинация форм аналогична постройке Гимпеля, но здесь щипцам даны изогнутые очертания. Для обработки нижней части здания Алексеев употребил красный кирпич, а верхней — зеленоватый, причем эти полосы расчленяют этажи по высоте. Особо акцентированы пластика и живописный силуэт щипцов. Каменный руст, штукатурка «набрызг» и шашечная выкладка кирпича составляют редкую по выразительности, изысканную палитру отделочных материалов.



Завершение
фасада дома
Л. А. Конради
и А. А. Рейнеке



ДОХОДНЫЙ ДОМ БАДАЕВЫХ

1906,

Вас. А. Косяков и Г. А. Косяков
ул. Восстания, 19 — ул. Жуковского, 53

Первоначальный проект шестизэтажного жилого здания на участке, принадлежавшем строителю-подрядчику, потомственному почетному гражданину и владельцу нескольких доходных домов П. Т. Бадаеву, представил в августе 1904 г. техник С. Корнилов. Решенный в формах эклектики, лишь с немногими декоративными элементами модерна, проект этот был уже явным анахронизмом. 16 марта 1907 г. Городская управа разрешила здесь постройку дома в стиле модери по чертежам, подписанным гражданским инженером Василием Косяковым¹³⁶. Почему-то разрешение было дано постфактум. Строительство, безусловно, велось ранее. Это подтверждается датировкой на фасаде: ANNO MCMVI. И уже в 1907 г. на городском конкурсе фасадов наследнице заказчика А. В. Бадаевой и В. А. Косякову была присуждена серебряная медаль. Кстати, генеральный план осуществленного здания в общих чертах повторяет проект 1904 г., но существенно отличается от него по внутренней распланировке. Маститый зодчий, профессор и директор Института гражданских инженеров Василий Косяков, более известный как строитель церквей в национальном и неовизантийском стиле, привлек к работе младшего брата, талантливого архитектора и рисовальщика Георгия Косякова, выполнившего вместе с Н. Л. Подбереским эскизы



Вас. А. Косяков.
План четвертого
этажа, 1907



декоративного убранства. Вероятно, в постройке принимал участие и третий брат, гражданский инженер Владимир Косяков.

Крупное пятиэтажное здание с двумя внутренними дворами расположено на Г-образном в плане участке. Основное внимание архитекторы уделили угловой части, обозреваемой в перспективах пересекающихся улиц. Это звено акцентировано мощными эркерами, экспрессивным волнообразным за-

вершением, широкими окнами и рельефным декором. Не исключено, что такая композиционная тема в какой-то степени была навеяна зданием Палас-отеля Елисейских полей в Париже (1897–1899, архитектор Г. Шеданн)¹³⁷. Фланкируемый эркерами скругленный угол отеля увенчан изогнутым «барочным» фронтоном, несущим динамичную скульптурную группу с центральной фигурой Венеры.

Над срезанным углом дома Бадаева упруго вздыбился криволинейный шпиль. На нем — крылатая женская фигура, которую горожане прозвали «печальным ангелом». Массивные эреры соединены широким балконом, переходящим с одного фасада на другой. Все объемные и силуэтные элементы сочленяются в непрерывную, целостную группу. Здесь вновь демонстрируется органический принцип развития композиции. Дополнительную остроту вносит контраст весомых каменных масс и хрупких стелющихся фонариков трехгранного сече-



ния, врезанных в ниши эреров и срезанного угла. Братья Косяковы последовали примеру петербургских коллег, вводивших прежде аналогичные элементы, — Л. Н. Бенуа и Ф. И. Лидваля, а также К. К. Шмидта (дом С. С. Лентца на 13-й линии, 16, 1902–1903 гг.) и А. И. Стюккеля (дом А. Э. Мейснера на Ждановской наб., 9, 1903–1904 гг.). Однако они первыми поместили высокую стеклянную призму на угловой оси. Правда, чуть раньше нечто подобное (ряд окон-фонариков на скругленном углу) сделал И. П. Володин при постройке гостиницы Ф. Ф. Теодориди. Изогнутый шпиль дома Бадаева вырывается вверх, как энергичный выброс самой стены, сдавленной тяжестью эреров. Ему вторят шпицы по краям фасадов и крупное «барочное» завершение



посередине корпуса вдоль улицы Восстания. Эти венчающие элементы вырастают из массива стен, прерывая линию карниза, и очерчивают здание беспокойным, неровно пульсирующим контуром.

Выделение угловой части отвечает и ее доминирующему значению в окружающем пространстве, и внутренней планировке. Здесь рас-

положены самые большие и представительные квартиры, спланированные в обычной анфиладно-коридорной системе, с шестью комнатами, обращенными на улицы, а также кухней и людской — во двор. Сравнительно простые продольные фасады играют фоновую роль. Лишь среднее членение по улице Восстания выдается ступом пластины и всплеском силуэта. Интересны миниатюрные эреры этого звена фасада с красочными майоликовыми вставками. Основ-



ные мотивы лепного и керамического декора — огромные пышные розы и крутовороте ветвей, маки, ирисы и полевые цветы. В картушах и на кронштейнах колонн помещены миниатюрные филины.

Дом Бадаева — одно из первых, если не самое раннее в Петербурге сооружение, декорированное майоликой, исполненной на только что организованном (в 1906 г.) предприятии П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна в поселке Кикеррино. Для обогащения цветовых нюансов фасадов





Керамическое панно и колонны
в вестибюле парадных лестниц



использованы эффекты люстров. Керамические панно помещены в вестибюлях парадных лестниц. Изображение всадника в белом плаще на белом коне, медленно бредущем среди таинственного леса, выдержано в стилизованном характере и проникнуто

символистским духом (панно на камине угловой парадной). Плавные струящиеся линии контура, границы обобщенных цветовых пятен усилены бороздками по методу «ложной мозаики», но построение форм вступает в противоречие с «механической» кладкой из прямоугольных

плиток. Рельефную проработку имеет и группа панно с густым ковровым узором из цветов и листвы (средний вестибюль). Сам Ваулин считал, что изготовленная для этого здания «по специальному заказу майолика производит вполне цельное, не рыночное впечатление и вовсе не уступает заграничному производству»¹³⁸.

Чисто современные керамические композиции вестибюлей соседствуют с классицистическими лепными плафонами, фигурами грифонов на камине, барельефами с изображением танцующих девушек в туниках, полных чувственной грации. Антикизирующие черты особенно заметны в оформлении средней парадной лестницы. Классицистичность заявляет о себе и в иконографии, и в трактовке формы. Но, как и во многих других случаях, модерн легко впитывает, непринужденно включает в свой контекст мотивы исторических стилей.



Средний
вестибюль





ДОХОДНЫЙ ДОМ Т. Н. ПУТИЛОВОЙ

1906-1907, И. А. Претро

Большой пр. П. С., 44 — Стрельнинская ул., 1 —
Ораниенбаумская ул. 2.

Серая громада дома, выходящего на три улицы, издали приковывает внимание живописной игрой мансард, шпилей и шатров, ступенчатым шагом эркеров, свободным «беспорядком» окон. Образ здания порождает ассоциации с архитектурой старинных замков. Угловые части его уподоблены массивным башням, подъезды акцентированы стрельчатыми гранитными порталами, у главного входа застыли каменные филины. Сильную эмоционально-романтическую ноту, оттенок таинственной архаичности и сурового драматизма Ипполит Претро внес в архитектуру обычного доходного дома, построенного по заказу богатой купеческой вдовы Татьяны Путиловой¹³⁵, торговавшей мануфактурой и вкладывавшей деньги в недвижимость. Большой прямоугольный участок вытянут вдоль параллельных улиц — Стрельнинской и Ораниенбаумской. Снаружи корпуса сплочены в огромный монолитный блок, внутри которого зажаты два двора-колодца. Уступчатый абрис дворов с заглубленными углами позволил увеличить периметр стен и количество освещенных комнат, создавая одновременно впечатление пульсации затесненного пространства.

Дом Путиловой — один из самых значительных образцов «северного» неоромантизма. И. А. Претро



И. А. Претро. Перспектива портала
и план третьего этажа. 1906

примкнул к этому направлению одновременно с Н. В. Васильевым и А. Ф. Бубырем, последовав за Ф. И. Лидвалем и Р. Ф. Мельцером. Это был, можно сказать, звездный час «северного» модерна в Петербурге. В 1912 г. за дом Путиловой была присуждена серебряная медаль на городском конкурсе лучших фасадов.

Влияние финского национального романтизма проявилось здесь наиболее отчетливо и непосредственно. Зданием страхового общества

«Похьола» и другими ранними произведениями Э. Сваринена, Г. Гезеллуса и А. Линдгрена навеяны завершение угла треугольными шпильцами и массивным выгнутым шатром (к сожалению, дом «обезглавлен» — основной черепичный шатер давно исчез), асимметричное сочленение округлого эркера с основанием шпильца, мозаичная облицовка горшечным камнем, живописная группировка шестиугольных и узких окон. Несомненно, Претро находился под сильным впечатлением от новейшего образца неоромантического направления — здания Телефонной компании в Гельсингфорсе (Хельсинки) Ларса Сонка (1903–1905). Этому могучему экспрессивному сооружению, закованному в гранит, близка и общая идея динамичной композиции с угловой шатровой башней, и гротескная стилизация мотивов северной готики. Оттуда же откровенно заимствованы такие характерные элементы как остроконечный портал и поло-

гие стрельчатые перемычки проемов; дугообразный эркер с коническим верхом и уступчатым основанием, с мелкими квадратными окошечками вверху и узкими вытянутыми внизу; плоский эркер с круглым окном. Претро смягчил образный драматизм и гипермонументальность произведения Сонка, трансформировав тему фасада Телефонной



Фотография 1907 года



компаний применительно к функции многоквартирного дома. Однако среди построек петербургского «северного» модерна дом Путиловой выделяется суровой мощью и пластической экспрессией. Это здание является связующим звеном между родственными направлениями финской и петербургской архитектуры. Сочетание горшечного камня и шероховатой серой штукатурки, разнообразие рисунка окон свидетельствуют об усвоении уроков Федора Лидваля. Штукатурные работы здесь выполнены мастерской К. Т. Дидвига, для которой Претро позднее, в 1912–1913 гг., построил доходный дом в соседнем квартале (Малый пр. П. С., 52/19).

Произведение Претро совпадает с характеристикой финского национального романтизма, которую дал в 1905 г. латышский художник



Я. Розенталь. Он подчеркивал: «Молодые финские архитекторы стремятся к достижению впечатления мощных, динамических ансамблей и гораздо меньше к симметрии... Башни, эркеры и лоджии вводятся с целью оживления фасада. Стены, напротив, оставляют гладкими, без всяких профилей и орнаментов». Штукатурку используют не для того, чтобы «имитировать облицовочный гранит или мрамор на фасадах зданий, но с ее помощью стараются выявить эффекты, свойственные самой природе и характеру этого материала». В современных изданиях «единственно верной является только на общее и целостное восприятие рассчитанная экспрессия»¹⁴⁰.

Претро достиг выразительности умелой компоновкой чисто функциональных элементов: эркеров и окон, мансард и крыш. Свободная



композиция обусловлена принципом внутренней целесообразности, но не во всем. Разная высота трех эркеров на главном фасаде противоречит однородной планировке этажей, но создает эффект ступенчатого движения по диагонали. Утопленный в глухом массиве северной стены уплощенный эркер дугообразного сечения является своего рода гротеском. Впрочем, все эркеры утратили здесь прежние функции (улучшения обзора и инсоляции, заметного увеличения площади). Они служат скорее чисто пластическими элементами. Нижний этаж раскрыт витринами магазинов, но грубофактурная облицовка горшечным камнем возвращает ему зримую крепость основания. «Северный» модерн с его тягой к активизации силуэта впервые в петербургском строительстве (после архитектуры раннего барокко) сделал мансарды важной составной частью композиции. Устройство мансард, продиктованное, естественно, погоней за прибылью, позволяло нарастить объем здания выше уровня карниза.

В доме Путиловой убедительно воплощена одна из главных идей модерна — идея единства, взаимопреходности частей и элементов. Эркеры неразрывны со стеной и связаны со свесами кровли. Каменная облицовка не имеет четкой верхней границы и прорастает в основной массив. Угловые «башни» ничем не вычленены из цельного блока здания, но ощущение их массивности передается огромными участками глухих стен. Балкон, опирающийся чуть сирогленный угол, подчеркивает плавный переход от одного фасада к другому. Естественную красоту камня оттеняют живой узор и рваная фактура плит. В образе





Дом С. С. Трайнина



здания словно затанцись природные и фольклорные мотивы. В рисунке высоких порталов чудится взгляд хищных птиц, а островерхие колпачки над лестницами будто напялены на чьи-то головы.

Ипполит Претро оставался одним из немногих последователей «северного» модерна и в 1910-е гг. Некоторые приемы, найденные в доме Путиловой, он повторял в более скромных постройках: доходных домах П. С. Ивановой на Гатчинской улице, 27-29 (1906); А. Я. Андреевой на Рижском проспекте, 35 (1911) и других. Прямоугольный эркер с балконами внизу и столбиками, поддерживающими свес кровли, встречаем вновь в домах С. С. Трайнина на набережной канала Грибоедова, 158 (1912) и И. Л. Львова на 11-й линии, 48 (1913)¹⁴¹. Силуэт первого из них, воспринимаемый издали, сформирован мансардами, кровлей и цепью дымовых труб. Наверное, кровельное железо для этого здания было поставлено заводом С. А. Трайнина, принадлежавшего семье домовладельца. Архитектор не побоялся выставить напоказ железную крышу с трубами, также как обнаженные металлические балки над проемами первого этажа. Эти сугубо утилитарные или чисто конструктивные элементы не снижают суровой романтичности образа.



Дом
П. С. Ивановой

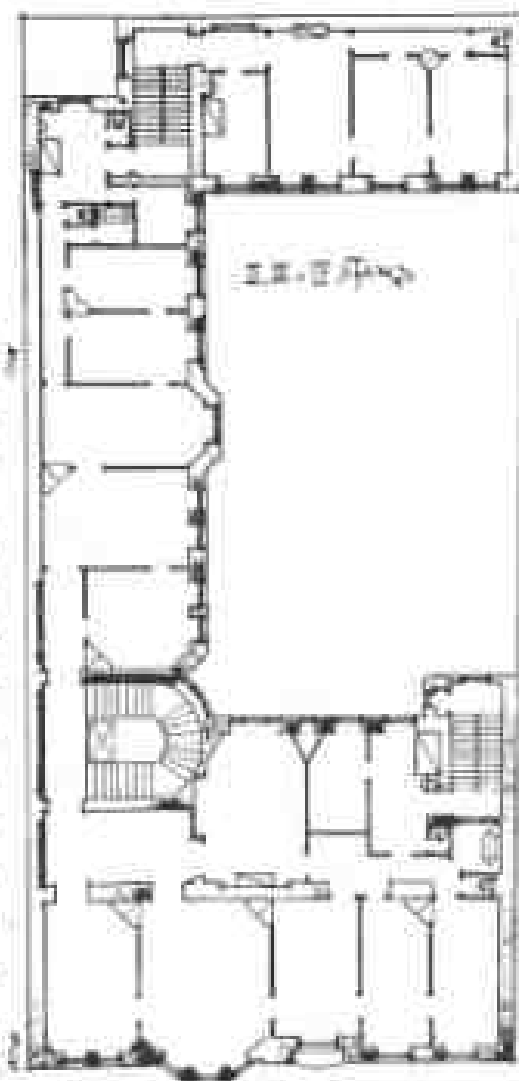


ДОХОДНЫЙ ДОМ А. Ф. БУБЫРЯ

1906–1907, Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь

Стремянная ул., 11

Вслед за домом Т. Н. Пutilовой здание на Стремянной улице ознаменовало высшую точку в развитии «северного» модерна (постройка их была разрешена соответственно 15 апреля и 28 августа 1906 г.). Проект выполнялся для почетного гражданина К. Н. Угрюмова и его сестер, но уже в ходе строительства владельцем участка стал А. Ф. Бубырь¹⁴². Творческое сотрудничество Николая Васильева и Алексея Бубыря, начавшееся в 1906 г., составляет одну из ярчайших страниц русского модерна¹⁴³. Дом на Стремянной явился для них программным произведением, во многом определившим последующие пути архитекторов. Здесь, одновременно с блестящим эскизом Васильева для дома Ушаковой на Широкой улице¹⁴⁴, был найден экспрессивный вариант неоромантического «нордического» стиля, который затем нашел выражение и в совместных с Бубырем работах для Ревеля (Таллина), прежде всего — в здании Немецкого театра. Работая с соавторами (С. С. Кричинским, А. И. Дмитриевым, А. И. Ржепишевским и другими), Васильев, как правило, брал на себя общее композиционное решение и художественную разработку фасадов, неизменно сохраняя оригинальность своего почерка¹⁴⁵. В доме на Стремянной также следует считать главным автором фасада Васильева, а планировки — Бубыря.



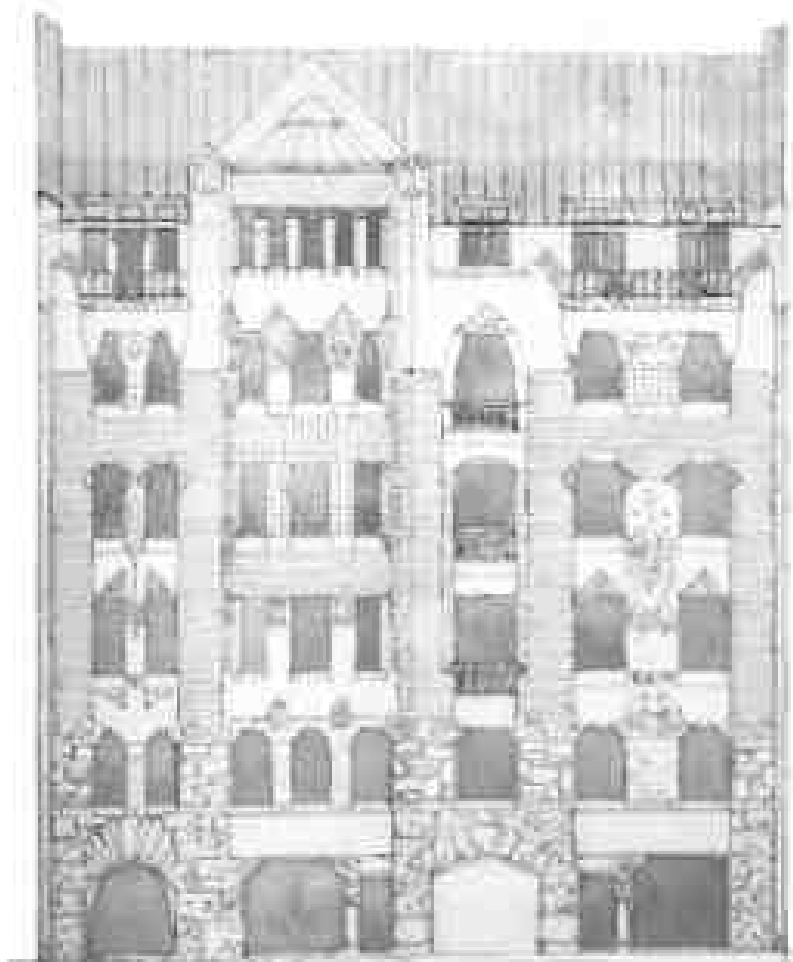
Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь.
План, 1906



Расположено здание на узком участке. Шестизэтажные жилые корпуса обступают глубокий двор с трех сторон. В лицевом двухпролетном корпусе были устроены шестикомнатные квартиры, в однопролетных дворовых флигелях — пяти- и трехкомнатные. Квартира домовладельца в десять комнат с просторной гостиной располагалась на верхнем этаже, занимая, кроме лицевого, часть дворового флигеля. С четвертой стороны двор заминили невысокие службы с конюшнями и гаражом (сам Бубырь был автолюбителем).

Композиция главного фасада словно заряжена борьбой противоборствующих сил. Нижний этаж прорезан витринами, аркой въезда и входом, которые оставляют лишь узкие простенки. Однако облицовка простенков и перемычек массивными блоками красного потерлякского гранита скальной фактуры создает ощущение сверхпрочной, предельно напряженной и как бы пружинящей каркасной опоры. Второй этаж и основание эркера выложены грубоколотым финляндским горшечным камнем. Этот ярус выглядит более легким, но широкие вертикальные полосы талькохлоритовой облицовки имитируют продолжение мощных гранитных «пилонов». Зрительное объединение двух нижних этажей как каменного основания не соответствует функциональной организации дома, имеющего со второго по пятый этаж схожую планировку квартир.

Свободная мозаика крупнофактурной каменной кладки, гипертрофированная монументальность циклопических блоков красного гранита родственны приемам финского национального романтизма. Эти особенности объяснялись и практическими соображениями (использование разномерных кусков без тщательной обработки сколов обходилось дешевле), и стремлением передать живую игру природных сил, создать впечатление глубокого архаизма, пробудить натуральные



Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Фасад. 1908



деноративные свойства материала. Сходство с природной морфологией авторы дома на Стремянной выявляют иррегулярностью общего рисунка, отсутствием четких горизонтальных границ — один ярус естественно перерастает в другой.

Верхняя часть фасада обработана более спокойной, но разнообразной фактурой. Стена покрыта серым заграничным кирпичом и гладкой цементной штукатуркой с «пятнами» шероховатой штукатурки и зеленой поливной плитки, а эркер — плитами горшечного камня. На этом уровне композиция также не теряет динамической напряженности. Трехгранный эркер смещен влево — к вертикальной оси, на которой размещались гостиные; вверху он плавно переходит в округлый выступ и врезается медным колпаком в высокий шпиль-кокошник. Объему эркера, будто вытолкнутому из стены, противопоставлена вытянутая на три этажа ниша. Этот контраст «взламывает» стеновую тектонику. Вертикальные полосы глазурованного кирпича, соединенные над окнами четвертого этажа в виде стрельчатых арок, воспринимаются как дальнейшее продолжение каменных «пилонов» и образуют с ними подобие единого «каркаса». Но такая «каркасная» структура чисто изобразительна. Это — тектоническая метафора. Ощущение упругости поддерживают многочисленные шестиуголь-

ные проемы со срезанным верхом. Ряды их логично завершают обе части фасада — нижнюю и верхнюю.

Архитекторы ввели богатую палитру естественных и искусственных материалов: гранит и талькохлорит, штукатурку, кирпич и майолину, кованое железо, медь и дерево. Тонкими сопоставлениями, напряженными контрастами, столкновениями фактур мастерски выявлены и подчеркнуты имманентные выразительные свойства каждого материала, его роль в общей композиции. Фактура обыграна столь остро и живо, что ощущается как бы на ощупь. При этом разнородные фрагменты облицовки составляют гармоничную гамму, в которой доминируют оттенки серого цвета.

Васильев и Бубырь творчески восприняли те импульсы, которые исходили, прежде всего, от национального романтизма Финляндии. Оттуда взяты основной словарь форм, отношение к материалу, композиционные приемы. Увлеченный творчеством Э. Савиннена, Васильев ездил к нему практиковаться, и финский архитектор признал в русском коллеге равного мастера¹⁴⁶. Бубырь побывал в Финляндии еще в студенческие годы¹⁴⁷. Естественно, они опирались и на петербургский опыт — произведения Ф. И. Лидваля. Постройка их близка также работам рижских архитекторов К. Пекшена и А. Лаубе, в особенности —





зданию школы А. Кеня (1905), с которым схожи рисунок цоколя и проемов, иллюзорная каркасность фасада. С финской архитектурой 1900-х гг. дом на Стремянной роднит и рельефный декор. И все же произведение Васильева и Бубыря наделено оригинальными чертами, а его убранство отличается неповторимым своеобразием авторского почерка, органическим единством с архитектуроникой фасада¹⁴⁰. Здесь Васильев продемонстрировал высочайший артистизм,

блестящее умение стилизовать мотивы природы, обобщить и геометризировать форму изображений.

Фасад снизу доверху населен всяческой живностью. У входа на лестницу застыли, как вечные стражи, две птицы с длинными клювами и опущенными крыльями, похожие на сову и дятла. Они высечены только на внешней стороне гранитных блоков-опор резкими лаконичными штрихами. Так же выразительны и лапидарны схематичные изображения рыб на пятах въездной арки, исполненные экономными движениями резца. Все они даны в угловатом рельефе и, несмотря на законченность художественной формы, остаются лишь декоративно обработанной поверхностью каменных глыб, трудно поддающихся моделировке. Парные фигуры не повторяются — во избежание симметрии и ради живого разнообразия.

С безграничной фантазией архитектор изобретает все новые мотивы и образы, перенесенные из мира природы на фасад доходного дома. На скосы окон второго этажа выплыли обитатели вод, уселись загадочные существа, разинули рты жуткие, грубо-арханские маски, а над проемами выросли маленькие елочки, составленные из простых треугольников. Выше, в простенках, — сплоченные группы лесных птиц (сов и дятлов), еще выше — большой нухомор рядом с крошечными небесными светилами, геометрические элементы, которые вдруг обращаются в подобие масок. Даже абстрактные детали и отдельные блоки камня, вовлеченные в этот экзотичный, загадочный мир, словно пробуждаются к жизни, наполняются витальной силой.





Декоративный ансамбль не только наделяет фасад щедрой зрелищностью. Рельефы прочно вчлканены в конструктивную структуру, жестко скрепляют узлами ее силовые линии. Выверенный лаконизм, высокая мера условности, выявление конструкции изображений, безупречное чувство ритма, колкость очертаний и плоскостность превращают рельефы в своего рода монументальную графику, которая органично срастается с архитектурной основой. Неразрывная спаянность декора со стеной подчеркнута и тем, что рельефы вы-

полнены в материале самой облицовки (граните, горшечном камне, цементной штукатурке) и размещены в опорных точках, несущих реальную нагрузку: в пятах перемычек, на сносках и завершениях окон, в простенках и сочленениях элементов фасада. По всем этим качествам дом на Стремянной является наиболее целостным об-

разцом синтеза искусств петербургского модерна. Принцип стилизации, линейно-ритмической и структурно-пластической переработки формы, составлявший одну из системных основ модерна, нашел здесь последовательное и законченное воплощение. Эти приемы колеблются от степени, близкой изобразительности до граничащей с абстракцией. Детали декора зачастую обретают характер пластических иероглифов. Некоторые петербургские архитекторы (в первую очередь, С. И. Минаш) взяли на вооружение декоративные приемы Васильева, но никто не смог приблизиться к его виртуозному мастерству.

К сожалению, фасад здания сильно проигрывает из-за невыгодного расположения: он обращен на север, затенен, а неширокая улица не дает возможности охватить его единым взглядом. Зато изнанка дома — слепые брандауэры и верхняя часть дворовых флигелей — случайно осталась открытой к свободному углу квартала. Эта спонтанная архитектура активно вторгается в окружающее пространство. (В 2001 г. надстроена с тыльной стороны мансарда лицевого корпуса.) Облик дворовых строений строго функционален, но полон выразительности и своеобразия. Ведущий мотив — шестиугольные окна разной ширины. К пластичному выступу черной лестницы ведет



крыльцо с гранитной колонной в дверном проеме. Этот остроумно шаржированный элемент ордера составлен из рустов рваного камня, круглого ствола, наполовину тесаного, наполовину шлифованного, и капители — грубо околотого верхнего блока. Небольшой округлый выступ парадной лестницы в другом углу двора обведен на верхнем этаже узкой галереей, соединявшей разные части большой квартиры. Марши лестницы, не имеющие промежуточных площадок, стремитель-

Крыльцо
черного хода



Парадная лестница



но избегают по спирали. Стоящий в вестибюле камин с трапециевидным верхом типичен для «северного» модерна. Геометризованные орнаменты со стилизованными цветами близки декоративным мотивам Э. Сааринена и других финских мастеров. В квартирах сохранились изразцовые печи, двери с расстекловкой, несложная лепка потолков.

В доме на Стремянной прошли лучшие годы недолгой жизни Алексея Бубыря. Здесь была его мастерская. А в 1917 г. по этому же адресу поселился и Николай Васильев. Социальные потрясения оборвали активную творческую деятельность зодчих. Бубырь погиб в 1919 г., а Васильев, после долгих странствий, нашел пристанище в Нью-Йорке.



ДОХОДНЫЙ ДОМ А. Ф. ЦИММЕРМАНА

1906-1907, 1913, Ф. И. Лидваль при участии А. Ф. Нидермейера
Каменноостровский пр., 61 — ул. Чапыгина, 2

Одновременно с программными произведениями И. А. Претро, Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря был создан еще один блестящий образец «северного» модерна — дом инженера, потомственного почетного гражданина А. Ф. Циммермана. По сравнению с ними и с более ранними работами самого Федора Лидваля, это здание отличается звучной мажорной полихромностью и введением изысканно стилизованных классицистических мотивов. Живописность его масс сочетается с особой утонченностью отделки. Но, к сожалению, уже два с лишним десятилетия дом стоит обезглавленным. Ему так недостает утраченного углового шатра, стягивавшего всю композицию. Без этого улового акцента массив здания выглядит аморфной глыбой, распадающейся на прекрасно прорисованные фрагменты.

Дом Циммермана сооружался в две очереди¹⁴⁹. По проекту, утвержденному Городской управой 7 июня 1906 г., предполагалось застроить участок по периметру, но с небольшим отступом от красной линии Каменноостровского проспекта. Осуществить проект полностью сразу не удалось; был возведен Г-образный в плане угловой дом с тремя квартирами по пять-восемь комнат на каждом этаже. В 1907 г. владелец и архитектор получили почетный диплом Городской думы на конкурсе лучших фасадов.

Через шесть лет было присоединено правое звено корпуса вдоль Вологодской (ныне Чапыгина) улицы и надстроены, со второго по шестой этаж, начатые ранее дворовые флигели. Чертежи 1913 г. подписал архитектор Андрей Нидермейер, но его нельзя считать автором второй очереди постройки. Новая часть фасада почти точно воспроизводит лидвалевский



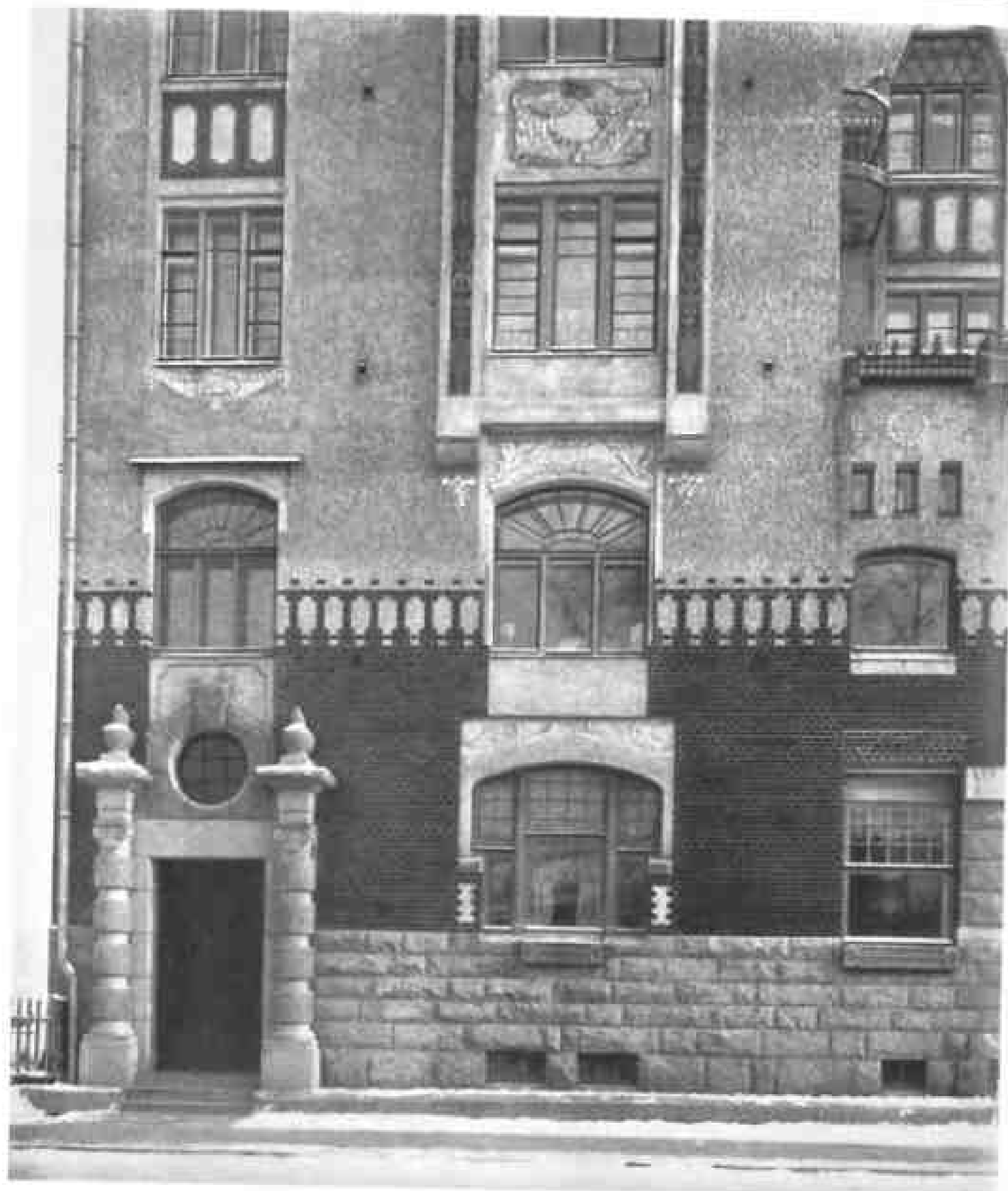
План угловой части дома



проект 1906 г. Известно, что Нидернейер был одним из сотрудников Лидваля и здесь, очевидно, также работал под началом мэтра. Однако это не исключает творческого вклада помощника в разработку общего замысла дома Циммермана¹⁵⁰.

Композиция здания отличается почти скульптурной пластикой. Объемные формы сфокусированы в угловой части и на левом (со стороны проспекта) ризалите. Он имеет необычное уступчатое строение и оканчивается плавным криволинейным шипцом, которому





вторят на другом фасаде малые шипцы над двумя эркерами. Ни один из пяти эркеров не повторяет другой. Три крупных эркера состыкованы из граненых и округлых частей. Выделенные светлым тоном, они словно прорывают стену-оболочку и продолжают внутри блока здания. На ризалите помещен плоский эркер с лопатками — своеобразный элемент из репертуара Лидваля. Угловая часть здания трактована в виде башни, не выступающей из основного блока. Она заключала в себе большие квадратные комнаты, освещенные с обеих сторон широкими (внизу) или узкими тройными окнами. Потеряв пирамидальное завершение, она лишилась доминирующей роли — попросту перестала быть башней.

Монументальный строй фасадов соединяется с уютной камерностью. Две открытые террасы — на уступе ризалита и на углу участка, палисадник между ними сообщают зданию «некоторую игривость полузагородных домов»¹⁵¹, тем более уместную, что неподалеку начинаются зеленые массивы Островов. Тему живописного многообразия фасадов развивают и яркая гамма отделочных материалов, и «случайно» разбросанные балконы, и разные по конфигурации и размерам окна. Здесь почти двадцать типов окон, среди которых выделяются



Т-образные с лучковым верхом, широкие и узкие шестиугольные, собранные попарно и по три.

В доме Циммермана воплощен один из главных принципов модерна — взаимнообратимость функционального и декоративного начал. Структурные элементы, прежде всего — окна с затейливым рисунком переплетов, с излюбленной мелкой расстекловкой верхних частей, обретают декоративно-орнаментальное значение, образуя ритмически сложный узор, органично дополненный сдержанным ненавязчивым декором. Та же диалектика утилитарного и декоративного прослеживается в применении отделочных материалов. Виртуозно владея их свойствами, Лидваль выполнил прочную солидную облицовку и одновременно пробудил эмоциональное звучание камня, керамики и столь привычной дешевой штукатурки, опозитизировав их художественную самоценность.

Красочное зрелище фасадов строится на чередовании цветовых и фактурных особенностей — от насыщенного по тону массивного основания к светлому легкому верху. По сравнению со своими ранними постройками, здесь Лидваль усиливает контрастные столкновения



материалов. Серогранитный цоколь, более высокий в основаниях башни и ризалита, прорастает вверх каменными порталами и угловым простенком-пилоном. Мощный пласт камня резко стыкуется с широкой полосой красно-коричневого маломерного кирпича-кабанчика, которая вносит яркий цветовой акцент. Эта полоса с узорным бордюром доходит до половины высоты второго этажа, что зрительно искажает реальную структуру — такой прием не раз встречался в архитектуре модерна. В верхней части фасадов, покрытой светло-охристой штукатуркой, цветофактурные контрасты сменяются мягкой нюансировкой поверхностей. Сочетание крупных весоных масс и изысканно графичного декора повышает выразительность архитектурного образа. Прорисовка деталей отмечена утонченной каллиграфичностью. Особой сочностью, мягкой скульптурностью форм выделяется гранитный портал ризалита с рустованными колоннами. Лепные рельефы — картуши, пирлянды, арабески — слиты с плоскостью, свободно стелятся по стенам, сплетаются в единую орнаментальную систему с проемами и рамами окон.

Стилистика «северного» модерна обогатилась в доме Циммермана новыми оттенками. Введение красного кабанчика, возможно, явилось отсылкой на распространение лицевого кирпича в шведском национальном романтизме. Лидваль отдал дань и нарождавшейся неоклассике. Вольная стилизация декоративных мотивов ренессанса и барокко созвучна графике «мирискусников». Живая пластика и криволинейность форм не противоречат наметившейся тенденции к четкой геометричности. Решетка ворот с розетками, венками и пиками имеет строго классицистический рисунок. В характере неоклассики, с налетом модернизации, выполнены





В. А. Шуко.
Персональный
вариант
фасада дома
К. В. Маркова,
1908

двери с накладными пилястрами, разноцветные изразцовые печи и мраморные камини.

Дом Циммермана сыграл очень важную градоформирующую роль. Своим силуэтом он задал пространственную организацию прилегающего отрезка Каменноостровского проспекта. Возведенные вслед за ним на той же стороне магистрали многоэтажные дома 67/2 (1908–1909, К. В. Марков), 59/1 (1908–1909, П. М. Мульханов) и 53/22 (1910, С. Г. Пингер) создали крупный ритм угловых башен. Тема асимметричного ризалита нашла отклик в соседнем доме К. В. Маркова (№ 63), законченном в 1910 г. В. А. Шуко в неоренессансном стиле, но сначала спроектированном, как и дом 67/2, в духе «северного» модерна¹⁵².

Открытая пространственная композиция проспекта предполагала продолжение и развитие системы его вертикалей. Вдали, за Карповкой, перспективу замыкал силуэт завершения дома 38/96 (1910–1911, В. И. Ван-дер-Гюхт), но его купол сгорел в 2001 году. А ведущей доминантой проспекта стал дом Р. И. Бернштейна (№ 54/31), возведенный в 1910–1911 гг. Д. А. Крыжановским¹⁵³ вблизи ливадиевского здания. Постройка Крыжановского, отмеченная серебряной медалью на конкурсе фасадов 1912 г., по стилистике близка «северному» модерну и немецкой архитектуре. Уютный курдонер раскрыт к улице

Профессора Попова. Мощную граненую башню на углу венчали волнутый шатер и фонарик со шпилем. Благодаря незначительному излому проспекта у Карповки, эта вертикаль оказывалась на оси основной части магистрали и была видна от Троицкого моста. Завершение башни погибло несколько лет назад, в результате не только само здание пополнило длинный ряд обезглавленных сооружений города, но и Каменноостровский проспект лишился вертикального акцента, не менее важного для него, чем башня Городской думы — для Невского.

фотография
1930-е годы





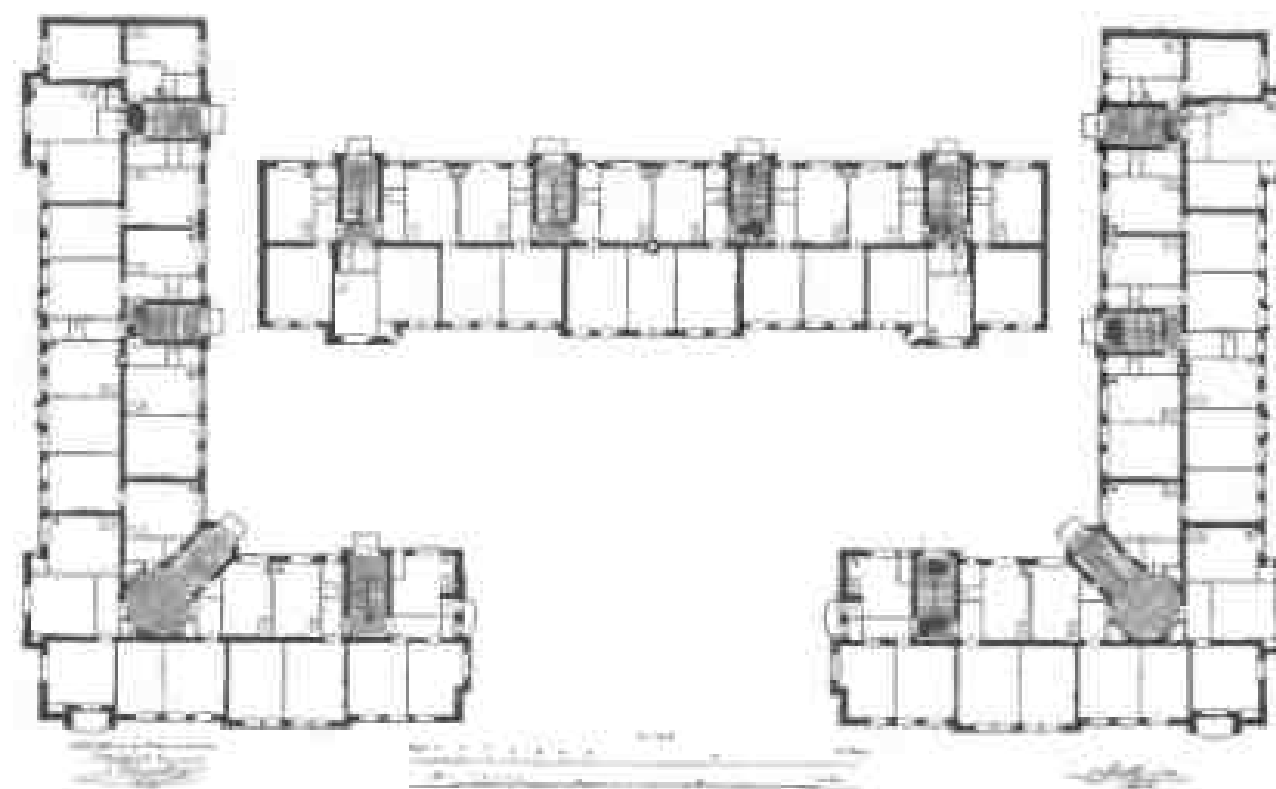
ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС ДЛЯ СЛУЖАЩИХ ФИНЛЯНДСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ

1907–1908, Ф. Ф. Миритц, И. И. Герасимов

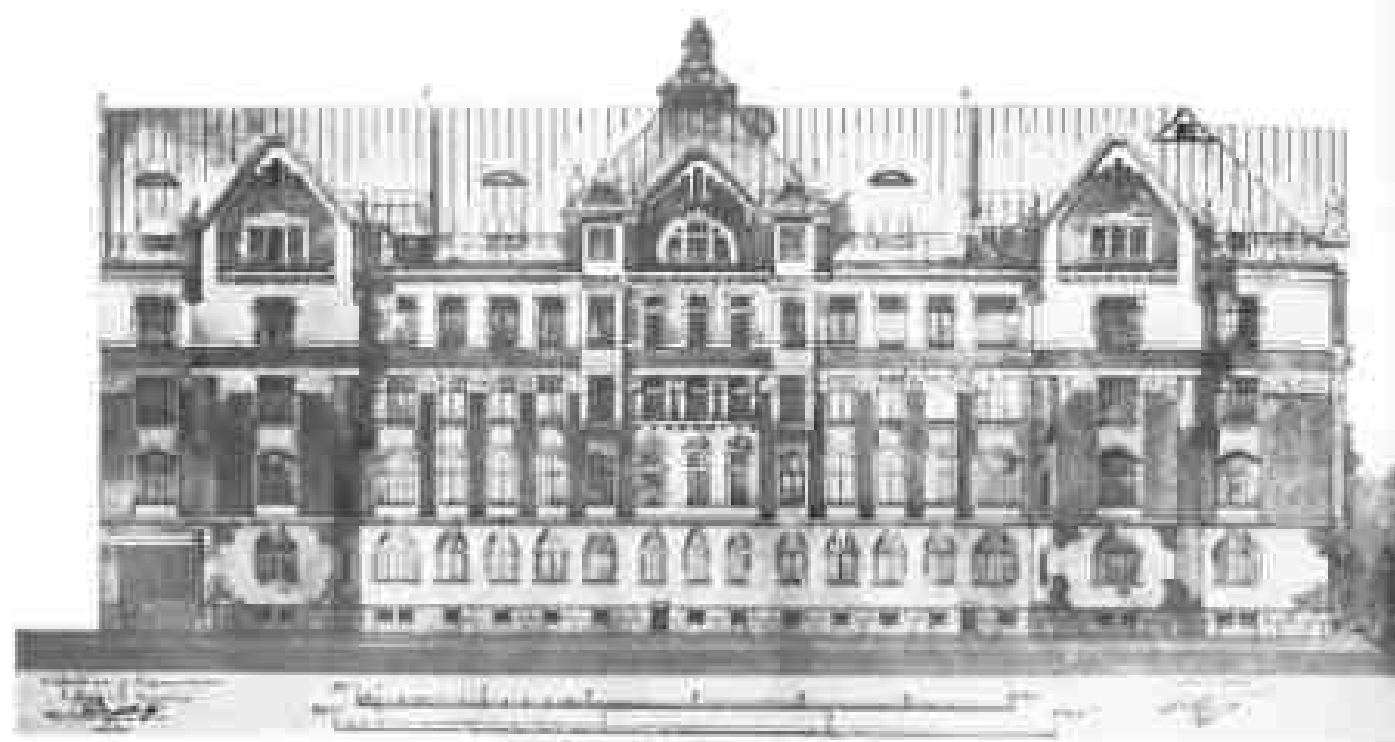
Боткинская ул., 1

В 1870 г. был открыт пятый петербургский вокзал — Финляндский. Уже в 1880-х гг. с восточной стороны станции гражданский инженер А. Р. Гешвенд построил дома для персонала железной дороги (ул. Комсомола, 35). Новый жилой комплекс, предназначавшийся для «нижних» служащих, был осуществлен «Архитектурно-строительной конторой Ф. Ф. Миритц и И. И. Герасимов»¹⁹⁴. Он занял с севера пространство привокзальной площади и стал ее главным акцентом, более весомым, чем невысокое здание самого вокзала (ныне от первоначального станционного сооружения, построенного П. С. Купинским, остался лишь небольшой фрагмент).

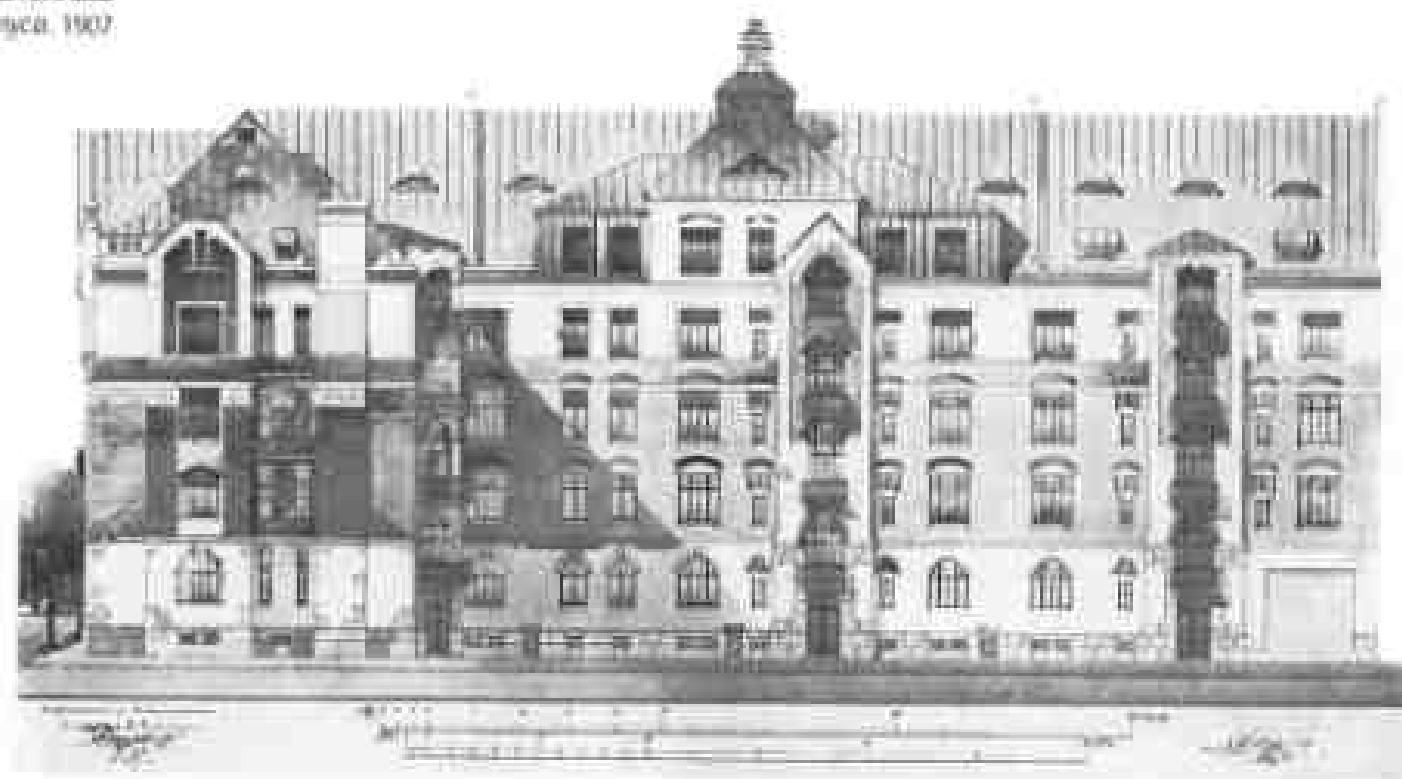
Авторы проекта стремились создать благоустроенное и экономичное жилище. Они отказались от строго периметральной застройки, расположив на участке три отдельно стоящих корпуса: два симметричных, Г-образных в плане — снаружи и один прямоугольный — внутри. Со стороны железнодорожных путей, в разрыве между



Ф. Ф. Миритц,
И. И. Герасимов. План
типového
здания. 1907.



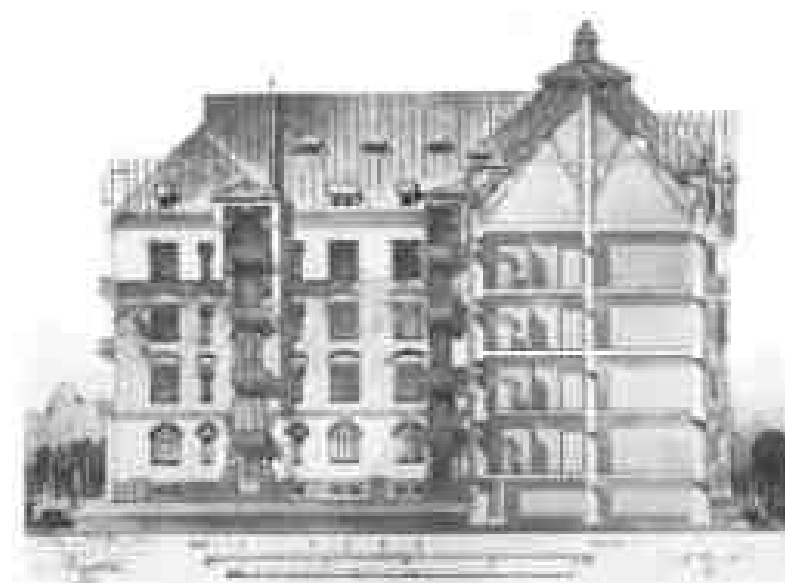
Ф. Ф. Миритца,
И. И. Герасимов. Главный
и дворовый
фасады южного
корпуса, 1907



корпусами, сделан неглубокий курдонер с площадкой для игр. Комплекс был рассчитан на 20 двухкомнатных и 63 однокомнатные квартиры. Размеры комнат — от 22-х до 33 кв. м при одинаковой высоте этажей 3,35 м. Межэтажные перекрытия, лестницы, внутренние перегородки и балконы выполнены из железобетона (совместно с фирмой «Вальс и Фрейтаг»). Особое внимание было уделено бытовым удоб-



Ф. Ф. Миритца, И. И. Герасимов.
Фасад и разрез южного корпуса, 1907



ствам и гигиеническим качествам жилья. Каждая квартира имела кладовую в подвале и помещение для сушки белья на чердаке, балконы лестниц служили для чистки белья и мебели, в кухнях были проведены мусоропроводы. Центральное пароводяное отопление поставила фирма Ф. К. Сан-Галли.

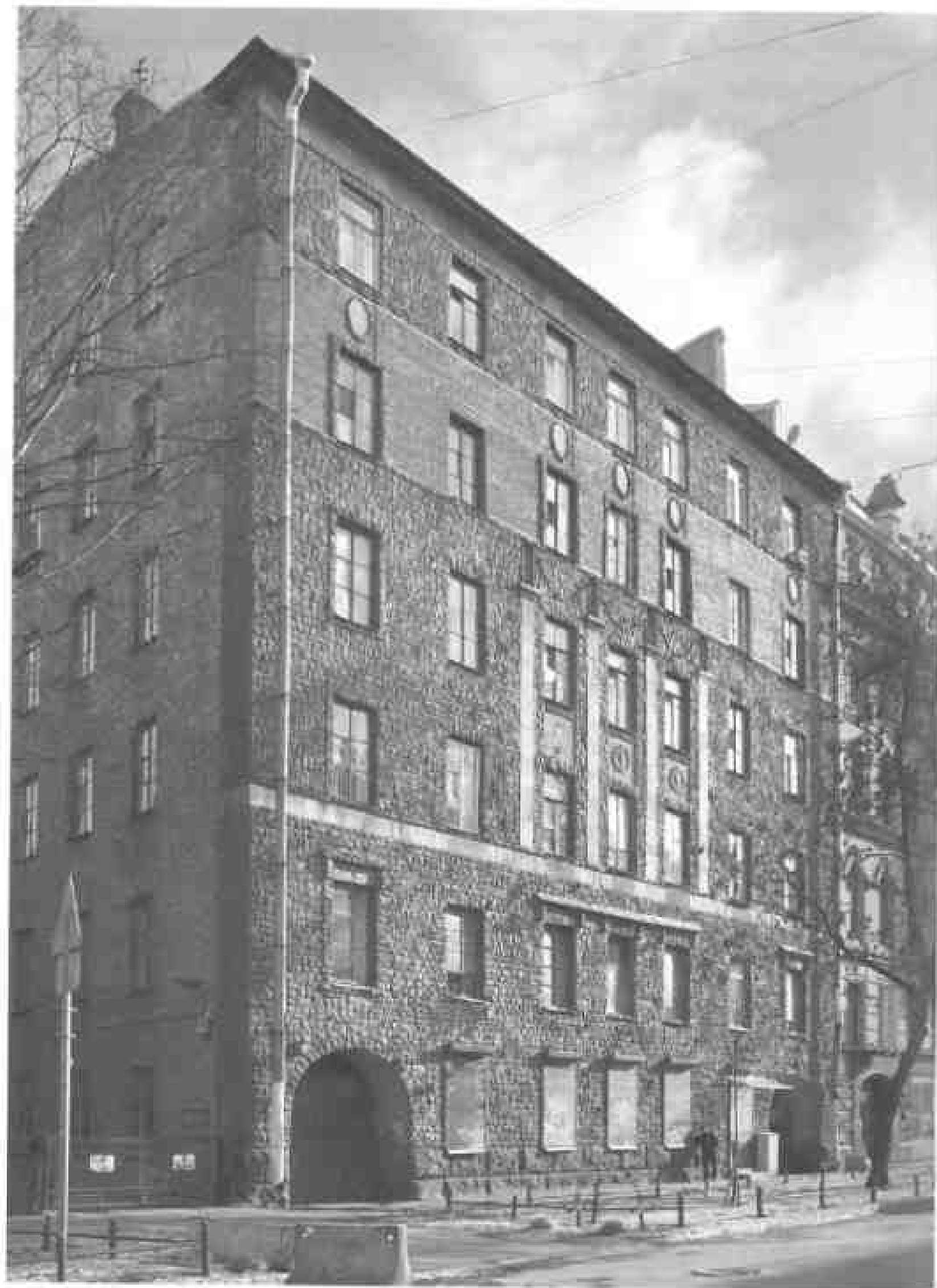
Раздельная постановка корпусов и устройство малогабаритных квартир, чередование на фасадах открытой кирпичной кладки и цементной штукатурки, введение ризалитов и шипцов — все это свидетельствовало о восприятии опыта строительства Гаванского рабочего городка. В то же время архитекторы обратились к приемам «северного» модерна, достигшего к тому моменту своего зенита. Возможно, такая ориентация была отчасти связана с географическим направлением Финляндской железной дороги. Более ранний проект этих авторов на ту же тему — дома для низших служащих фирмы Ф. К. Сан-Галли (1905)¹⁵⁵ — выдержан в формах югендстиля, смешанного с мотивами барокко, то есть в стилистике, родственной работам В. В. Шауба. В период постройки комплекса у вокзала они имели собственные лонки серого финляндского гранита и контактировали с зарубежными предприятиями и фирмами, в том числе со скандинавскими деловыми кругами и строителями. В 1908–1909 гг. контора Миритца и Герасимова возвела Центральную телефонную станцию Шведско-датско-русского телеграфного общества в Москве, в проектировании которой участвовал видный шведский архитектор И. Г. Класон. Это сооружение высотой 48,5 м, с железобетонным каркасом, рекламировалось как самое высокое здание Москвы¹⁵⁶.

Жилые корпуса Финляндской железной дороги пластичны по массам, активны по силуэту. Четырехэтажные фасады расчленены на три яруса и завершены высокими кровлями и шипцами. Цоколь сложен из огромных гранитных блоков, темная штукатурка оттеняет нижний ярус, два средних этажа выделены насыщенным по цвету красным кирпичом, а верхний этаж благодаря светлой окраске кажется более легким. Иллюзия ярусного построения и облегчения масс, разнообразные формы и группировка окон помогают преодолеть однородность внутренней структуры. Главные вертикальные элементы композиции — ризалиты со срезанными углами, переходящие в шипцы, дополненные миниатюрными башенками. Здесь вновь проявился интерес «северного» модерна к средневековому, в частности, крепостному зодчеству. Группа фигурных колонн в центре южного фасада напоминает аналогичный мотив построек Л. Сонка.



По сравнению с лучшими образцами «северного» модерна, этому комплексу недостает пластической свободы, живой игры масс. Общее построение подчинено жесткой симметрии; членения строго прямолнейны, рисунок деталей суховат. Зато при экономичной рациональности постройки ей свойственны солидная монументальность и декоративная выразительность, достигнутые лаконичными средствами — прежде всего, цветовой гаммой, заостренными силуэтами и крупными объемными элементами. Архитекторы уделяли должное внимание внутриквартальной среде. Во дворах достаточно света и воздуха. Обращенные в них фасады с выступами лестничных клеток, балконами и широкими окнами строго функциональны и интересны по компоновке форм.

Предполагалось, что комплекс будет расширяться в западном направлении. Но этого не произошло, окружающая территория осталась незастроенной, а тыльная западная сторона корпусов оказалась отирытой к площадке перед павильоном метро и к Боткинской улице. На одном из брандауэров в 1960-х гг. установлена крупная мозаичная композиция «Человек и космос» работы художницы В. А. Аноповой.



ДОХОДНЫЙ ДОМ Н. В. СМИРНОВА

1908, Н. В. Смирнов

12-я линия, 15

Военный инженер Николай Смирнов завоевал авторитет не как архитектор, а как специалист по производству строительных работ. В его послужном списке — сооружение по проектам разных зданий Пальмовой оранжереи Ботанического сада и Химической лаборатории Университета, Московского купеческого банка на Невском, Великокняжеской усыпальницы в Петропавловской крепости и перестройки Марининского театра и Таврического дворца¹⁵⁷. Кроме того, он был владельцем Василеостровской центральной электрической станции, устроенной на его собственном участке по 12-й линии, 15¹⁵⁸. Н. В. Смирнову принадлежал и соседний участок (№ 17), где еще в 1890 г. он построил свой двухэтажный особняк¹⁵⁹. В 1908 г. электростанцию перевезли в Ростов-на-Дону, и на этом месте Смирнов возвел шестизэтажный доходный дом¹⁶⁰. Вытянутый в глубину прямоугольный участок полностью обстроен по периметру, а поперечный флигель делит пространство на два тесных и мрачных двора.

Плоский фасад без выступов и сильных членений прочерчен монотонными рядами простых прямоугольных окон и поделен на четыре яруса, границы которых проходят не по линиям междуетажных перекрытий, а по нижним отметкам окон. Но совершенно элементарная структура преобразена благодаря добротной каменной облицовке в декоративно насыщенную рельефную композицию. «Живая» наковка гранита порождает трепетную вибрацию светотени. Осязаемая игра фактур сочетается с рафинированной проработкой деталей. Умелое использование долговечных материалов, заменивших штукатурную «косметику», не только гарантировало полную сохранность оригинальной отделки, но и явилось залогом подлинного эстетизма.

Почти весь фасад выложен мелкими разномодульными кусками розово-серого гранита. Сплошная облицовка из камня была сравнительно редким, но уже не новым приемом в практике петербургского модерна. Ранее ее применил К. К. Шмидт в здании ювелирной фирмы К. Г. Фаберже (1899–1900, Б. Морская ул., 24), затем — П. Ф. Алешин в доме Ф. Г. Бажанова (1907–1909, ул. Марата, 72), Л. Н. Бенуа

и М. М. Перетятнович для Французской католической церкви (1903–1909, Ковенский пер., 7), к строительству которого был причастен и Н. В. Смирнов. Среди доходных домов выделяется дом А. Э. Мейснера, построенный А. И. Стюнкелем в 1903–1904 гг. (Ждановская наб., 9). Его цокольный этаж закован серым гранитом, а основная часть фасада обработана гранитной щепой. В доме Смирнова сильнее выражена иррегулярность мозаичной кладки; тем самым подчеркнута натуральная красота камня, подобранного вроде бы и не по чертежу архитектора, а сложенного стихийно. Природное начало смело обыграно вкраплениями желтоватого известняка, гирляндами и обводами



филленок из необработанных мелких валунов и гальки.

Гранитная поверхность неожиданно прерывается на уровне пятого этажа поясом охристого кирпича, который зрительно разрывает каменную стену и вместе с тем оттеняет своей более легкой полосой весомую фактурность камня. Этот пояс окаймлен зеленым кирпичом, заполняющим и овальные фигуры. В центре среднего яруса, охватывающего третий и четвертый этажи, помещен четырехпилястровый портал. Лишенный антаблемента, он воспринимается как аппликация. Пилястры из плит путилевского известняка не имеют баз, а над капителями словно выдолблены в каменном массиве глубокие впадины, заключающие в себе миниатюрные рельефные фигурки девушек. Стилизованная ордерная композиция, далекая от каноничных схем, дополнена гирляндами, венками и вазонами.

В трактовке фасада удивительным образом переплетаются наивность и изощренность, смелая раскованность и трогательная курьезность. Видно, эти качества — результат творчества именно военного



инженера (а не архитектора-художника), проявление периферийного, «маргинального» варианта нового стиля. При этом Смирнов своеобразно трактовал уроки «северного» модерна и пошел дальше лидеров этого направления в раскрытии «правды» материала, используя камень в его нетронутом, природном состоянии. В то же время он откликнулся и на классицистические веяния, перефразировав сакраментальную тему портика на грани гротеска, быть может, ненароком.

Дом Н. В. Смирнова на 12-й линии, 53

Годом раньше на той же 12-й линии (№ 53) Смирнов построил еще один собственный доходный дом¹⁶¹. Структура семитажного здания с нерасчлененной глянцевитостью стены, равномерно перфорированной



Детали фасада
дома № 12-й линии, 53



простыми окнами, столь же примитивна. Весь эффект заключен в полихромной кирпичной облицовке, ярким ковром устилающей поверхность фасада. Курьезными аллюзиями на мотивы исторических стилей служат схематичные деформированные сандрики, гигантский средний фронтон и боковые шпильки, образующие динамично изломанный зубчатый контур фасада.



ДОХОДНЫЙ ДОМ М. В. ВОЕЙКОВОЙ

1909-1910 (перестройка), С. И. Минаш

Невский пр., 72

Спокойный симметричный фасад этого дома неожиданно «разламывается» надвое по центральной оси. Из тектонической «трещины» выступает трехгранный стеклянный эркер. Он представляется полно-объемной призмой, заключенной внутри каменного массива. Художественная острота приема усилена контрастом хрупкого прозрачного эркера и массы стены. Объемными сделаны и витрины первого этажа, перекрытые обнаженными двутавровыми балками. Нижний ярус облицован талькохлоритом и выглядит подобием каменного цоколя. Последний, шестой этаж заглублен, кроме среднего выступа с изогнутыми боковыми стенками, фронтоном и полуциркульным окном.

Дом жены полковника М. В. Воейковой был надстроен пятым-шестым этажами и перестроен гражданским инженером Симои Минаш¹⁶², использовавшим композиционно-стилевые приемы, выработанные другими петербургскими архитекторами. Минаш, блестяще дебютировавший созданием интерьеров Витебского вокзала (1901-1904, совместно с С. А. Бржозовским), наиболее ярких и стильных в петербургском модерне, на этот раз откровенно перенял находки Б. И. Гиршовича, Н. В. Васильева и А. Ф. Бубиря. К тому же бытовала версия, что он переработал проект своего коллеги С. А. Моравицкого, составленный для Воейковой¹⁶³.

Общая схема фасада повторяет дом инженера путей сообщения П. В. Березина, который был перестроен в 1905-1906 гг. архитектором Б. И. Гиршовичем (Социалистическая ул., 14)¹⁶⁴. Тот также имеет 11 осей окон; два нижних этажа, выложенных плитами песчаника, трактованы как каменный цоколь; мансардный этаж поставлен с отступом¹⁶⁵, а посередине его выступает объем с криволинейными краями, раскрытый полуциркульным окном; важное место в архитектурной композиции принадлежит орнаментальным и фигуративным рельефам. И, наконец, главное характерное звено — трехгранный железостеклянный эркер в центре, над которым разорван карниз.

Постройка Гиршовича, пожалуй, более изысканна и отличается разнообразием деталей. В 1907 г. за нее была присуждена серебряная



Дом и типография П. В. Березина.
Фотография 1908 года

медаль Городской думы на конкурсе лучших фасадов. Изысканный сочетания разных материалов: песчаника и гранита, кабанчика песочного цвета и изумрудной керамической плитки, кованого металла и стекла. Нижний ярус завершает рельефный фриз, вырезанный из песчаника. Венки и гирлянды чередуются с поникшими цветами. Четыре горельефные группы — фигуры девушек с книгами и свитками — представляют собой аллегорию печатного дела (в дворовых корпусах располагалась крупная типография). Меланхолически отreshенные изображения удлиненных пропорций с клубящимися складками платьев проникнуты символистским духом. Авторство скульптур приписывается В. В. Козлову и А. Ф. Разумовскому. Дом этот — примечательный образец синтеза искусств в петербургском модерне.

Другим ориентиром для Минаша послужил дом А. Ф. Бубыря на Стрениной улице с оригинальным скульптурным декором, созданным по рисункам Н. В. Васильева. Сероватая монохромная гамма, обработка двухэтажного цоколя разномерными плитами талькохлорита скальной и гладкой фактуры, шестиугольные окна верхнего этажа (и лестницы со стороны двора), а также резные рельефы, вkomпонованные в обрамления входов, придают дому Воейковой отчетливый характер «северного» модерна. В левом портале искусно высечены филины со взъерошенными перьями. Они почти натуралистичны, что отличает их от остальных графично стилизованных рельефов нижнего этажа и сближает их с пластичностью с архитектурным фоном. Над правым входом — условные изображения птиц с хищными клювами и пышным оперением, переходящим в геометризованный орнамент. Первоначально верхняя часть фасада была насыщена лепными вставками и композициями, поле мезонина украшали грациозные женские фигуры¹⁰⁶.



Дом и типография П. В. Березина



Рельефы фасада
дома М. В. Воробьихиной





Фрагмент
фасада дома
М. В. Воейковой

Уцелели только овалы венки и панно с лебедями, придающие облику дома несколько салонный оттенок. На межэтажных поясах эркера, покрытых майолиной, сверкают золотистыми отблесками стилизованные цветы на густом синем фоне.



Черты «северного» модерна в композиции размыты классицизирующей струей. Симметрия и регулярность, акцентировка средней оси, четкие членения ярусов, рисунок балконов и карниза — все это свидетельствует о перерождении «нордической» вариации нового стиля. Но эта компромиссность не

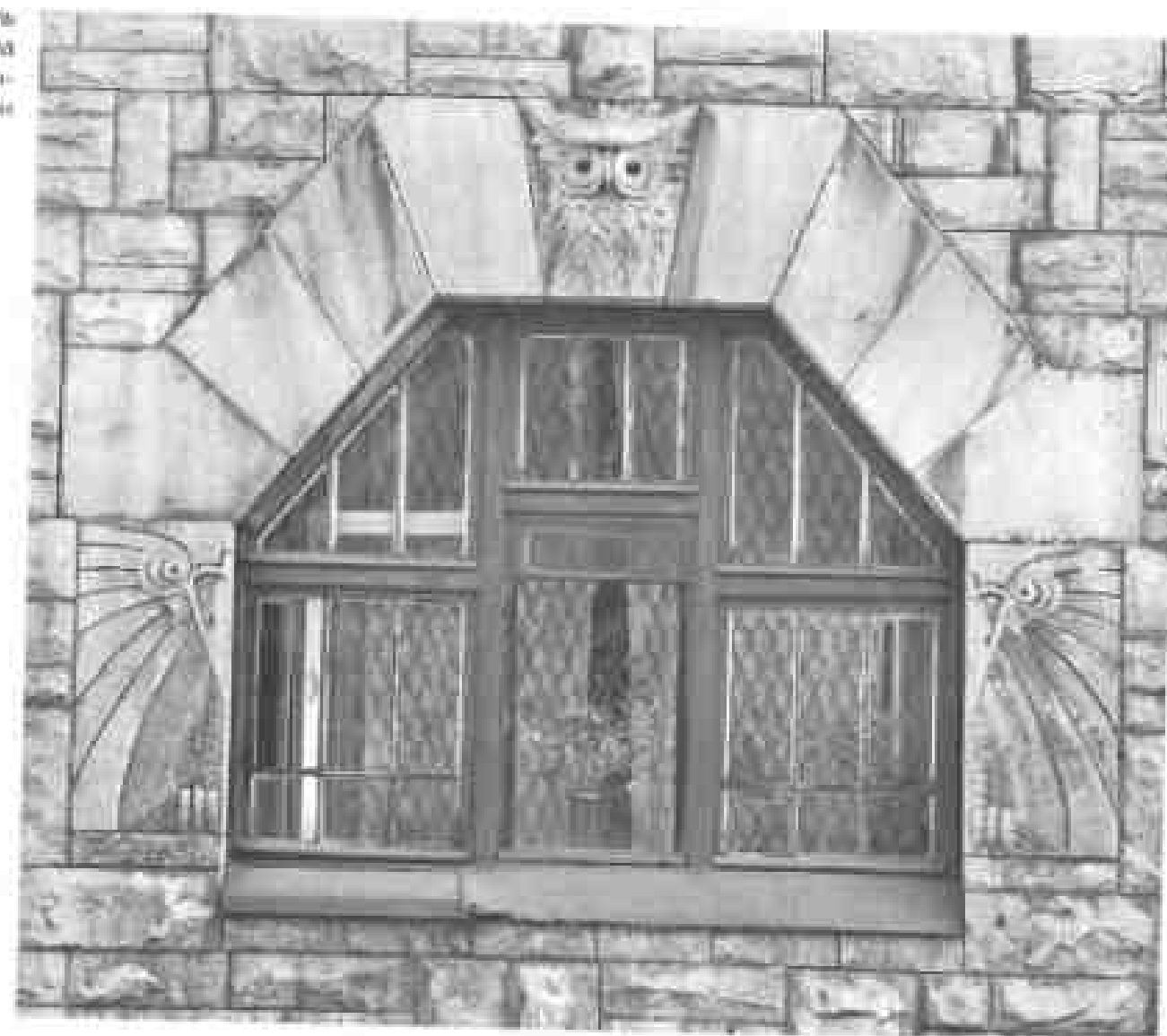
снягчила подборника неоклассики Г. К. Лукомского, который пренебрежительно назвал постройку «чухонским модерном, украшенным какими-то головами леших» и заклеил ее как «возмутительную безвкусицу, о которой говорили с негодованием в архитектурном мире, указывая на то, что фасад дома испортил вид Невского проспекта, и изумлялись, как мог быть утвержден подобный проект»¹⁶⁷. Наверное, дом Воейковой не принадлежит к вершинам петербургского модерна, но он интересен претворением приемов других архитекторов, мастерским исполнением фасадного декора и полифункциональной структурой. В дворовом корпусе был устроен кинематограф с вестибюлем и двумя залами, компактно размещенными друг над другом.

Дом
М. В. Воейковой.
Фотография
1930-х годов



Зданию на Невском стилистически близок доходный дом К. И. Вольненштейн (ул. Ленина, 33), построенный Минашен в 1910 г.¹⁶⁰ Здесь тоже нестандартно разработана тема центрального эркера. Это не объемный выступ, а упругая вспученность самой стены, прогибающейся будто под напором изнутри. Первый этаж облицован талькохлоритом, основная часть фасада покрыта гладкой штукатуркой, наверху проходит ряд шестиугольных окон, а по краям выступают два ризалита. Бросается в глаза сходство некоторых рельефов с домом Бубыря. В обрамлениях широких окон, на опорных блоках вырезаны филины и птицы с длинными клювами. Правда, в отличие от портала дома на Стремянной, они в точности повторяют друг друга. Сверху толщу замкового камня над высоким шестиугольным порталом прорисован белый медведь; его морда и лапа мягко моделированы, что создает иллюзию объемности. При мастерстве исполнения рельефы на фасадах Минаша лишены единой меры условности, они не достигают

Деталь
фасада дома
К. И. Вольнен-
штейн



Деталь фасада дома
М. В. Воеводова



Портал дома
К. И. Вольнен-
штейн

той свободы стилизации и чеканности рисунка, которыми уверенно владел Николай Васильев.

Почти напротив висится громоздкий и несколько несладкий угловой дом подрядчика строительных работ, потомственного почетного гражданина И. Ф. Алюшинского, возведенный в 1907–1908 гг. А. Л. Лишневым при участии П. П. Светлицкого (Малый пр. П. С., 66 — ул. Ленина, 32)¹⁶¹. Со стороны Малого проспекта устроен крошечный курдонер. При постройке этого здания, как и ряда других (интересен дом Е. А. Рыбиной в Прядильном пер., 5/2, 1908 г.), Лишневский обращался к «северному» модерну. Курьезное и жутковатое впечатление производит лепной декор дома Алюшинского. К стенам прилип колющий чертополох. У подъездов ощерились злобные звери, они словно отпугивают непрошенных гостей. Декоративные кронштейны превратились в страшные львиные морды с разинутыми пастьми. Горельефные изображения вырываются из плоскости стены. Они тяготеют то к натуралистичности, то к условной стилизации. Такая двойственность нередко встречалась в искусстве петербургского модерна.

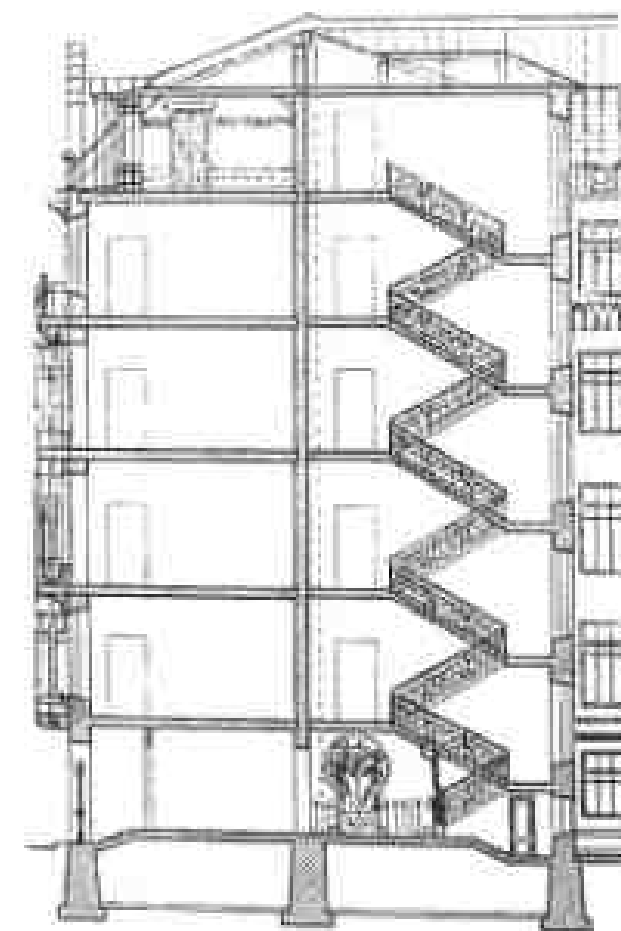
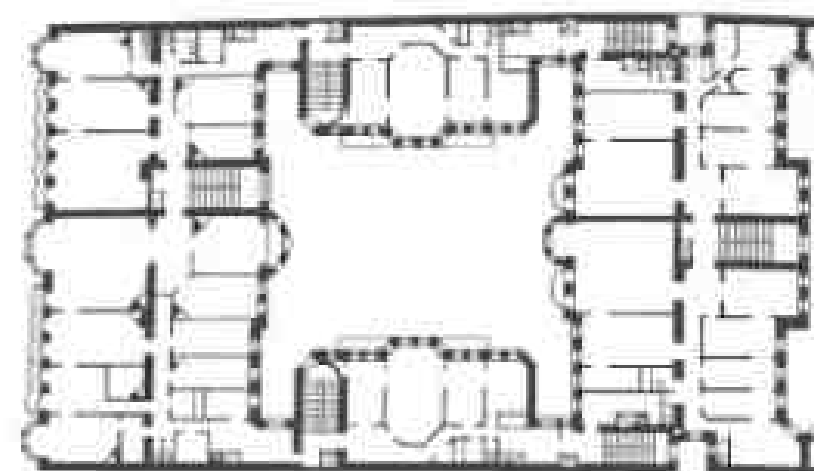


ДОХОДНЫЙ ДОМ Ф. И. ТАНСКОГО

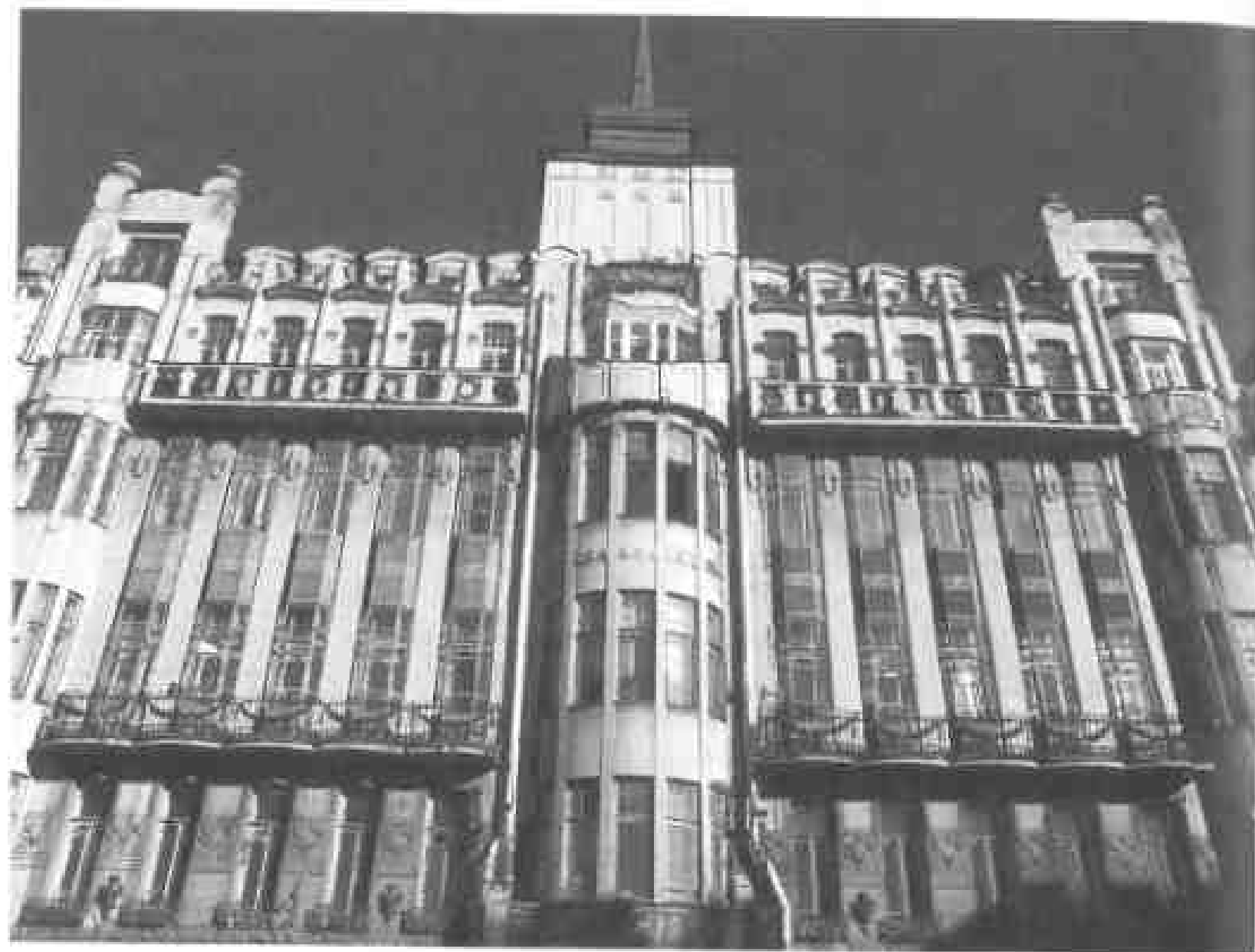
1909-1911, К. В. Бальди
ул. Кубышева, 21

Время постройки этого здания, принадлежавшего купцу, владельцу торгового дома по продаже автомобилей Ф. И. Танскому¹⁷⁰, совпадает с переходом к заключительной фазе петербургского модерна. Фасад дома, включенный в сплошную застройку, пронизан беспокойным движением. Он словно колышется и пульсирует под давлением тектонических сил. Почти агрессивная активность крупных объемно-пластических форм и дробная разнелеченность обильного декора уничтожают фасадную плоскость. Неровной вибрации поверхности вторит волнообразный контур верхних этажей. Тяжеловесная кубическая башня с неуклюжим шпильевидным завершением вносит резкий вертикальный штрих в силуэт улицы.

Сложная, многослойная, полная внутренних конфликтов композиция сбалансирована по симметрично-осевой схеме. Главными организующими элементами являются цилиндрические эркеры — более массивный в центре и меньшего сечения по краям. Эти округлые объемы как бы вспучивают стену-оболочку, натягивая ее до предельного напряжения, и прорываются частыми окнами, а сверху обращаются в трехгранные стеклянные призмы. Над боковыми эркерами стена вырастает



К. В. Бальди.
План корпусов первого двора
и разрез лицевого корпуса. 1909



мансардными надстройками. Среднюю ось акцентирует массивная башня, поставленная чуть в глубине, что подчеркивает пространственность и вертикальную устремленность композиции. Три цилиндрических эркера схвачены по горизонтали двумя поясами балконов. Все объемные структурообразующие элементы составляют костяк фасада, укрупняющий его масштаб.

Между большими эркерами и ленточными балконами архитектор вkomпоновал две сплоченные группы малых эркерov со стеклянными гранями. Это самая интересная находка Карла Бальди. Фасад превращен здесь в складчатую стеклянную поверхность, полностью растворившую массу стены. Такое решение придавало новое пространственное звучание интерьеру: комнаты теряли свою замкнутость и раскрывались вовне эффектной игрой выступающих вперед прозрач-

ных граней. Трехгранный остекленный эркер на металлическом каркасе — излюбленный, ставший традиционным мотив модерна. В петербургском строительстве его разрабатывали Л. Н. Бенуа, А. И. Спункель, В. В. Шауб, братья Косяковы, Б. И. Гиршович. Бальди выявил кристальную чистоту стеклянной призмы и решился на ее многократное повторение, добившись новой эстетической выразительности объемного остекления, активной интеграции внутреннего и внешнего пространства. Здесь он во многом приблизился к лексике конструктивизма.

Другое дело, что хрупкое изящество и геометрическая четкость стеклянных эркерov вступают в напряженные, даже конфликтные отношения с грубовато весомыми цилиндрическими объемами, беспокойно усложненной верхней частью и затейливой, насыщенной детализацией нижележащих этажей. Фасад грешит переизбытком и разнородностью форм, что делает его



почти эклектичным. Здесь как будто одновременно включены разные регистры. Ванханалля кривых линий, свойственная раннему модерну, сталкивается с рваной фактурой темно-серого гранита, строгим геометризмом эркеров и классицизирующими деталями балконных решеток. Декор сконцентрирован в нижней части фасада и рассчитан на восприятие с близкой дистанции. Устойчивость основания, разъятого

широкими витринами и воротным проездом, подчеркнута гранитной облицовкой. В лепке и металлическом кружеве стилизованные растительные узоры непринужденно переходят в абстрактный орнамент, а в завершениях каменных столбов-простенков с трудом узнаются деформированные ионические капители. Репрезентативный вестибюль парадной лестницы со стенами зеленого мрамора, лепным фризом и кессонированным плафоном выдержан в суховатых неоклассических формах, почти без налета современной стилизации. В том же характере оформлен проезд во двор: стены обработаны пилястрами и арочными нишами. Вместе с тем отделка квартир отмечена печатью модерна. Двери имеют криволинейные навершия и фигурные прорезы, на потолках — лепные венки, ленты и гирлянды, завитки и цветы.

Несомненно, Бальди стремился создать оригинальную композицию, но это не мешало ему ориентироваться на контекст среды. Трехосевая схема фасада с эркерами и центральной башней вторит соседнему дому В. Г. Чубанова (№ 23), сооруженному в 1902–1903 гг. в духе югендстиля¹⁷¹. Шпильевидное венчание, претендующее на роль вертикального акцента улицы, перекликается с открывающейся в ее далекой перспективе колокольней Петропавловского собора. Впрочем, завершение со шпилем Бальди сделал раньше на здании Центральной телефонной станции (1903–1904, Б. Морская ул., 22).



Фотография
1930-х годов

Дом Танского занимает глубокий участок, обстроенный по периметру и поделенный поперечным корпусом на два замкнутых двора. Сильные заглабления в углах и уступчатый абрис плана позволили увеличить периметр стен и число освещенных помещений. В отличие от большинства петербургских строителей, Бальди наделил внутриквартальную среду художественными качествами. Это проявилось и в деликатной стильной обработке фасадов, но главное — в удачно найденном соотношении высоты корпусов и дворовых пространств, в пластической экспрессии общих масс и функциональных элементов: эркеров, лоджий, многочисленных балконов. Особенно выразительны динамично сочлененные ризалиты, треугольные эркеры и балконы в первом дворе. Украшением его служит фонтан с гранитным обелиском. Он довершает впечатление уютной обустроенности участка, даже вносит оттенок парадности.

Первый двор
с фонтаном





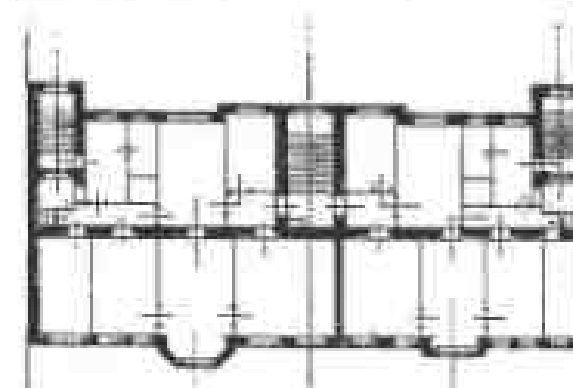
ДОХОДНЫЙ ДОМ Н. П. ДЕМИДОВА

1910–1911, Г. А. и Вл. А. Косяковы
Большой пр. В. О., 50

В доме генерал-майора Н. П. Демидова¹⁷² воплощена тенденция позднего модерна к эстетизации простой рациональной формы, построенной на основе прямой линии и прямого угла, — в противовес изощренной криволинейности раннего ар нуво. Пожалуй, никто из петербургских зодчих не смог так убедительно показать красоту обобщенно лапидарных, очищенных от декора геометризованных форм и локальных цветowych плоскостей. В братском авторском дуэте роль первой скрипки исполнял, несомненно, Георгий Косяков — архитектор-художник яркого таланта и неповторимой индивидуальности.

Крупномасштабную основу композиции образуют сильные объемные вертикали — эркеры — и четкие горизонталы, выявленные цветом. Цокольная часть покрыта цементной штукатуркой с «дощатым» рустом. Весь основной массив выложен глянцевой плиткой, изготовленной на предприятии П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна. Светлая, почти белая керамическая облицовка сплошь устилает поверхность трех этажей и выступы эркеров, а также четкие прямоугольники художественных мастеровских, зрительно объединенные с верхней частью стены. Пятый и шестой этажи выделены малиново-красной плиткой. Чередование цвета расчленяет фасад на ярусы, убывающие снизу вверх, но эти части рассекаются и соединяются вертикальными выступами.

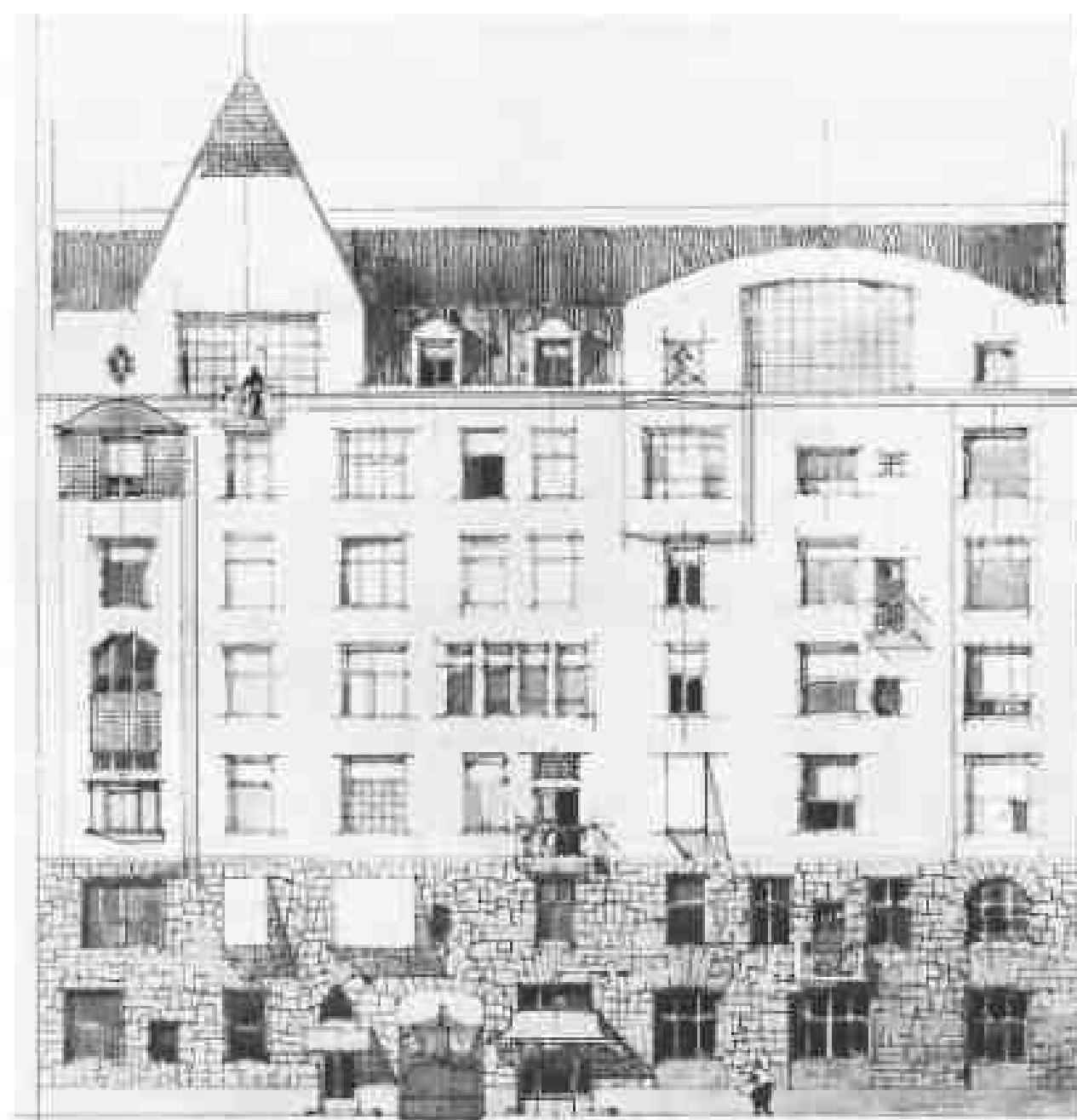
Более массивный левый эркер со срезанными углами охватывает пять этажей, правый — три этажа. Динамичное смещение масс — характерный прием модерна. Несимметричное построение фасада связано с внутренней планировкой: на каждом этаже расположены две шестикомнатные квартиры, но в левой части они большего размера. Эркеры могут трансформироваться



План первого этажа

в многоярусные лоджии, так как вместо окон они прорезаны стеклянными дверями с французскими балконами. Таким образом, объемные формы размываются, внутреннее пространство прорывается во внешнюю среду. Раскрытость, пронизываемость фасада подчеркивают квадратные и лежачие окна. Ширина проемов меняется, что отчасти обусловлено планировкой квартир, но прежде всего — желанием избежать ритмической монотонности. Все она своими четкими прямоугольными контурами оттеняют лаконизм и строгую геометрию фасада.

Г. А. Косиков,
В. А. Косиков,
Фасад



Г. А. Косиков,
Фасад
(вариант).
1930

Особенно оригинальна мансарда, предназначавшаяся для художественных мастерских. Два крупных элементарных прямоугольника, слитых с основной плоскостью стены, прорезаны лежащими окнами. По чистоте рисунка и четкости контраста темного прямоугольника (окна) на ровной светлой прямоугольной плоскости кажется предчувствием супрематических построений.

Следует отметить, что архитекторы не сразу нашли столь небанальное решение. Предварительный вариант¹⁷³ фасада отличали от осуществленного подчеркнутая асимметрия, нарочитое разнообразие форм проемов, мозаичная каменная облицовка двух нижних этажей, что сообщало ему явный отпечаток «северного» модерна. При этом



левый объем мастерской завершался остроконечным щипцом, а правый — широкой пологой дугой.

В наследии петербургского модерна произведение Косиковых занимает особое место как ранний образец архитектурного пуризма. Объем и плоскость, цвет, ритм и материал сами по себе, без дополнительных изобразительных средств, создают полнокровный художественный образ. Залогом выразительности является синтез формы и цвета. Понятие синтеза меняет здесь свою привычную сущность и обретает неизобразительную, абстрактную, чисто структурную природу. Обобщенное понимание композиции сводит форму к лаконичной геометрической фигуре, а цвет — к единой плоскости. Неожиданным вкраплением в такой контекст воспринимается пышный горельеф, обрамляющий одно из окон, — картуши и пилястры, две небольшие развернутые контрапостом женские фигуры, которые символизируют материнство и образование. Тонкий вкус позволил авторам избежать диссонанса и убедительно соединить дидактический сюжет и ренессансно-барочные мотивы горельефа с геометризованной фасадной лексикой на основе острого и тактично выраженного контраста.

В доме Демидова блестяще воплощены новые идеи и открытия позднего модерна, в которых, как в зародыше, содержались некоторые особенности будущих течений авангарда и даже — постмодернизма. Пуристские тенденции естественно входили в скромную рядовую застройку тех лет. Высококачественная кирпичная отделка даже при банальной и элементарной структуре фасада позволяла достичь добротности и эстетической привлекательности. В этом отношении показательны дом Д. И. Ушакова на 15-й линии, 44 (1911–1912, техник Л. В. Богусский), и его ближайший аналог на 14-й линии, 95. Холодная глянцевая облицовка стен создает ощущение почти стерильной чистоты. Постройки такого рода современники называли «гигиеническим модерном».



ДОХОДНЫЙ ДОМ А. Н. ПЕРЦОВА

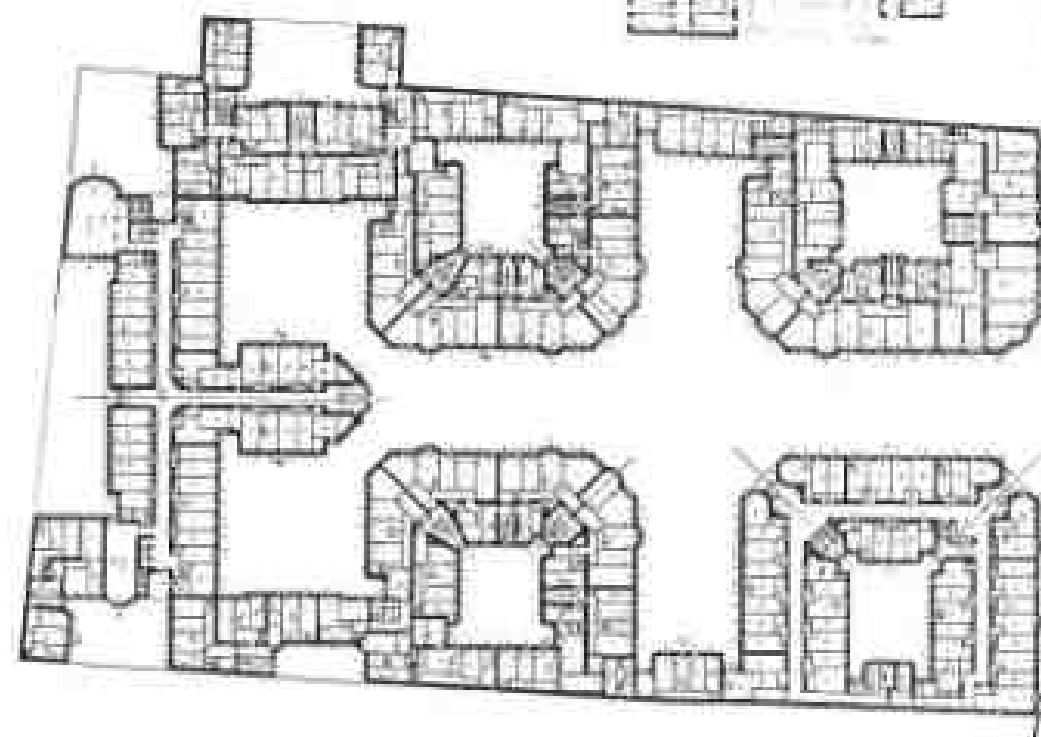
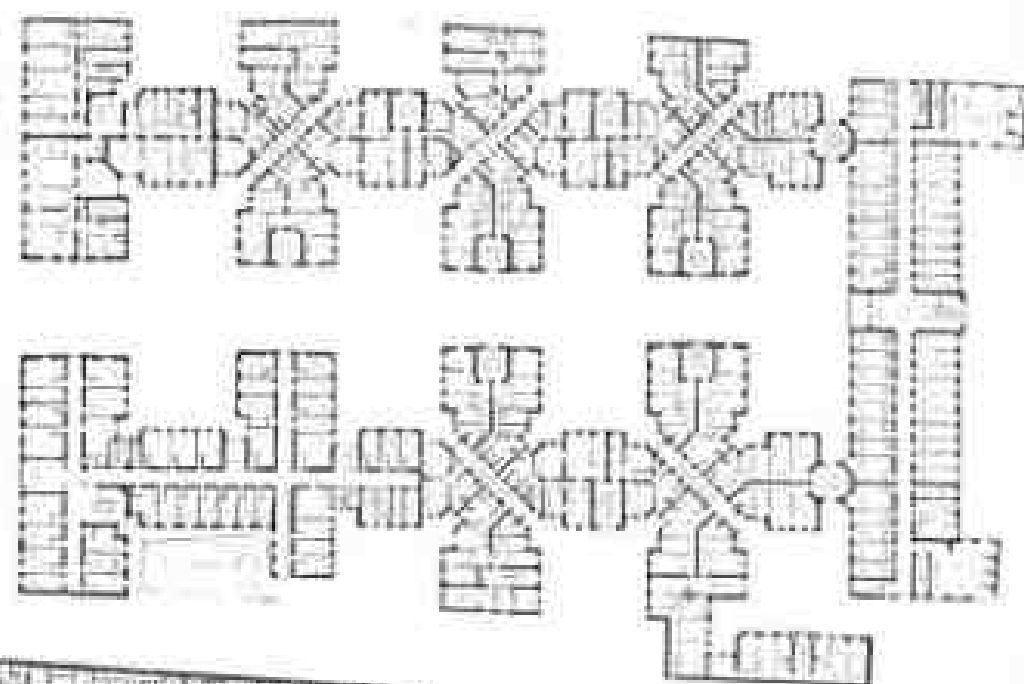
1910-1912, С. П. Галензовский
при участии И. А. Претро
Лиговский пр., 44

Грандиозный жилой комплекс был создан по замыслу и на средства гражданского инженера Александра Николаевича Перцова. Это один из крупнейших доходных домов предреволюционного Петербурга, сформированных, по словам Г. К. Лукомского, «как целые куски города»¹⁷⁴. Глубокий узкий курдонер играет роль малой тупиковой улицы, а его ответвления становятся внутренними курдонерами. В здании были квартиры и меблированные комнаты гостиничного типа, бытовое обслуживание и торговая сеть. Журнал «Городское дело» сообщал в 1912 г., что многоэтажные корпуса сооружены «на американский манер, на 400 квартир разных размеров, с 18 лифтами, телефонами, ванными общего пользования, читальней для жильцов и т. п. Постройка со всем оборудованием обходится свыше 5 миллионов рублей»¹⁷⁵.

Проектирование комплекса началось еще в 1905-1906 гг., когда Общество гражданских инженеров по поручению А. Н. Перцова провело конкурс¹⁷⁶. В его программе были детально разработаны особенности внутреннего устройства квартир, меблированных комнат и общественных помещений. Особое значение придавалось выгодной эксплуатации обширного участка, вытянутого в глубь квартала. В состав жюри входили А. И. Дмитриев, П. М. Макаров, А. Г. Успенский, Л. В. Шмеллинг и другие гражданские инженеры.

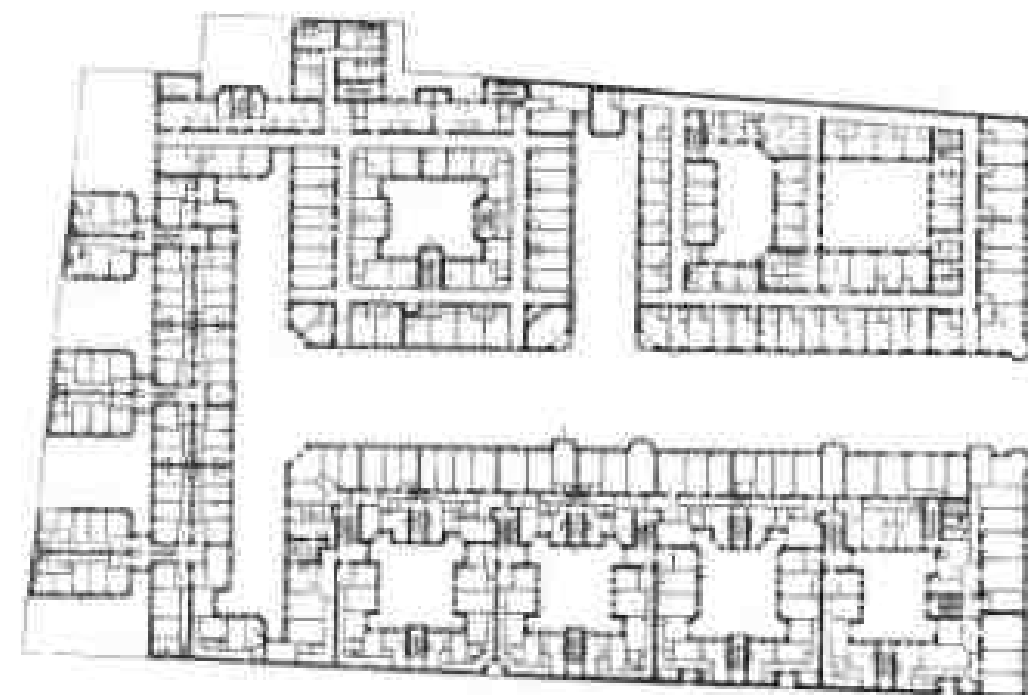
Лучшей из 29 представленных работ был признан проект молодых архитекторов М. С. Ляевича и М. М. Перетятковича (впоследствии ведущих представителей неоренессансного направления). Жюри отмечало, что он «выгодно отличается от других удобной и красивой общей планировкой зданий на участке при сравнительно значительной площади застройки...»¹⁷⁷. За основу плана авторы взяли крестообразный курдонер, который в конце расходился в стороны еще двумя ветвями. В его горловину они смело вkomпоновали висячую остекленную галерею ресторана, которая эффектно подчеркнула выразительность пространственной композиции. Фасад, исполненный «талантливой рукой», завершался шипцами, а на углах — шатровыми крышами.

М. С. Лилевич,
М. М. Переплетчиков,
конкурсный проект (рекомендаци-
онный вариант), план, 1906

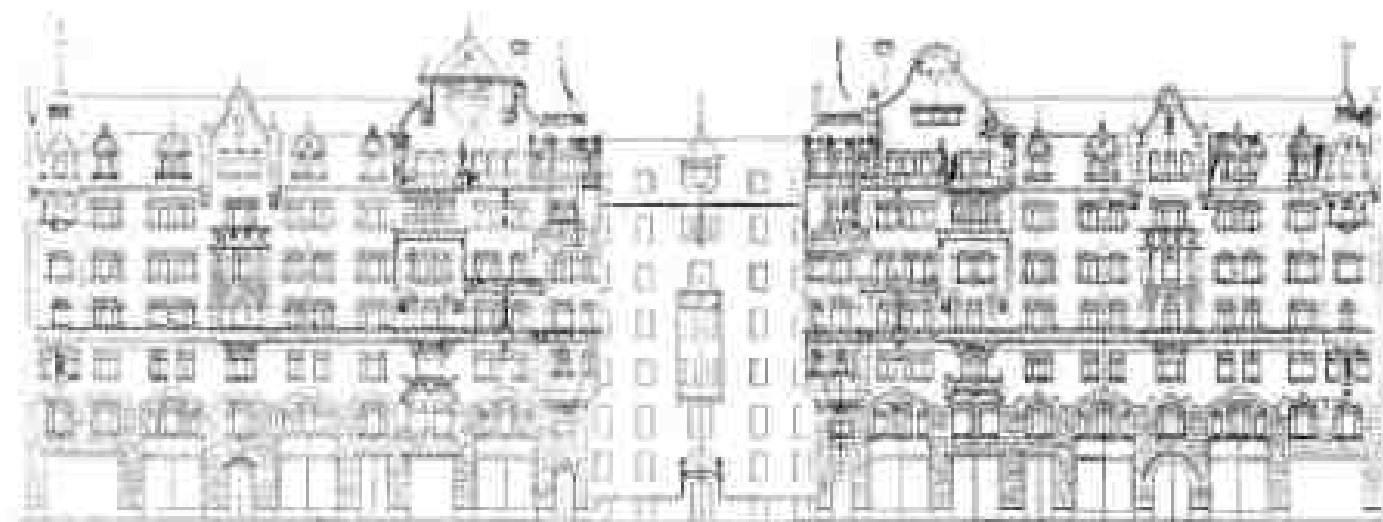


М. С. Лилевич,
М. М. Переплетчиков,
конкурсный проект
(первая премия),
план, 1906

Другой их проект, рекомендованный к приобретению, ближе по характеру «северному» модерну. Въезд внутрь квартала фланкировали угловые башни, напоминающие шатер здания «Похьола» в Хельсинки. Крестовидные в плане корпуса придавали проезду-курдону необычные зубчатые очертания. Этим достигалось впечатление резкой пульсации пространства, но внутримышечная территория приобретала «очень беспокойный вид». В средокрестьях пересекающихся корпусов располагались по диагоналям черные лестницы, каждая из которых обслуживала сразу четыре секции (до семи квартир). Такой оригинальный прием, не одобренный жюри, был востребован позднее (в том числе, при постройке Бассейного товарищества по плану Э. Ф. Вирриха и А. И. Зазерского).



С. П. Галензовский,
И. Ю. Мошинский,
конкурсный проект,
план, Фасад, 1906



Другие участники конкурса, Б. И. Конечный и А. Л. Лишневский, избрали Т-образную конфигурацию основного двора. Будущий создатель дома Перцова С. П. Галензовский и его соавтор, гражданский инженер И. Ю. Мошинский, дополнили такой же курдонер-проезд асимметричным боковым отростком. И по внешнему облику, и по схеме плана их вариант, получивший лишь четвертую премию, был весьма далек от осуществленного. Лицевые корпуса с большими витринами, высокими шпильками и угловыми эркерами-башнями представляли разновидность модерна, обогащенного мотивами северного ренессанса — «в стиле современных немецких построек». Жюри считало этот проект перспективным, поскольку он мог быть «детализован в красивых и простых формах смешанной кирпично-каменной облицовки, украшенной

майоликой», а большинство квартир и комнат удачно обращено «на тихий, светлый и хорошо проветриваемый собственный переулок-тупик, что повышает их цену сравнительно с надворными квартирами».

К строительству приступили лишь через несколько лет. Авторство комплекса принадлежит гражданскому инженеру и архитектору-художнику Стефану Галензовскому (Галензовскому)¹⁷⁸. Преподаватель Института гражданских инженеров и других учебных заведений, он был давно знаком с Александром Перцовым, в одно время с ним учился в институте. Правда, чертежи, представленные в Городскую управу в июне 1910 г. и в августе 1912 г., подписал архитектор И. А. Претро¹⁷⁹. Вероятно, он был причастен к разработке проекта и наблюдал за строительством, но на вторых ролях¹⁸⁰. Летом 1912 г. возведение дома было закончено. По сравнению с проектом 1910 г. трактовка фасадов стала более разнообразной и пластичной, обогатилась растительным декором.



Галензовский воспользовался конкурсными предложениями Перетятковича и Лялевича. Он организовал застройку участка вокруг крестообразного и продолжающего его, Т-образного, парадных дворов. Благодаря расширению горловины проезда уличное пространство плавно «затекает» внутрь территории, а сильные срезы углов на перенестии ветвей подчеркивают слитность главных дворовых пространств. Неявная асимметрия лицевых корпусов, сложная объемно-пластическая разработка угловых звеньев также перекликаются с премированным проектом тех же авторов.

Дом Перцова — это и тщательно отрегулированная «машина для жилья», и архитектурный ансамбль, развитый в глубь квартала. Разветвленная система парадных дворов позволила увеличить репрезентативную зону, создать живописно-динамичную композицию взаимосвязанных пространств, продлить «лицевые» фасады, решенные



Фотографии
1910-х годов



в едином ключе и со стороны проспекта, и внутри участка. Второстепенные дворы-колодцы отнесены на периферию. Архитектурному облику комплекса свойственна спокойная солидность. Это образец зрелого петербургского модерна, в котором живописность масс и свобода рисунка деталей подчинены строгой рациональности. Стилистика его как бы нейтральна и обобщена, лишена броских заостренных черт, хотя в целом созвучна «северной» модификации нового стиля.

Обращенные к проспекту монументальные корпуса одинаковы в основных членениях, но имеют нюансные различия в группировке отдельных элементов. Угловые, визуально самые активные части, пластически усилены введением граненых объемов, комбинациями эркеров и балконов, перепадами высот. Компонуя эти звенья, Галензовский вспоминал, очевидно, решение южного корпуса дома Лидваля на Каменноостровском проспекте. На всех фасадах варьируются формы и размеры эркеров. Как правило, они соединяются с балконами, которые иногда переходят с одной фасадной плоскости на другую, отгибая углы.

Галензовский предполагал облицевать фасады кирпичом (начиная с третьего этажа). Однако ограничился единообразной графичной расшивкой цементной штукатурки под руст. Экономно введены флоральные узоры, составленные из дубовых ветвей, каштана, выюнка, цветоя. Они разрастаются в завершениях эркеров и вокруг окон над ними, вплетаются в затейливое кружево балконных решеток. Мотивы декора, более натуралистичные в сочной лепке и остро стилизованные в кованом металле, близки раннему декоративному модерну — в отличие от сдержанной тональности архитектурных форм. Рельефы





были выполнены 1-й Санкт-Петербургской артелью скульптурно-лепного производства при участии модельщика А. Е. Громова.

Перцов уделял пристальное внимание проектированию и всему обустройству своего дома. Вместе с Галензовским он много занимался разработкой компактной, экономной планировки квартир средней площади для интеллигенции. Торговые помещения владелец распределял таким образом, чтобы в них был представлен широкий ассортимент разных товаров, а при смене арендаторов старался сохранить профиль магазина. Дом на Лиговке быстро завоевал популярность. На съем квартир в нем стояла длинная очередь¹⁸¹.

Но ни владелец, ни архитектор не могли предвидеть, что здание предстанет перед городом своей изнанкой. Соседние участки не были плотно застроены, и высокие протяженные брандмауэры его корпусов воспринимались со стороны Лиговского проспекта и с платформ Московского вокзала. Более десяти лет назад около вокзала снесли ряд старых домов ради якобы намечавшегося строительства терминала для Высокоскоростной магистрали. В результате здесь образовался гигантский котлован и полностью обнажились чудовищные громады глухих задних стен дома Перцова. Это поистине фантастическое зрелище «спонтанной архитектуры» скрылось теперь за бесконечным фасадом вновь возведенного торгового комплекса «Галерея».



Фотография
2000-х годов



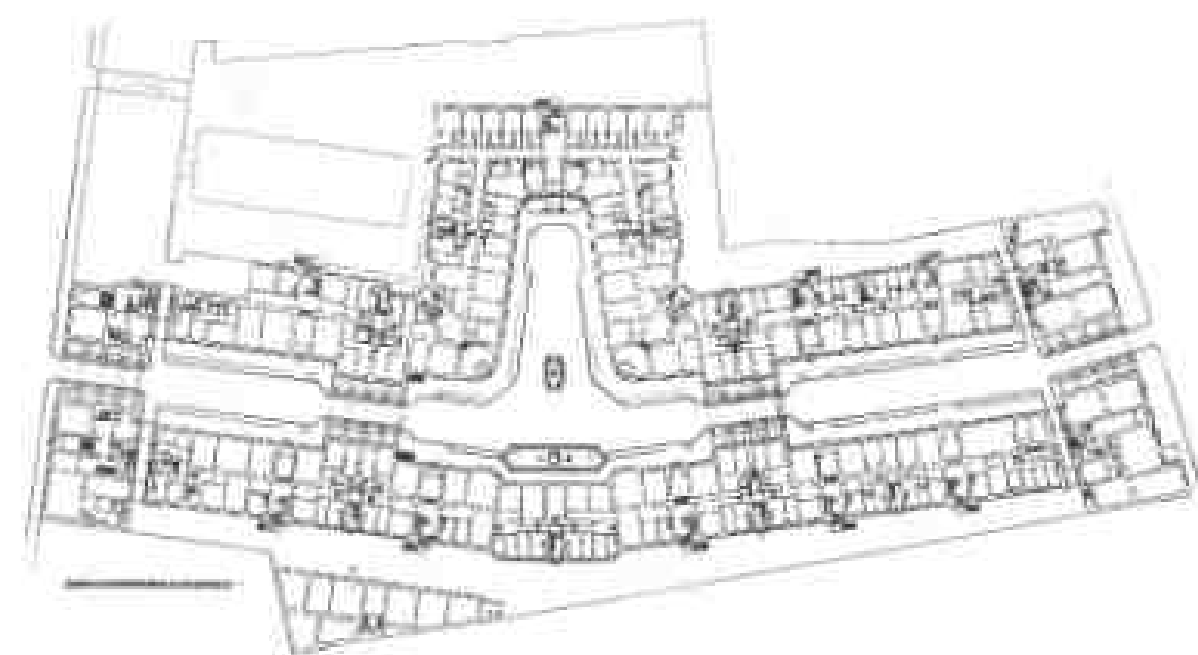
ДОХОДНЫЙ ДОМ М. П. ТОЛСТОГО

1910-1912, Ф. И. Лидваль

Наб. р. Фонтанки, 54 — ул. Рубинштейна, 15-17

Огромный дом графа М. П. Толстого, крупнейшее сооружение Федора Лидваля¹⁸², расположен на вытянутом сквозном участке. К набережной и к улице обращены его сдержанно элегантные, классицистически упорядоченные фасады. Они сделаны несимметричными и завершены массивными, но невыразительными мансардами. Доминантой, оптическим фокусом являются высокие трехпролетные арки, «триумфальные» по масштабу. Эти аркады открывают глубину участка, где разворачивается неповторимое зрелище взаимосвязанных дворовых пространств, привлекающее законченностью композиции, продуманной драматургией зрительных впечатлений. Здесь царит особая атмосфера, полная эстетического благородства. Три больших двора соединены между собой такими же величественными аркадами, направляющими непрерывное движение, плавное перетекание пространства. Внутренние фасады ни в чем не уступают внешним, во многом повторяют их облик и отделку, возвышая тем самым «интерьер-квартала» до парадного стильного ансамбля.

Главное в доме Толстого — не фасады и не объемы, а само пространство, заключенное между ними. Лидваль убедительно показал, что именно дворы составляют сердцевину и сущность жилого дома,



Ф. И. Лидваль. План первого этажа, 1912

объединяя его изнутри. Вместе с тем он превратил анфиладу дворов в репрезентативный внутриквартальный проезд, проходящий от улицы до набережной через четыре одинаковые аркады. Дворы активно раскрыты во внешнюю среду, но при этом не теряют своей уютной замкнутости. Важная особенность генерального плана заключается в том, что эта анфилада нанизана не на прямую ось, а делает излом посередине. Такое «искривление пространства», при котором весь участок не просматривается насквозь, порождает непредсказуемое развитие архитектурного сюжета. Когда в перспективе одной аркады открывается под углом другая, а с некоторых точек — и третья, возникает иллюзия бескончаемого чередования — в дугообразном движении — повторяющейся композиционной темы. Это создает удиви-

Фотография
1912 года



Средний двор.
Фотография
1912 года

тельный, почти театральный эффект. Средний двор имеет глубокое ответвление — своего рода внутренний курдонер трапециевидной формы, образующий дополнительную перпендикулярную ось.

Избранная Лидвалем пространственно-планировочная схема объяснялась не только новыми композиционными идеями, но и необходимостью вписать жилой массив в сложный по конфигурации, протяженный

участок, имеющий излом и выступ. Продольные корпуса рационально размещены не по нежелевым линиям, а с отступом от них, что позволило избежать устройства брандмауэров и дать квартирам двустороннюю ориентацию. Вдоль границ с соседними участками оставлены узкие промежутки — черные дворы, куда обращены окна лестниц, второстепенных комнат и кухонь. «Закулисные» части дома своей открытой утилитарностью составляют контраст парадным дворам, которые играют роль внутренней «улицы», а средний, с курдонером, — небольшой «площадки» посреди квартала. Один из тыльных фасадов оказался случайно открытым в разрыве застройки со стороны Щербакова переулка и вошел таким образом в окружающую среду. Оттуда он воспринимается в правдивой простоте своих строго функциональных форм.

Дом Толстого создавался в период, когда Лидваль обратился к модернизации классицистических приемов. Стилистику этого произведения можно определить как классицизирующий модерн. Архитектор интерпретировал в свойственной ему деликатно графичной манере мотивы ренессанса, барокко и классицизма. Популярный

критик Г. К. Лукомский назвал фасады «итальянизованными», отметив «барочный элемент деталей»¹⁶³. Классицистическое начало просматривается и в стремлении к охвату пространства единообразными корпусами, и в картинных перспективах, и в регулярности построения фасадов, и во введении порталов, ордерных элементов, филленов, сандриков, арабесков. Однако живописная смена зрительных планов, динамизм перетекающего сквозь аркады пространства, отказ от прямолинейно-осевой ориентации выражают дух исцеления модерна. Лидваль не ставил задачи реконструировать исторический стиль, достичь иллюзии старины. Классицистические формы служат скорее внешней мотивацией тяги зрелого модерна к строгой упорядоченно-



Портал в среднем дворе

сти, а также целям представительности. От модерна идет и чувство «правды» материала, активной роли цвета и фактуры.

Графичный характер всех фасадов отменяет преобладанию стеновой плоскости с единообразным ритмом окон. В нижнем ярусе — ярко-красный кирпич, выше — зернистая серая штукатурка, на поле которой выделены тоном и плоским рельефом скромные детали, взятые из арсенала итальянского ренессанса и раннего русского классицизма. Изящная каллиграфичность, присущая почерку Лидваля, обратилась здесь в суховатую хрупкость декора. Выразительны сочетания кирпичных простенков с резными порталами из серого песчаника, известняковыми пиластрами и пилонами арок. Теплая, чуть неровная поверхность кирпичной кладки напоминает об особом пристрастии к этому материалу шведских архитекторов начала XX века. Пластические элементы внутренних корпусов — граненые выступы на изломе среднего двора, несильно выступающие эркеры, лоджии с дорическими полуколонками и галереи с прямоугольными столбиками — не претендуют на доминирующую роль. Простые, архитектурно не обработанные мансарды лицевых фасадов дома Толстого выглядят случайными и неуместными утилитарными наложениями. Если фасад, обращенный к Фонтанке, решен плоскостно, в едином модуле, то противоположный, со стороны улицы, прорезан внизу широкими витринами и дополнен несимметричными ризалитами по краям. Из-за малой ширины улицы основная часть фасада заглублена, а на красную линию выступают только пониженные ризалиты. Подобный прием нередко встречался в строительстве модерна, но первым в Петербурге его внедрил зодчий-элликт М. А. Макаров, спроектировавший по такой схеме в 1873 г. два дома на той же улице (№ 25 и 27).



Фасад со стороны улицы Рубинштейна



Фотографии 1912 года

Символической лейтмотив всего комплекса — великолепно сконструированные тройные арки с широким средним проездом, равным по высоте трем этажам, и узкими проходами по сторонам, прорезающими два этажа. Пилоны и аркады сложены из плит известняка. Обрамления боковых арок с пилястрами и обелисками наложены на стены как монументальные аппликации. Арочные композиции повторяются восемь раз на фасадах всех поперечных корпусов, придавая внешнему облику и внутриквартальному пространству доходного дома торжественно парадное звучание.

Тема тройной арки, вобравшая в себя глубинную классическую традицию, вызывает цепь исторических ассоциаций. Основные прототипы ее восходят к эпохе Возрождения. Вероятно, Лидваль вспоминал и тройные аркады, соединяющие дворы виллы Папы Юлия III в Риме и высокую арку с боковыми пролетами, завершающую перспективу улицы Уффици во Флоренции, созданную Д. Вазари.

Фасад со стороны Фонтанки. Фотографии 1912 года





Форма трехчастной ячейки с аркой посередине и округлыми проемами над малыми просветами — это так называемый «мотив Палладио». Но у Лидваля этот мотив масштабно укрупнен и

обращен в проезд. В «ренессансную» композицию вплетены рельефы в характере рококо. Лидвалевские аркады — это вольно перефразированные архитектурные цитаты, введенные в структурный контекст доходного дома периода модерна. Они выполняют двойную роль: взаимосвязи пространств и монументализации обывденной жилой среды.

Вместе с тем Лидваль опирался и на творческие находки своих современников. Так, тему гигантской арки, распахивающей с улицы глубинную перспективу двора, он подхватил у П. Ю. Сюзора — автора домов Ратьковых-Рожновых на Пантелеймоновской (Пестеля) и Кировской улицах (1898–1900). Огромной аркой ранее объединил дворы Л. В. Шмеллинг в доме З. Н. Юсуповой, расположенном также на Фонтанке (1902–1904). Небольшой трехарочный проезд был устроен в 1906 г. на Литейном проспекте, 46.

Проект дома Толстого Лидваль представил в марте 1910 г., возведение и обустройство здания продолжалось три строительных сезона. Летопись строительства запечатлена на фасадах поперечных корпусов и в портале среднего двора: «1910», «1911», «1912». Одновременно архитектор построил дом Э. Нобеля на Лесном проспекте, 20, где также завершил внутриквартальный проезд тройной аркадой. Лидваль умел

пробуждать и использовать творческие возможности своих сотрудников. По свидетельству Е. Ф. Эделя, композиция дворов была разработана совместно с Д. Д. Смирновым. Это косвенно подтверждается чертами сходства дворовых фасадов дома Толстого с общим характером рисунка, граненым углом, вогнутыми гранями эркеров и размещенными по вертикали лоджиями дома Ю. К. Додоновой (Большой пр. В. О., 38/11), сооруженным Смирновым в 1914–1915 гг. Вслед за Лидвалем, к теме трехарочного проезда обратились Л. В. Котов (дом А. Т. Михайловой на Боровой ул., 61), В. Н. Орлов (гостиница «Метрополитен» на Лиговском пр., 43–45), С. С. Кричинский (дом эмира Бухарского на Каменноостровском пр., 44 б) и А. Л. Лишневский (дом Ш. З. Иоффа на Загородном пр., 24), причем последний безусловно отталкивался от дома Толстого, включив аркады и в лицевой, и в дворовый корпус. Но никто из них не смог соперничать с Лидвалем в искусстве организации пространства.

В доме Толстого были разные типы квартир. В основном — большие, из шести-восьми и более комнат, рассчитанные на состоятельных съемщиков. Архитектор устроил и малометражные однокомнатные квартиры, разместив их в корпусе с коридорной планировкой, замыкающем средний двор. Столярная отделка и неблировка были выполнены фабрикой акционерного общества «Н. Буман» (Або, Финляндия).

Сегодня в доме Толстого старые оконные заполнения заменяются современными стеклопакетами. Новые детали резко отличаются от первоначального рисунка переплетов грубо примитивными формами. Они искажают выверенную детализацию фасадов, омертвляют их оригинальные черты. Массовые замены второстепенных, на первый взгляд, элементов исторической застройки превратились в стихийное эстетическое бедствие.



Дом В. В. Ратьковых-Рожновых на Пантелеймоновской улице, 13–15. Фотография 1900-х годов



ДОХОДНЫЕ ДОМА А. А. ЗАВАРЗИНА и М. Д. КОРНИЛОВА

1910-1911; 1914-1915, А. Ф. Барановский

Средний пр., 47 — 11-я линия, 34

и Средний пр., 45 — 10-я линия, 27

Два похожих, но неодинаковых здания в шесть-семь этажей со светлой, матовой или глянцевой, кирпичной облицовкой стен и высокими угловыми эркерами, увенчанными легкими куполами, образуют парный акцент в силуэте проспекта и подобие пропилеев пересекающей его улицы — 10-й и 11-й линий. В этом микроансамбле активизированы диагональные оси, устремленные к центру перекрестка. Динамика достигнута благодаря угловым граненым эркерам, словно выдавленным из массивов зданий смыканием двух фасадных стен. В результате и сами дома воспринимаются цельными блоками, а не отдельными фасадами.¹¹⁴

Пластическое и силуэтное выделение угла квартала эркером или башней получило распространение в петербургском строительстве с 1870-1880-х гг. (прежде всего, в постройках П. Ю. Сюзора). В период модерна эти приемы были развиты в сторону большего динамизма и одновременно — слитности форм. Наиболее последовательно разрабатывал эту тему архитектор Александр Барановский, на долю которого выпало построить семь угловых домов. Он постоянно вводил угловые эркеры-башни, рассчитанные на ракурсное восприятие в перспективах улиц и вносящие динамический момент в массив квартала. Иногда архитектор придавал им цилиндрическую форму, но предпочитал более зрительно легкую — многогранную. Этот ведущий объемный акцент достигает у Барановского максимально возможной высоты — обычно от второго этажа до мансарды, захватывая пять-шесть этажей. Узкие грани и скользящие вверх линии усиливают вертикальность эркеров. Все угловые дома Барановского выдержаны в едином композиционно-стилевом характере. Архитектор хранил верность избранным приемам, его почерк узнаваем, но несколько однообразен.

На участке крупного строительного подрядчика М. Д. Корнилова (Средний пр., 45/27) Барановский соорудил первое небольшое здание еще в 1907 г., а при возведении дома купца А. А. Заварзина (№ 47/34) использовал стоявшее там строение. Однако это практически не

Фрагменты дома
А. А. Заварзина



отразилось на облике ансамбля, созданного в 1910-х гг.¹⁸⁵ Здания не тождественны, но согласованы по массам, членениям, ритмике и цвето-

фактурной гамме. Многоэтажные кубовидные массивы обретают подвижность за счет угловых эркеров. Вертикальные оси самих фасадов, подчеркнутые четырех- или пятиэтажными эркерами, явно второстепенны по сравнению с диагональными векторами. Кирпичная облицовка придает фасадам холодную элегантность. На фоне стен выделяются экономно введенные рельефные вставки и переливчатая зелень фризов. Более ранний дом № 47 отличается обработкой нижнего яруса рустами серого гранита грубой фактуры и шестиугольной конфигурацией окон верхнего этажа, что сообщает облику здания оттенок «северного» модерна. Дом № 45, заверченный уже в 1915 г., в момент апофеоза ретроспективизма, декорирован деталями барочного



Дом А. А. Заварзина



Фрагменты фасада
дома М. Д. Корнилова



Дом М. Д. Корнилова

характера (в духе работ В. В. Шауба). Необычны кирпичные обрамления больших мансардных окон, выведенные в плоскости стены, с пышными гирляндами и крупными львиными насками. Но в целом стилистика этого здания не выходит за рамки зрелого рационального модерна.

По заказам подрядчика М. Д. Корнилова, который, очевидно, сам сооружал свои доходные дома, Барановский создал еще два здания: одно — неподалеку, на пересечении Среднего проспекта и 14-й линии (№ 56/41), другое — на Малом проспекте П. С., 26–28¹⁸⁰. Первое из

Дом М. Д. Корнилова на Среднем проспекте, 56/41



Дом М. Д. Корнилова на Малом проспекте П. С., 26–28

них, самое раннее (1909–1910) в ряду подобных работ архитектора, выделяется яркой полихромной облицовкой из глазурованного кирпича, цветной плитки и гранитной щепы. Угловой эркер имеет круглое сечение, а лежащее криволинейное окно в широком фигурном аттике с «гирляндами» кажется запоздалым отзвуком раннего модерна. Композиционному строю дома Заварзина наиболее близко здание на Малом проспекте П. С. (1910) с гранитным цоколем, верхним рядом шестиугольных окон и фронтонами над тремя трехгранными эркерами, ритмически организующими протяженный фасад. Два цилиндрических эркера на углах, переходящие в граненые башенки, служат акцентами

в перспективах улиц. Подобную, но более локальную роль играет доходный дом А. П. Максимовой на пересечении Рузовской улицы, 17, и Клинского проспекта, 2 (1910) ¹⁸⁷. Здесь также главенствует круглый шестизэтажный угловой эркер. Тему объединяющих вертикалей продолжают трапециевидные в сечении настенные эркеры.

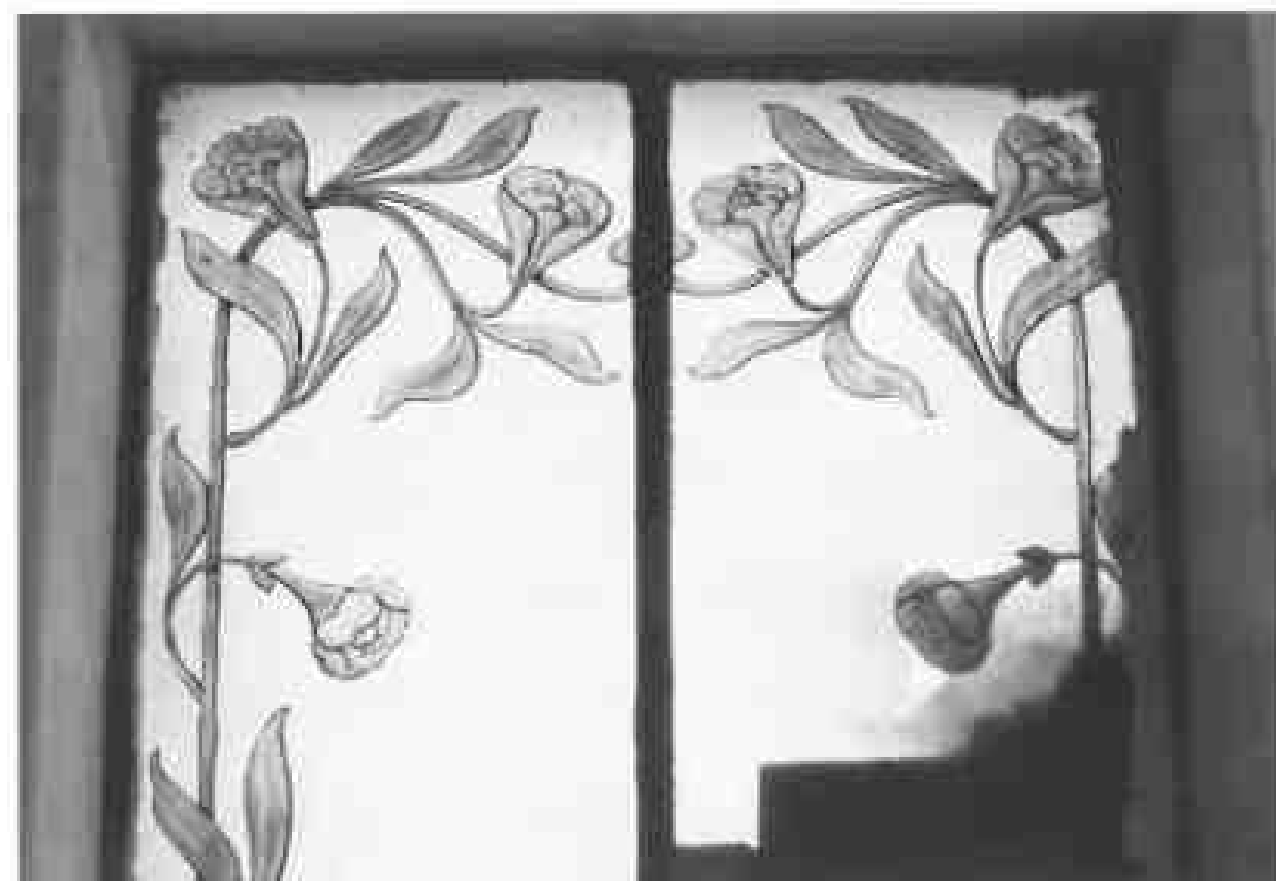


дом
Х. Г. Борзова

городского пространства. Высокие эркеры выступают в значении крупномасштабных объединяющих элементов. Это «ордер» зрелого модерна, тяготеющего к регулярной четкости структуры. Прочная декоративная облицовка отделочным кирпичом оставалась одним из самых популярных приемов петербургского строительства 1910-х гг., что свидетельствовало о постоянном обновлении плодотворного опыта «кирпичного стиля».

Доходный дом на Большом проспекте В. О., 54/14, сооружен Барановским в 1911–1912 гг. для Х. Г. Борзова ¹⁸⁸ — владельца строительной конторы и железобетонного завода. Близость этого здания другим домам архитектора показывает, между прочим, независимость проектировщика от заказчиков. По декоративной насыщенности разноцветной кирпичной и гранитной облицовки оно родственно дому Корнилова на Среднем проспекте, 56/41. Архитектор пытался дополнительно оживить силуэт фигурными аттиками, но они получились нескладными. Волнообразный силуэт аттиков и широкий шаг граненых эркеров дома Борзова подхватывает более скромный соседний дом (Большой пр., 56), построенный Барановским для того же владельца одновременно с угловым и образующий с ним единый блок.

Здания А. Ф. Барановского интересны развитием темы угла квартала, выявлением диагональных осей



Важная особенность внутренней организации здания Барановского — блокировка парадной и черной лестниц, помещенных на одной оси. Здесь он следовал примеру В. В. Шауба. В трех домах М. Д. Корнилова и доме Х. Г. Борзова смежные лестницы разделялись стеклянными перегородками — наборными витражами, расписными и травленными стеклами со стилизованными цветами и листвой. Декоративное остекление скрывало закулисную утилитарную зону, а призрачный цветоносный свет преображал пространство парадных лестниц.



НОВАЯ ЧАСТЬ БОЛЬШОГО ПРОСПЕКТА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СТОРОНЫ

1910-1915

Отрезок Большого проспекта между Каменноостровским проспектом и рекой Карповкой был проложен по плану 1909 г. и полностью застроен в течение нескольких лет. Плавный изгиб придает ему живописную картинность. Продолжение проспекта (как и анфилада дворов дома М. П. Толстого) не просматривается насквозь. Лишь в движении постепенно раскрываются пластическое разнообразие фасадов, богатство ракурсов, переключки эрнеров, цепцов, башен. «Как красива эта небольшая, но чистая, стройная улица, — писал Г. К. Лукомский, — Конечно, благодаря тому, что все дома приблизительно одной высоты, все доходные, не магазинные, т. е. есть цельность архитектуры...» Он справедливо считал, что этот «интересный „кусочек“ нового города» составляет «одну из лучших частей Нового Петрограда»¹⁸⁹.

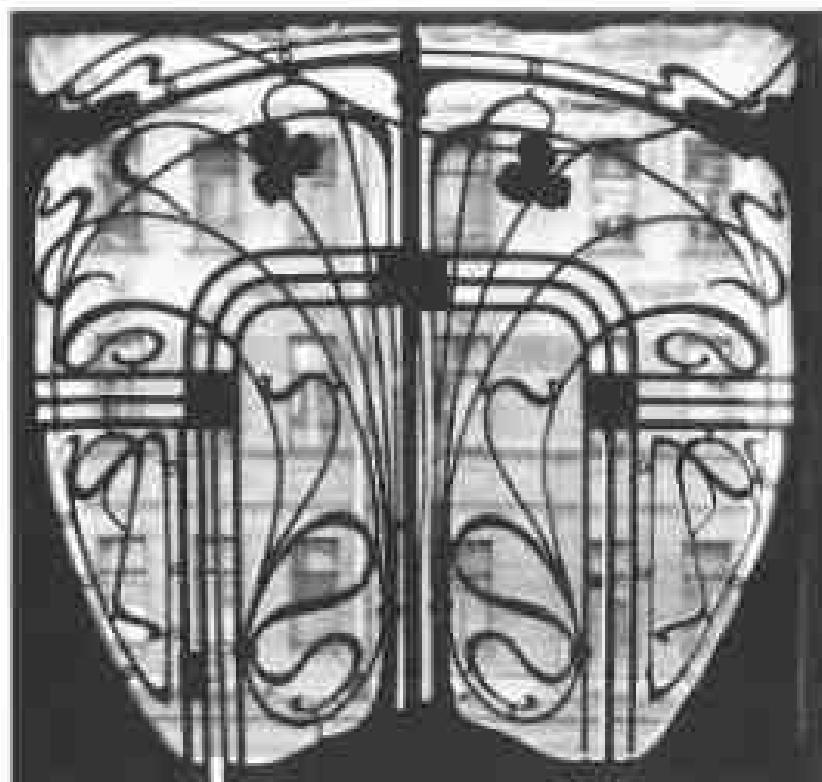
Большее половины участков принадлежало здесь инженерам-архитекторам. Это благотворно сказалось на профессиональном уровне строительства, позволило проектировщикам полнее выразить свои художественные идеи. Лукомский сетовал на стилевую разнородность зданий. Но она естественно отразила и различие авторских манер, и «штучный» частновладельческий способ застройки, и резкую смену ценностных ориентаций, когда ретроспективизм уверенно укреплял свои позиции, оттесняя модерн. Заказчики и строители вовсе не стремились к единообразию. Напротив, они пытались достичь определенной целостности через разнообразие. И это им во многом удалось — благодаря сбалансированности масс, равновысотности, сближенности членений, сквозной ритмике объемных и силуэтных элементов. Новая часть Большого проспекта стала эталоном петербургского градостроительства 1910-х гг.

Период модерна оставил в Петербурге ряд примеров архитектурной организации крупных участков городской среды. Это многоугольная площадь на Каменноостровском проспекте (Австрийская), Гаванский рабочий городок и колония Нобелей, дома Толстого и Перцова, Бассейное товарищество. Тогда же было сформировано несколько небольших улиц.

В 1904–1906 гг. академик архитектуры А. Ф. Красовский создал Мариинский проезд с жилыми корпусами Ведомства учреждений императрицы Марии. Спланированный «коленом», он выведен сквозь подковообразную арку на Кавалергардскую улицу, 12. Другой «ведомственной» улицей стал Подъездной переулок¹⁹⁰. В 1906–1911 гг. он был продлен и застроен с правой стороны казармами 1-го железнодорожного батальона по проектам военного инженера И. Л. Балбашевского. Эти сооружения отмечены схематичными чертами модерна. Возведенный в 1910-х гг. на другой стороне переулка комплекс зданий 1-й автомобильной роты и Военно-автомобильной школы выдержан уже в формах неоклассицизма, хотя основным строителем его был также Балбашевский. Проезд, состоявшийся из разновременных отрезков, имеет излом, который зрительно зафиксирован угловой колоннадой здания автомобильной школы.

Одновременно с продолжением Большого проспекта в столице проектировались другие «частные» улицы. Через обширное владение Санкт-Петербургского мешанского общества была проведена прямая Бородинская улица¹⁹¹. На ней, согласно давней регулярно-классицистической традиции, закрепленной в 1870-х гг. устройством Пушкинской и Горстковой улиц, в первую очередь возводились «наугольные» дома, спроектированные Н. К. Прянишниковым. Монументальные симметричные здания на берегу Фонтаны, открывающие Бородинскую

Ворота дома
на Бородинской
улице, 12



улицу наподобие пропилеев (1911–1912), доминируют в этой части речной панорамы. Крупные членения, весомые эриеры и высокие аттики — курьезные «обманки» — рассчитаны на восприятие издали. Рельефный декор этих поздних — по хронологии нового стиля — сооружений более характерен для раннего модерна. Угловые дома у выхода улицы к Загородному проспекту (1909–1910) по объемной композиции близки друг другу, но один из них выдержан в формах модерна, а другой включает классицистические элементы¹⁹². Прием пропилеев использовал и А. С. Хренов



в домах княгини М. В. Вяземской на Московском проспекте, 4 и 6 (1910–1911)¹⁹³. Они должны были фланкировать начало Вяземской улицы, которую начали прокладывать по территории знаменитой трущобы — «Вяземской лавры» — в направлении Фонтаны. Несостоявшийся «проспект князей Вяземских» имел бы изломанную трассу, что отвечало положению участка и существовавшей здесь застройке.

Сто лет назад старинный Большой проспект Петербургской стороны, прямой, как стрела, заканчивался у нынешней площади Льва Толстого. Между Каменноостровским проспектом и Карповкой находились велодром и малоосвоенные участки. Еще в начале 1900-х гг. на месте велодрома собирались устроить проезд к Аптекарскому острову¹⁹⁴. В 1908 г. гражданский инженер К. И. Розенштейн, поверенный

Дома на углу
небывшей
Фонтаны
и Бородинской
улицы,
86/2 и 88/1

владелицы соседней территории, вдовы германского подданного В. К. Фелькель, обратился в Городскую управу с предложением продолжить Большой проспект через ее владение. Естественно, власти благосклонно отнеслись к столь выгодной для города инициативе частного лица. План, составленный Константином Розенштейном, Николай II утвердил в июле 1909 г. Территорию поделили на десять участков, два из которых приобрел сам Розенштейн, а еще три — его коллеги. К этим работам был причастен архитектор Управы Евгений Эдель¹⁹⁵. Продолжение проспекта делает небольшой поворот у площади и еще один в средней части. Если бы прямолинейная двухкилометровая трасса старой магистраль была продлена по прямой, то она

Новая часть
Большого
проспекта.
Фотография
1910-х годов



рассекла бы вновь осваиваемую территорию по диагонали, образуя неудобные для застройки острые углы. Благодаря излому оси стало возможным разместить два примерно равных ряда домов. Три сквозных участка с правой стороны выходят и на Петропавловскую улицу. Левый ряд замкнут с тыла сплошной лентой брандауэров.

«Искривление пространства» диктовалось, однако, не только конкретной ситуацией. В градостроительных воззрениях тех лет наметилась тяга к живописности и многообразию — в противовес регулярности и принудительному единству. Эти идеи исходили от венского архитектора и теоретика Камилло Зитте. Обосновывая свои позиции опытом прошлых эпох, он утверждал: «Неправильности производят отнюдь не неприятные впечатления, а как раз наоборот, возрастает естественность, возбуждается интерес и, что самое главное, усиливается живописность». И далее: «Разумеется, всегда желательно богатство выразительных мотивов, и если только все это было бы возможным, то мощные ризалиты, разрывы линии застройки, ломанные или изогнутые трассы улиц, разная их ширина, разная высота построек, открытые лестницы, лоджии, эркеры и шпильцы (...) не были бы никаким несчастьем для современного города»¹⁹⁶. Журнал «Зодчий», представляя новые планировочные предложения Э. Энара, отмечал, что он «рекомендует не бояться изогнутых улиц, а наоборот, избегать разбиения кварталов на правильные, но неэстетичные шашки...»¹⁹⁷.

Эти новые установки постепенно доходили до сознания петербургских зодчих, воспитанных на традициях строгой регулярности северной столицы. Еще в 1904 г. П. Ю. Сюзор говорил: «Прямые улицы не бывают так красивы, как извилистые»¹⁹⁸. Ведущий русский теоретик градостроительства М. Г. Динанский замечал: «Однако планировка, которая составлена из одних правильных прямых линий — параллельных и перпендикулярных — во всяком случае, представляет собой унылый примитив...», а «новейшие задачи планировки заключаются в том, чтобы совместить известный простор, который требуется условиями движения в современном большом городе, с тем богатством и разнообразием перспектив, которые дает линия кривая»¹⁹⁹.

Застройка новой части Большого проспекта с двух ее сторон сложилась по-разному²⁰⁰. Правая, вогнутая сторона визуально более активна и решена в сильной пластике. Главный узел пространственной композиции образует стоящий на изломе дом инженера-технолога К. М. Соколовского (№ 79), сооруженный в 1910–1911 гг. гражданским инженером С. С. Корвин-Круновским. Заглубленная средняя

часть подчеркивает изгиб трассы. Огромные фигурные шпиль, разграфленные тонкими, невероятно вытянутыми пиллястрами, являются основными силуэтными акцентами криволинейного отрезка улицы. Подвижность и пластичность композиции усилены асимметричным расположением граненых и скругленных эркеров, чередованием

Дом К. М. Соколовского



широких и тесно сгруппированных узких окон, изящной графики переплетов и разделки фрагментов стен²⁰¹. В облике здания чувствуется влияние немецкой и североευропейской архитектуры. Лукомский признавал: «Вздымающиеся кверху шпицы домов, правда, все больше в стиле шарлоттенбургских, небезынтересны своим общим видом»²⁰². В. К. Брумфилд проводит параллель с английским «стилем королевы Анны» и голландскими домами²⁰³.

Дом Д. М. Гончарова на следующем участке (№ 81) построен в те же годы К. И. Розенштейном вместе с военным инженером А. Я. Родионовым, который



Размещен дом
К. М. Соколов-
ского

Дом Д. М. Гончарова



Дом А. Д. Барановской

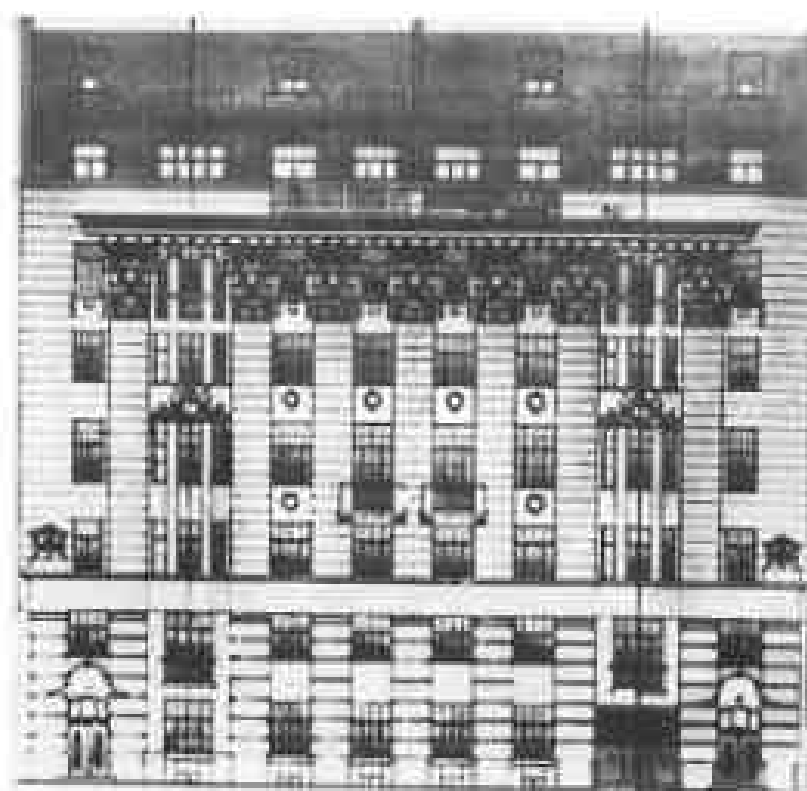
жил здесь и был его совладельцем. Фасад, близкий «северному» модерну, более ординарен. Первый этаж выложен гранитом — рельефная мозаика мелких плит и мощные русты архивольтов. Из плоскости стены выступают два крупных эркера. Ритм эркерев и щипцов продолжает угловой дом А. Д. Барановской (№ 83/6), возведенный в 1911–1912 гг. архитектором В. К. Вейсом. Его оформление с «барочными» деталями носит эклектичный характер. Средний фронтон был увенчан огромным орлом с поднятыми крыльями. Декор фасадов подчинен большим, пластически выразительным формам. Угловые круглые башни с куполами доминируют в пейзаже излучины Карповки.

С другой стороны проспекта к реке выходит экспрессивный по массам и силуэту дом гражданских инженеров А. Д. Дальберга и К. К. Кохендерфера (№ 106/8), сооруженный ими в 1910–1912 гг. Оба строителя имели здесь кооперативные квартиры, а здание числится позднее за Товариществом постоянных квартир «Совладение». Некоторые его особенности навеяны, возможно, ливвалевским домом Цинмермана. Широкие щипцы изломанного абриса, высокие эркеры,

Дом А. Д. Дальберга и К. К. Кохендерфера

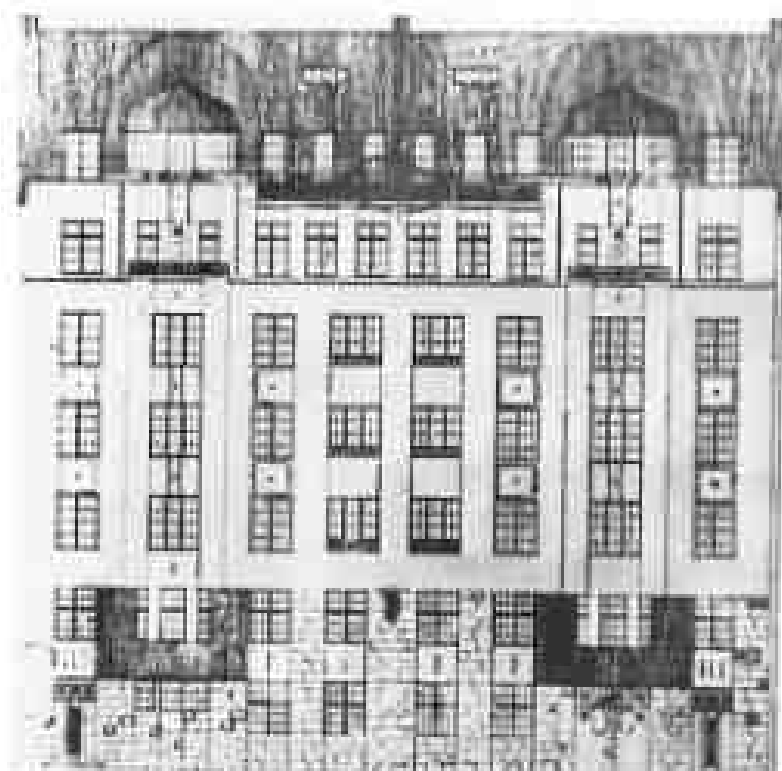


А. Ф. Бубыр, Н. В. Васильев.
Фасад дома Р. А. Дидерихса.
1914



выделенные гладкими поверхностями на офактуренной стене, краснокирпичная облицовка первого этажа и неглубокий открытый дворик — мини-курдонер — наделяют его высокой пластичностью, отвечающей роли здания в окружающем пространстве.

Соседний дом гражданского инженера Р. А. Дидерихса (№ 104) строил в 1912–1914 гг. А. Ф. Бубыр, женатый на сестре владельца²⁰⁴. Первоначальный проект был выдержан в строгом духе позднего «северного» модерна. Фасад же, осуществленный по рисунку Н. В. Васильева, представляет оригинальный вариант модернизированной неоклассики с гротескно стилизованным ордером. Дом четко поделен на два яруса. Нижний организован приземистыми рустованными пилонами. Четыре верхних этажа охвачены колоссальным ордером: широкие пилястры без энтазиса завершены огромными композитными капителями, в которых уместились человеческие полуфигуры, вырастающие из листьев аканта. Мощный строй пилястр вступает в конфликтный диалог с мягкими объемами двух эркеров, не совпадающих с ним по высоте. Столкновение противоречивых по пластике и тектонике частей вносит в композицию драматическую остроту. Нейтрален по звучанию в ансамбле дом



А. Ф. Бубыр.
Первоначаль-
ный вариант
фасада дома
Р. А. Дидерихса.
1912

С. И. Майзеля (№ 98), построенный здесь одним из первых, в 1910–1911 гг. по проекту Д. А. Крыжановского. По стилистическому характеру он стоит на грани модерна и неоклассики.

Остальные четыре здания выдержаны в ретроспективных формах. Дом-лечебница доктора Б. М. Кальменера (№ 100) имеет двухъярусную ордерную композицию. Эта работа архитектора А. Ф. Нидернейера — удачный пример неоренессансного направления. Рядом —



Дом Р. А. Дидерихса

тяжеловесный рустованный фасад дома инженера-архитектора Е. И. Гонцкевича (№ 102), построенного в 1912–1914 гг. самим владельцем совместно с архитектором А. Е. Белогрудом и гражданским инженером С. Ю. Красковским. Именно Белогруд, мастер монументальной формы, создал окончательный вариант композиции этого здания. Розенштейн также доверил Белогруду завершение двух своих домов, строительство которых на смежных участках он начинал по собственным проектам. Первый из них (№ 77) сооружен в 1912–1913 гг., его фасад трантован в большом палладианском ордере. Второе здание (№ 75) возведено в 1913–1915 гг., 205 Вольное и остроумное скрещение



Дом К. И. Розенштейна (№ 77)



Дом Е. И. Гонцкевича



ренессансных и готических мотивов породило на редкость оригинальное и многозначное решение. Две мощные шестигранные башни, обращенные к площади Льва Толстого, подчеркивают монументальную силу и романтическое звучание архитектурного образа. «Дом с башнями» возглавил новую часть Большого проспекта и перенес ударный акцент на небольшую площадь перед ним. Повышенные объемы здания корреспондировали угловой башне расположенного по диагонали доходного дома Чубаковых, построенного в 1910–1911 гг. архитектором В. И. Ван-дер-Гюхтом (Большой пр., 96/38). Эта башня рисовалась своим силуэтом в дальней перспективе улицы Льва Толстого. Но совсем недавно она стореда, что еще сильнее обеднило некогда столь насыщенный силуэт этой части Петроградской стороны.

Дом К. И. Розенштейна («дом с башнями»)



ДОХОДНЫЙ ДОМ Е. К. БАРСОВОЙ

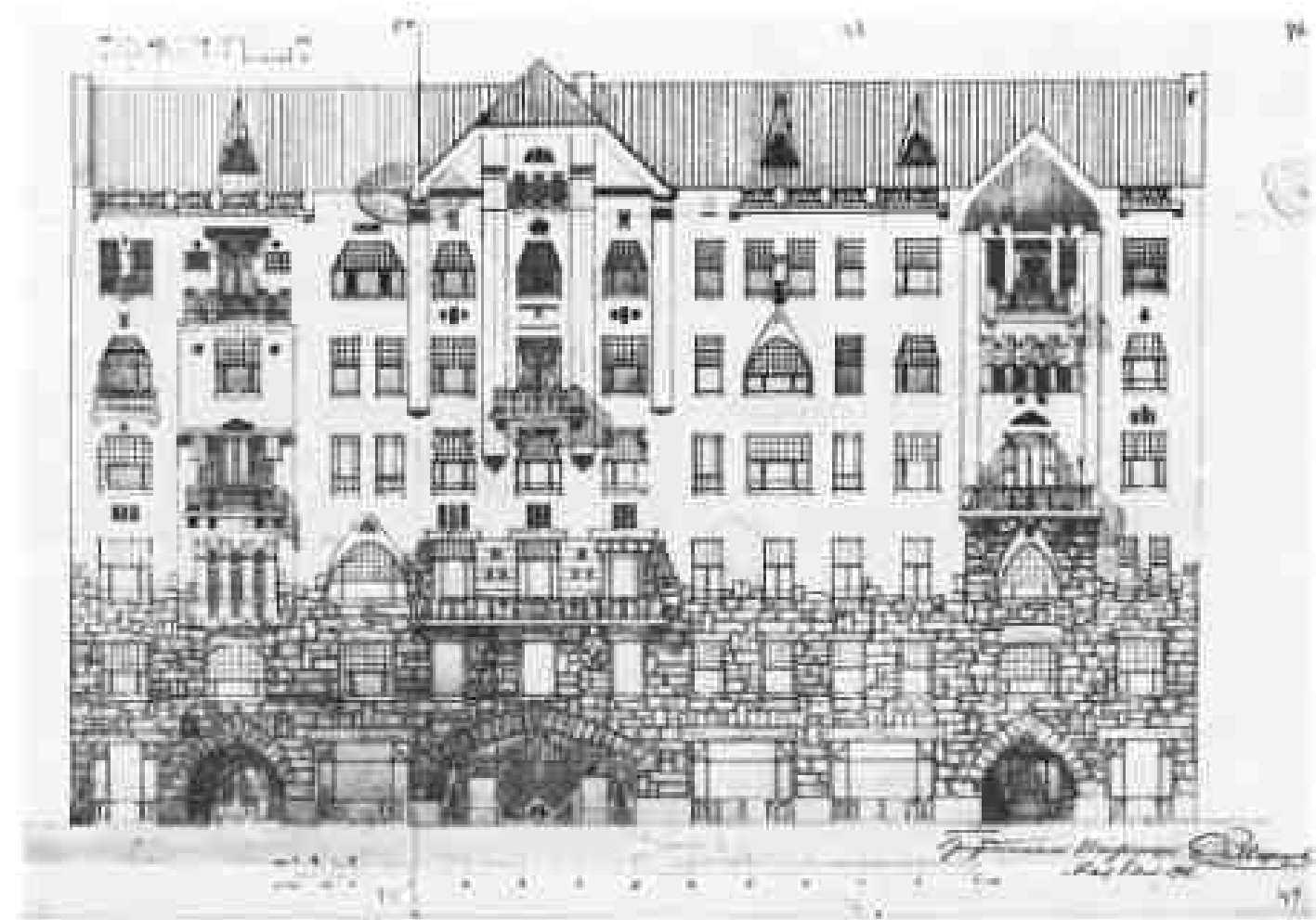
1911-1912, Е. Л. Морозов

Кронверкский пр., 23

Незатраченный образец «северного» модерна создан по заказу жены сенатора Е. К. Барсовой гражданским инженером Евгением Морозовым²⁰⁶, который не принадлежал к числу видных представителей нового стиля. В поисках экспрессивного и романтического образа автор дал свое прочтение уже многократно отработанных приемов финских архитекторов национально-романтического направления и петербургских зодчих Ф. И. Лидваля, И. А. Претро, Н. В. Васильева. Нарочитая острота стилизации, погоня за живописным разнообразием форм сближают это здание с более ранней стадией стиля.

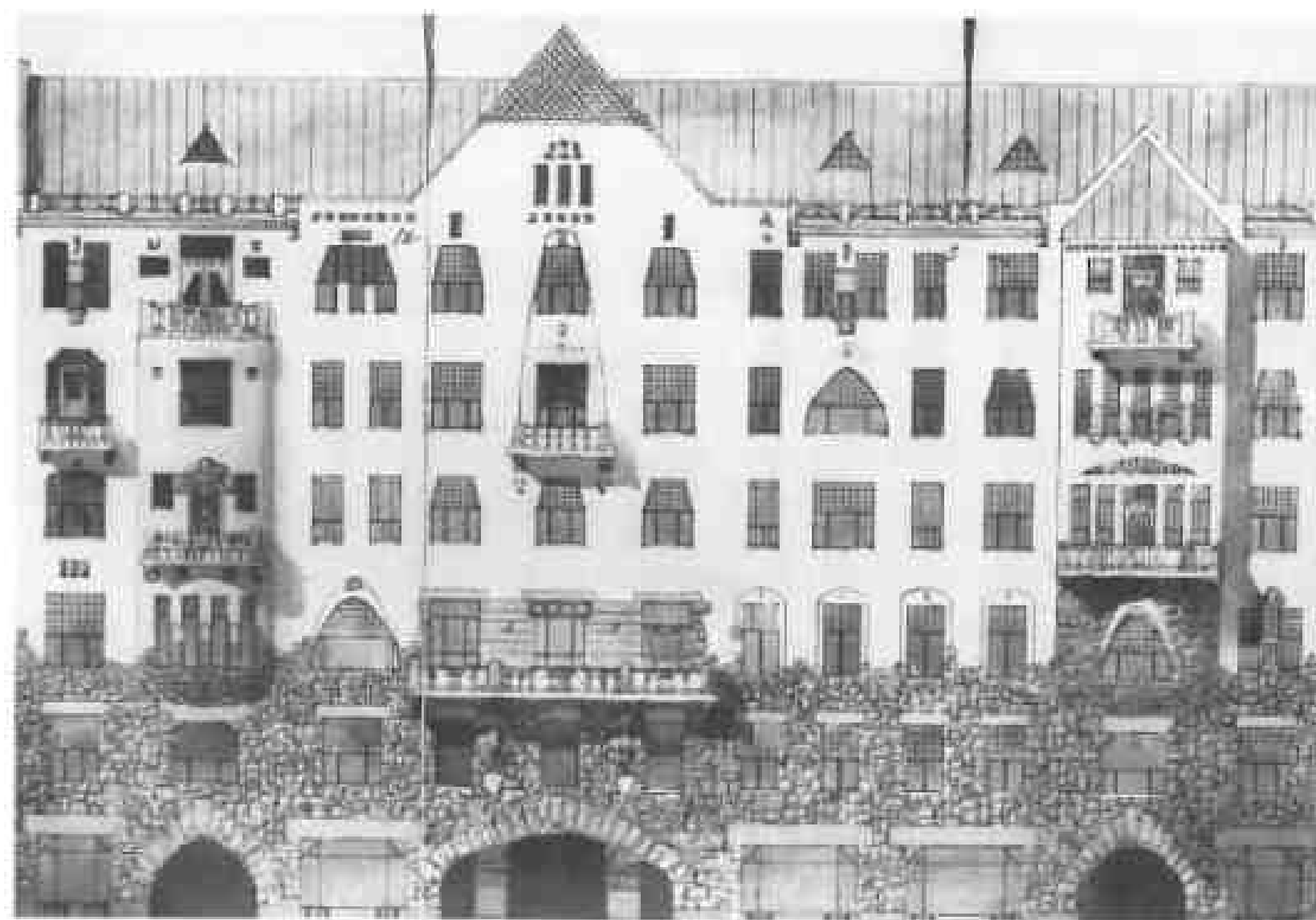
Основная часть асимметричного фасада решена плоскостно. Динамическую напряженность в композицию вносят прежде всего два эркера — прямоугольный и округлый, помещенные на разных уровнях.

Е. Л. Морозов.
Вариант
фасада, 1911



(Подобный прием ранее использовал гражданский инженер Н. Я. Порубиновский в доходных домах Е. И. Готовой и М. К. Чаплиц, построенных в 1905-м и 1908 гг.²⁰⁷ также в характере «северного» модерна; ныне пр. Добролюбова, 21 и 21 а). Сдвинутая влево главная ось акцентирована срезанным щипцом с мелкими окошками — этот мотив перекликается со стоящим поблизости домом Лидвалей на Каменно-островском проспекте, 1-3. Пространственная взаимосвязь двух зданий скреплена схожей графикой проемов. Ритм и конфигурация окон у Морозова отличаются большим разнообразием: прямоугольные — широкие и узкие, разбежавшиеся по полю стены или собранные в группы (на глоском эркере — плотные ряды по пять щелевидных отверстий); шестиугольные со скошенным верхом; стрелчатые, вторящие абрису порталов. Меняющийся рисунок окон не связан напрямую с внутренней планировкой, как и разбивка стены на каменный цоколь и основной массив, покрытый шероховатой штукатуркой.

Е. Д. Морозов.
Фасад, 1912





В композиции сквозит намек на органическое, природное формообразование. Нерегулярная «скальная» выкладка нижних этажей серым гранитом наделяет стену сочной пластикой, светотеневой вибрацией. Порталы и арка, словно выломанные в толще скалы, походят на гроты. В композицию цокольной части на равных правах входят и конструктивные детали — надоконные перемычки, и высеченные в камне декоративные рельефы — жутноватые уродливые чудовища на пилонax, сдавленные въездной аркой, филины в нишах у порталов, крупные архаические насни на кронштейнах балкона. Гранитная облицовка врастает на разную высоту в простенки третьего этажа и целиком обволакивает вздутую поверхность стены в основании правого эркера. Каменная масса будто вспучивается под давлением изнутри. Это еще одна метафора стихийной морфологии в архитектуре модерна. Эркеры дома играют в большей степени не функциональную, а пластическую роль.



С редким остроумием, оттенком игры, в чисто современный строй фасада вкраплены миниатюрные декоративные полуколонны. Они воспринимаются как ироническая аллюзия традиционной ордерной формы. Особенно курьезна укороченная «дорическая» колонка, поставленная на гранитном основании в середине окна и не достигающая до его верха (на третьем этаже справа). Она оказалась здесь так же неожиданно и алогично, как если бы в колонне распахнулось окно. Эти игрушечные детали не были придуманы Морозовым — они встречаются на фасадах домов в Хельсинки: на Фабианinkату, 17 (1900–1901; Г. Гезеллус, А. Линдгрен, Э. Сааринен), на Луотсикату, 10 (1903–1904; фон Эссен, Каллио и Нияляйнен), но фрагмент дома Барсовой получился острее и интереснее. В отделке вестибюлей тоже применены схематичные классицистические элементы: плоские кессонированные плафоны, гирлянды на стенах. Это дань автора неоклассической моде.

В постройке Е. Л. Морозова обнаруживается тенденция контекстуализма — ориентация на особенности ближайшего окружения. Скорее всего, выбор стилистики и форм объяснялся близостью дома Лидваля. Более того, возведя аналогичное по стилю здание, Морозов как бы восполнил «проект» Лидваля, не освоивших принадлежавший им соседний участок на углу Кронверкского и Каменноостровского проспектов. Живописная свобода композиции, «стихийная» игра гранитных масс дома Барсовой созвучны пейзажному характеру Александровского парка с его декоративными сооружениями (грот и мостики) из «дикого» камня.

Этот памятник, известный как дом А. М. Горького (знаменитый писатель жил здесь в 1914–1921 гг.), не избежал, к сожалению, мелких, но грубых искажений. Недавно были утрачены три балкона на эркерах, узкие окошки шпиль перебиты в один лежащий проем, а новые переплеты лишь отчасти имитируют прежнюю расстекловку, упрощая оригинальную графику фасада.





ДОХОДНЫЙ ДОМ ЛАТЫШСКОЙ ЦЕРКВИ

1911-1912, А. Ф. Бубырь

Загородный пр., 64 — Подольская ул., 2

Рационалистическая линия «северного» модерна реализовалась в серии жилых домов, построенных Алексеем Бубырем в начале 1910-х гг.²⁰⁸ Отказ от декоративно-изобразительных средств, функциональная целесообразность и суровая простота внешнего облика, органическая целостность и пластическая выразительность объемной композиции — таковы основные черты его произведений, глубоко индивидуальных и вместе с тем родственных финской архитектуре. Носителями художественных качеств служат почти исключительно функционально необходимые элементы: стены и окна, эркеры и балконы, мансарды и крыши. Бубырь, как никто другой, сумел раскрыть эстетический потенциал и пластические возможности утилитарных форм, наполнив их живой экспрессией и драматизмом. Важными компонентами его сооружений стали мансарды, устройство которых диктовалось желанием увеличить вместимость домов при регламентированной высоте фасадов. Мансарды активизировали силуэт зданий, оживляли общий контур застройки улиц. Дома Бубыря отличало также высокое мастерство планировки, компактная взаимосвязь помещений. Это одна из самых сильных сторон его творческого метода.

Участок на Загородном проспекте, 62 и 64, принадлежал Латышской лютеранской церкви Христа Спасителя. Она была сооружена на углу Верейской улицы в середине XIX в. (не сохранилась). В 1881-1882 гг. В. А. Шретер возвел при кирхе Сиротский дом с училищем на Подольской улице, 2 (правый корпус). В 1910 г. это здание надстроил шестым и мансардным этажами А. Ф. Бубырь.

Тогда же, в апреле 1910 г., по поручению церковного совета, Бубырь обратился в Городскую управу с просьбой разрешить строительство шестиэтажного доходного дома. Он должен был стоять не в линию с другими зданиями, а впереди, занимая палисадник. Согласно давней традиции, палисадники перед домами на четной стороне Загородного проспекта не застраивались. Поскольку новое здание могло «закупорить» такую живую улицу, городские власти препятствовали его сооружению. Они пытались выкупить землю у церкви и одновременно составили план урегулирования (расширения) проспекта.



высочайше утвержденный в июле 1911 г. Но проект дома все же был разрешен к осуществлению. Весной 1911 г. начались подготовительные работы, а к исходу строительного сезона здание было вчерне готово. Так частновладельческие интересы религиозной общины одержали верх над задачами градостроительного регулирования²⁰⁹.

Дом, как утес, воцелился в перспективу магистрали, взяв на себя роль ее оптического фокуса. Угловая часть срезана в двух параллельных плоскостях, образующих уступ над третьим этажом, и увенчана небольшой пирамидальной башенкой. Это звено, столь ответственное в градообразующем отношении, выглядит несколько сублильным. В противоположную сторону открыт высокий, почти глухой торец, лишь по центральной оси прорезанный узкими тройными окошками и завершенный гигантским шпилем. Край стены плавно загибается и переходит в цилиндрический выступ лестницы, обра-

щенной во двор. Этот задний торец, по сути дела, брандмауэр, наделен своеобразной выразительностью цельной аскетичной формы.

Строгие лаконичные фасады с геометрически четким рисунком окон и охристо-серыми плоскостями стен имеют ясную конструктивную структуру. Первый этаж раскрыт витринами, а простенки-пилоны облицованы серым гранитом. Массивные эркеры снягченных очертаний и вырастающие над карнизом мансарды придают дому брутальную пластическую экспрессию. Архитектор добивался прочной спаянности всех звеньев, непрерывности развития композиции. Сквозь характерные признаки «северного» модерна здесь проступают черточки будущего функционализма.

На фасаде вдоль проспекта сцеплены в единую, подвижно асимметричную группу большой эркер, балкон и малый фонарик. Эта связка — одна из замечательных находок Бубыря. Она создает эффект органического саморазвития форм, их вегетативного роста. Динамический сдвиг этой группы объемов сбалансирован плоским прямоугольным выступом с темным пятном окна на уровне верхнего этажа. Небольшая деталь, но она несет в себе предчувствие новой эстетики



Эркер
на главном
фасаде



геометрического пуризма, вызывая невольные ассоциации с супрематическими квадратами.

Следует отметить и другие характерные приемы Бубыря. Это тройные вертикальные членения срезанного угла дома и средней оси на торце тонкими лопатками; плавно скругленные углы трехгранных эркеров; декоративные скаты на стенах, крытые черепицей; предельно схематизированные миниатюрные полуколонки, поставленные слитными группами, попарно или поодиночке. Такие приемы, новые для петербургского модерна, были навеяны влиянием финской архитектуры. На домах в Хельсинки можно увидеть разнообразные сочленения эркеров и балконов. Мотив тройного членения по вертикали встреча-

ется у Э. Сваринена и Л. Сонка. А форма и расстановка полуколоннок, восходящие к зданию Эймс Менориал Лайбрери (1877–1878) американского архитектора Г. Г. Ричардсона, известны, в частности, по работам финнов К. Сегерштада и П. Уотила.

Вообще, основной лексикон форм был воспринят Бубырем от финского национального романтизма начала 1900-х гг. Архитектор практически претворил уроки северных мастеров с отставанием на несколько лет, а некоторых их находок — на десятилетие. Но это запаздывание позволило творчески переосмыслить заимствованные приемы в сторону большей строгости и рациональности, придать им индивидуальную трактовку с протофункционалистским оттенком.

Ближайшим аналогом здания на Загородном является пятиэтажный угловой дом в Ковенском переулке, 23/10, сооруженный в 1911–1912 гг.²¹⁰ Заказчицей его была дочь полковника С. А. Визлер,

дом С. А. Визлер
(А. Ф. Бубырь)





Дом С. А. Вальер
(А. Ф. Бубыря).
Мансарды.
Вид со двора



затем дом стал собственностью строителя — А. Ф. Бубыря. В этом произведении еще сильнее выражена тяга к пуризму и одновременно — пластичности. Срезанный уступом угол и эркеры, врастающие в мансарды, кажутся вылепленными. Мансарды и дыновые трубы формируют весомый живописный силуэт. На обоих фасадах, вверху, сделаны плоские прямоугольные выступы. Все стыки, изломы, переходы форм смягчены. Пластика преобладает над геометрией. В композиции достигнуто ощущение органического единства плоскостей и объемных элементов. Контраст серогранитного цоколя «скальной» фактуры и гладкой светлой штукатурки, мягкая скульптурность объемов сродни ранним жилым построй-

легких балконов. Здесь Бубырь подошел к порогу функционалистской архитектуры. Новаторский характер сооружения проявился также в широком использовании железобетонных конструкций.

К той же стилистической группе относятся доходные дома А. В. Багровой на углу Заячьего и Дегтярного переулков, 6/18, и А. Л. Шауфельбергера на современной улице Марата, 30 (1912)²¹¹. Дом Багровой имеет четкую структурную организацию, но несколько уступает по пластическим качествам другим постройкам Бубыря. Простенки нижних этажей облицованы, как в ливвалевском доме М. П. Толстого, красным кирпичом, заменившим излюбленный прежде гранит.

Мощной динамикой крупных масс, суровой пластической силой и аффектированной остротой силуэта наделен доходный дом потомственного почетного гражданина К. И. Капустина, возведенный Бубырем в 1910–1912 гг. на углу набережной Фонтанки, 159, и Климова

Дом
К. И. Капустина



переулка²¹². Композиция его рассчитана на восприятие издали, в панораме плавной излучины реки. Узкий асимметричный фасад, обращенный к набережной, пронизан сложным движением, которое то устремляется по вертикали, то нарастает ступенчато по диагонали к форсированному завершению угла, состыкованному из шипцов и пересекающихся скатов крыш. Здесь — главный узел и кульминация всего архитектурного действия. Направляет это движение двугранный объем эркера с балконом. Сверху и по краям стена заключена в гигантскую раму из широких полос светлой штукатурки. Протяженный корпус вдоль переулка уравновешен с противоположного конца еще одним, откровенно декоративным шипцом. Впрочем, здание воспринимается не фронтально, а в ракурсах, как многообъемная структура. В ней мастерски проработаны сопряжения



Дом К. И. Капустина

углов, выступов, участков стен и кровли, сплоченных в неразрывное целое.

Дом Капустина выделяется романтической приподнятостью образа, особой пластичностью и живописностью. Специфические особенности «северного» модерна здесь, пожалуй, наиболее сгущены. Фактурные контрасты «рваного» гранита, серой зернистой и светлой гладкой штукатурки подчеркивают зрительное нарастание масс снизу вверх. Бубырь сочленяет эркеры и балконы, соединяет выделенные светлым тоном объемы и плоскости, добиваясь четкой артикуляции и одновременно — непрерывности частей композиции. Скругленные эркеры вырастают коническими навершиями в нижние края треугольных щипцов. Это характерный прием финского (и немецкого) модерна, десятилетием раньше использованный Свариненом и его соавторами в упомянутых домах. Из петербургских архитекторов к нему обращался также А. Л. Лишневский — например, в доме Е. А. Рыбиной, расположенном в соседнем квартале (1908, Прядильный пер., 5/2). Интересны строгие геометрические детали и «слоистая» разделка верхних плоскостей, также встречающаяся в немецкой архитектуре. Все эти особенности стали авторской принадлежностью Алексея Бубыря, твердого приверженца «северного» модерна, не отрекшегося от его образной и пластической системы и в годы господства неоклассицизма. В доме Капустина наиболее рельефно и убедительно воплощен метод романтического рационализма.



ДОХОДНЫЙ ДОМ С. Ф. ФРЕНКЕЛЯ

1911-1912, В. В. Шауб

Ул. Кропоткина, 19 — Саблинская ул., 8

Дом купца С. Ф. Френкеля²¹³, для которого Василий Шауб выполнил несколько построек, расположен на изломе Саблинской улицы. В окружении рядовой застройки этой части Петроградской стороны здание выделяется свободной и мощной лепкой объемов, резкой асимметрией больших членений. Простые крупные массы ступенчато поднимаются от боковых крыльев к семиэтажной башне, поставленной на выступающем углу квартала. Эта вертикаль четко и выразительно фиксирует перспективу Саблинской улицы от Сытинской площади. В угловой части дома сконцентрированы основные пластические средства композиции. Переход к башне от крыльев скреплен тяжелыми гранеными эркерами, один из которых заканчивается глубокой лоджией с аляповатыми колонками и балконом наверху. Динамическое напряженное развитие архитектурной формы находит продолжение в разновеликих эркерах, выламывающихся из стен самой башни, в сдвигах уровней и осей, в пружинящем абрисе криволинейного аттика.



Облик дома, спроектированного видным мастером нового стиля, удивляет грубоватым схематизмом, какой-то угловатостью. Но утилитарная простота, отсутствие тонкой детализировки компенсируются пластической экспрессией, живой подвижностью объемов и силуэта. Внешняя стилистика модерна здесь почти сошла на «нет», но в самой структуре воплотились его глубинные формообразующие идеи. Архитектоника основана на столкновении и взаимопроникновении крупных объемных форм. Шаубу удалось эффективно преодолеть традиционную фасадность, особенно прочно державшуюся в рядовой жилой застройке.



Фотография
1930-х годов

«Открытая» композиция кажется неустойчивой и незавершенной, домысливается возможность ее продолжения и развития вовне. (Подобное впечатление производит еще один семистаженный дом-башня с пластичными эркерами, по совпадению возведенный Шаубом также на выступающем углу образующего колено Малого пр. П. С., 47/17.) С некоторых точек силуэт дома Френкеля воспринимается как хаотичное нагромождение масс. Но такая «стихийная» свобода не про-

творечит функциональной логике. Все элементы здания имеют утилитарное значение, компоновка их определяется внутренними связями. Это — «честная» архитектура, в которой нет места изобразительности.

«Интересность» и «красивость» построек такого рода, свободных от диктата стиля, зорко подметил в свое время Георгий Лукомский. «Нагромождение изгибов, подъемов, уклонов» усиливало привлекательность «архитектуры масс, [...] в самых неожиданных сочетаниях и линиях себя проявляющей», когда «жизнь, ее потребности говорят здесь об образующейся само собой новой форме»²¹⁴. Эти особенности глубоко проявились в работах Шауба, во дворах сооруженных им зданий, где происходило как бы самозарождение протофункционального метода.

Композиционные особенности дома Френкеля во многом обусловлены также внешними обстоятельствами — нормативными требованиями к застройке и ориентацией на контекст городской среды. Поскольку высота зданий не должна была превышать ширины улиц (а они в этой части Петроградской стороны довольно узкие), оба крыла поставлены чуть в глубине. Расширив таким образом уличное пространство, Шауб смог сделать корпуса пятиэтажными, а для большей вместимости добавить мансарды над крыльями и эркеры, приросшие к башне. Выдвинутая вперед угловая часть расположена в створе Саблинской улицы, поэтому она доведена до максимально допустимой высоты (11 саженей).

Соседний участок (на углу Малой Пушкарской улицы) пустует, и «тыл» дома Френкеля раскрыт в окружающее пространство. Элементарная и правдивая архитектура двора примечательна пластикой крупных объемов. Особенно интересны выступы лестниц, цилиндрический и прямоугольный, с большими широкими окнами, которые разделены лишь тонкими перемычками. Почти сплошное остекление по вертикали в одном случае сделано в плоскости, а в другом — объемно. Такие протофункционалистские приемы были предиктованы практической необходимостью. Здесь, как и в ряде других построек Шауба, сблокированы в одной шахте парадная и хозяйственная лестницы, причем свет проникает со двора через проемы черного хода и в отделенную от него стеклянным экраном парадную. Размещая обе лестницы в центре секции, а не по сторонам квартир, архитектор достигал экономии полезной площади, большей компактности внутренней планировки. Совмещение их на одной оси чаще встречалось в московском строительстве. В Петербурге шаубовский прием неоднократно



Объемы лестничных клеток
дома С. Ф. Френкеля



Вестибюль
к дому С. Ф. Френкеля



применял А. Ф. Барановский и лишь изредка другие архитекторы (например, В. В. Фридлян и В. И. Шене — соответственно, дома на наб. Пряжки, 40 и Херсонской ул., 19).

Дворы Шауба — особая глава в истории петербургского модерна. Здесь зарождались образы нового урбанизма, основанные на выразительности чисто утилитарных форм. В те годы происходило максимальное уплотнение застройки с заполнением всего пространства до предельных норм, что приводило зачастую к дегуманизации внутриквартальной среды. Шауб пытался разрешить драматические противоречия спекулятивного частновладельческого строительства, делая акцент на организации внутреннего мира здания.

В этом отношении примечателен доходный дом члена Государственного Совета В. И. Денисова (1909–1910)²¹⁵, где одно время жил сам архитектор. Внешне это здание — противоположность дому Френкеля. В своей излюбленной манере Шауб создал изящные полихромные фасады с эркерами и фигурными фронтонами по осям симметрии, декорированные модернизированными мотивами барокко и рококо.



Дом
В. И. Денисова
(ул. Рылеева, 21)

Дворы дома
В. И. Денисова



Главный фасад обращен на улицу Рылеева, 21, где он смыкается с более ранней постройкой Шауба — домом Э. Э. Арнгольда (№ 23, 1907–1908), а узкий торец эффектно завершает перспективу Гродненского переулка, стыкуясь в неожиданном контрасте со слепым брандмауэром того же дома Арнгольда (позднее он также принадлежал В. И. Денисову).

Дворовые корпуса на участке дома № 21 интересны четкой структурностью и строгой геометрией крупных членений, простым и элегантным рисунком широких окон, «стильной» облицовкой охристым кирпичом. Не прибегая к декоративно-изобразительным средствам, архитектор эстетизирует незамысловатую выразительность самих объемов, плоскостей, оконных переплетов. Рациональной планировке квартир наиболее отвечала ступенчатая форма двора с заглублениями в углах. В результате возникло ощущение сложной игры противоборствующих сил: пространство двора сжимается выступающими массами посередине и устремляется вширь по диагональным векторам. Парадная лестница со стороны переулка заключена в общий объем с двумя хозяйственными, которые отделились от нее вытрав-

ными перегородками с геометрическим рисунком, а во внутреннем корпусе аналогичный лестничный узел включает еще и световую шахту, огражденную решетками. В первом дворе от улицы Шауб, по примеру Г. В. Барановского, соединил лестницы лицевого и дворового корпусов галереей, но расположил ее на уровне земли. Подобные внутридомовые коммуникации он вводил неоднократно, в частности, в домах Э. Э. Арнгольда на 18-й линии, 21, и В. Ф. Фогеля на Суворовском проспекте, 38 (1911). Устройство крытых переходов еще сильнее затесняло дворы и вместе с тем практически исключало их из обиходной среды.

Архитектор постоянно искал оригинальные и экономные приемы размещения лестниц. В доме С. Ф. Френкеля на Кронверкской улице, 15 (1912)²¹⁶, они собраны в единый центральный узел. Парадная была изолирована от двух боковых черных ходов перегородками из рифленого стекла, сквозь которые проникал естественный свет. В доме купчихи А. А. Антоновой на Большом проспекте П. С., 74 (1912–1913)²¹⁷, две симметричные лестницы расходятся в стороны от вестибюля. За импозантным фасадом этого здания, облаченным в барочно-классицистические одежды, скрыто полное драматизма внутриквартальное пространство, задавленное каменными массивами. Ощущение жуткой фантазматории вызывает прорыв вверх узкой световой шахты из внутренней подворотни сквозь многоярусный блок. В основном дворе выступы лестничных клеток полностью раскрыты лежащими окнами, перегибающимися через углы. Эти остекленные объемы носят черты острой новизны «спонтанного функционализма».



Выступ
лестничной
клетки
во дворе дома
А. А. Антоновой



ДОХОДНЫЙ ДОМ ЗАХАРОВЫХ

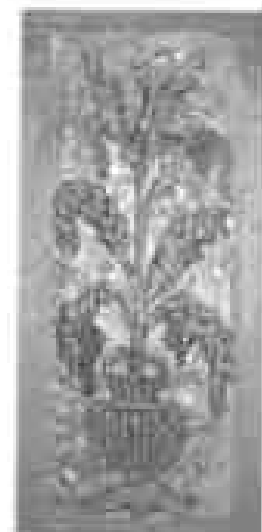
1912-1913, А. А. Захаров

Клинский пр., 17 — Серпуховская ул., 19

Яркий и красочный, устремленный вверх вертикалями эркеров и острыми шпильками, дом этот служит главной достопримечательностью бывших «Семенцов». Здание занимает половину участка, принадлежавшего в конце XIX в. владельцу кирпичного завода купцу А. В. Захарову. Затем предприятие и домовладение перешли к его наследникам, в том числе — сыну, гражданскому инженеру Алексею Захарову²¹⁸. Квартира и мастерская строителя находились в смежном доме на углу Клинского проспекта и Бронницкой улицы. Новое здание на углу проспекта и Серпуховской улицы осталось лучшим петербургским произведением Захарова, в полной мере выразившим архитектурные пристрастия автора. Этот дом можно было бы считать собственным домом архитектора, если бы в год окончания постройки он не уехал в Северо-Американские Соединенные Штаты, где и прожил большую часть жизни²¹⁹.

Пластика фасадов, палитра отделочных материалов типичны для «северного» модерна. Цокольный этаж занован блоками серого гранита скальной фактуры. На тесаных каменных плитах высечены стилизованные хвойные деревья. В орнаменте сквозит подражание архаичным формам средневекового искусства. Пять эркеров разного сечения и высоты вносят в композицию динамический заряд. Основные членения подчеркнуты бегущими вверх темными полосами шероховатой штукатурки. Вертикальное движение завершается аффектированным силуэтом огромных шпилей и угловой пирамидальной башни. Пучки колонок, тройные расчленения верхних частей стен около угла, врезки эркеров сбоку в основания треугольных шпилей — явные перепевы мотивов финского модерна. Вполне вероятно, что Захаров обратился к ним не без влияния А. Ф. Бубыря, построившего дом Латышской церкви в близлежащем квартале.

Экспрессивный романтический образ, впечатление насыщенной декоративности созданы экономными средствами, которые не противоречат функциональной целесообразности. Малиновый глазурованный кирпич обогащает привычную для «северного» модерна



цветофактурную ганну. Самая оригинальная примета дома — его майоликовое убранство, созданное художником-керамистом П. К. Ваулиным.

В вестибюле уцелел камин, авторство которого, по устной традиции, приписывается живописцу А. Я. Головину. На фасадах между верхними этажами и в маленьких фронтонах под башней сверкают разноцветные керамические вставки, шипцы окаймлены бордюром с висющими гроздьями. Гигантские цветы свободно разрастаются в бурном цветении по широкому полю шипцов, скручиваются упругими завитками, распускаются пышными соцветьями. Эти стилизованные композиции не имеют ничего общего с традиционным типом панно. Они выполнены наподобие инкрустации или аппликации. Фигурные керамические пласты обрезаны по контуру листьев и лепестков, а фон крупномодульной мозаики служит оштукатуренная стена. Рельефная моделировка множит цветовые эффекты живой вибрацией поверхности, игрой отблесков и преломлений.

Художественная и техническая новизна майоликового убора дома Захаровых становится особенно



Портал

Камин в вестибюле





очевидной при сравнении с другими произведениями монументально-декоративной керамики, в частности, с домом М. М. Кудрявцева на 15-й линии, 70 (построен в 1910 г. по проекту М. Ф. Еремеева). Там Ваудин использовал технику «ложной мозаики». Он заключил крупные стилизованные наки и подсолнухи в прямоугольные панно, сложенные из квадратных плиток. Изображения выявлены цветом и графикой бороздок, но разбиваются сеткой швов. В здании на Клинском проспекте майолика вырвалась за эти рамки и обрела свободу саморастущей органической формы, неразрывно спаянной со стеной. Для Петербурга эти композиции уникальны. В искусстве русского модерна они находят лишь редчайшие аналогии. Это, по наблюдению М. В. Нащокиной, керамические растительные узоры дома А. Е. Жуковского в крымской усадьбе «Новый Кучук-Кой» (конец 1900-х гг.) и доходного дома Е. К. Калиновской в Москве (1912-1913, архитектор Э. К. Нирнзее).

Дом М. М. Кудрявцева



ДОХОДНЫЙ ДОМ А. Л. САГАЛОВА

1913–1914. А. Л. Лишневский

Лиговский пр., 91 — Свенной пер., 27

Семиэтажный угловой дом врача, директора частного родильного дома А. Л. Сагалова построен по проекту видного зодчего Александра Лишневского при участии его постоянного сотрудника архитектора А. Л. Берлина и гражданского инженера Н. Н. Анстова²²⁰. Это один из самых поздних памятников петербургского модерна. Строго функциональная композиция отличается жесткой геометрией объемов и плоскостей. Диктату прямого угла подчинены и общая структура семиэтажного блока, и ее элементы. Лишь большие полуциркульные окна, цилиндрические эреры и скругленный угол здания смягчают ригористическую прямолинейность форм, но и они имеют геометрически четные очертания.

На асимметричном фасаде по Лиговскому проспекту выделена гигантским обрамлением с аттиком лестничная клетка. В Петербурге — в отличие от Москвы — лестницы редко проецировались на внешнюю сторону здания, как правило, они ориентированы во дворы. Правда, Лишневский уже выводил лестничную клетку на фасад — в доме Э. Л. Петерсона на том же проспекте, 125/2 (1906). В его композиции он обыграл типичные для «северного» модерна сочетания балконов, эреров и шипцов, выступающих и западающих частей. Протяженный симметричный фасад дома Сагалова, обращенный в Свечной переулок, 27, пластически разработан пятиэтажными эрерами и вертикальными рядами лоджий. Над зданием вздымается пирамидальная крыша, а изначально из нее вырастала башня круглого сечения, рассчитанная на восприятие издали, в перспективе проспекта.

Декор фасадов, покрытых цементной штукатуркой, сведен к минимуму. Тем значительнее роль рельефов, завершающих лопатки лестничной клетки. Склоненные мужские фигуры обобщенно стилизованы и уверенно вkomпонованы в квадратные «капители». Лопатки-пилоны нижних этажей оштукатурены под каменную шепу. На них насажены нарочито архаичные мужские и женские маски. Грубоватая моделировка изображений по-своему выразительна, а их волосы и бороды закручиваются наподобие волют. Из стен (со стороны переулка) высовываются львиные морды.



Лишневский не раз обращался к «северному» модерну. Дом Сагалова — наглядная иллюстрация финских влияний в петербургской архитектуре. У него есть совершенно конкретный прототип — дом Пие-тинена в Выборге, на вокзальной площади, сооруженный в 1908 г. архитекторами Б. Юнгом и О. Бомансоном. Фасады его спроектировал знаменитый Арнас Линдгрен. От выборгского образца Лишневский позаимствовал и композиционные приемы, и многие детали. Это — решение верхней части угла здания с висячими парными лопатками и тройными щелевидными окнами, кубовидная надстройка, полуциркульные проемы в «перспективных» обрамлениях, тяги с зубчиками, округлые



Фотография 1930-х годов



эркеры с колонками наверху (только у Лишневого они увеличены до пяти этажей). Наконец, это характерные лопатки нижних этажей, завершенные масками, и горельефные морды львиц над въездом во двор.

Сооружение Лишневого откровенно подражательно, это набор слегка перефразированных цитат, взятых из одного источника. Но в целом оно не повторяет прототип. Дому Сагалова свойственна несомненная цельность. В нем отчетливо выражена устремленность зрелого модерна к строгой целесообразности, лаконизму и простоте, геометризации форм.



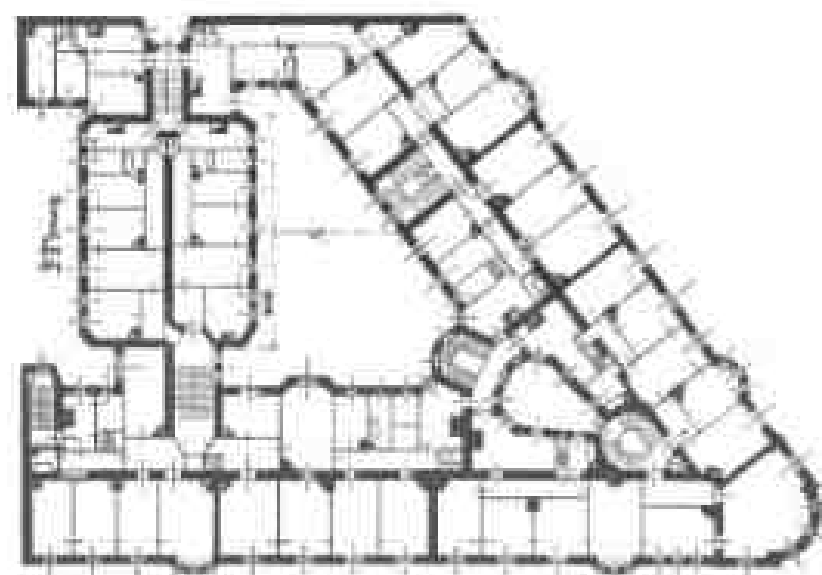
ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС БАССЕЙНОГО ТОВАРИЩЕСТВА СОБСТВЕННИКОВ КВАРТИР

1912–1914, Э. Ф. Вуррих, А. И. Зазерский, Н. В. Васильев, А. Ф. Бубыр
Ул. Некрасова, 58, 60 — Греческий пр., 10, 12 — Фонтанная ул., 3

Серые гонимы домов Бассейного товарищества занимают большую часть квартала. Между ними проходит широкий внутренний проезд. Он образован двумя курдонерами, сочлененными под прямым углом. «Очень интересный по общим массам» этот комплекс первенствовал по масштабности замысла среди крупнейших петербургских домов той поры, «скомпонованных как целые куски города»²²¹. Многоэтажные корпуса, обращенные на три улицы и к саду «Прудки», составляют единый ансамбль, который играет важную градоформирующую роль²²².

Издали дома кажутся гигантскими монолитами. Пластически мощная композиция полна суровой романтики и в то же время строго функциональна. С разных точек раскрываются многообразные сочетания крупных объемных форм: выступов и уступов, эркеров, мансард и шпилей. Угловые звенья выделяются повышенной динамикой и остротой силуэта. На фасадах, покрытых терразитовой штукатуркой, разбросаны скульптурные рельефы. По богатству иконографии и мастерству стилизации они принадлежат к интереснейшим образцам декоративной пластики нового стиля. Ансамбль Бассейного товарищества знаменует завершающий фазис «северного» модерна. Свойственные этому направлению экспрессия и динамизм живописно-пластической композиции здесь соединены с регулярной упорядоченностью структуры, геометризацией архитектурной лексики.

Комплекс на Бассейной улице явился самым значительным опытом кооперативного строительства предреволюционной поры. Устройство собственного (не наемного) жилья на средства коллективного заказчика могло помочь, как писал А. И. Зазерский, «избавиться от квартирной нужды», во многом связанной с тем, «что дело постройки жилых домов находится всецело в руках капиталистов, а не лиц, непосредственно нуждающихся в квартире»²²³. Первое Общество собственников жилищ было учреждено в Петербурге в 1903 г. Вслед за небольшим деревянным домом в Нарвской части Обществом был



А. Н. Зазерский.
План типового
этажа дома
на Большой
Посадской
улице, 1/10

В 1910–1911 гг. он построил на углу Большой и Малой Посадских улиц, 1/10, пятиэтажный дом на 20 квартир²²⁵. В число совладельцев-пайщиков вошли инженеры А. Г. Коган и Ф. О. Тейхман, с которыми он сотрудничал при проектировании сооружений для городского трамвая, известный мостостроитель А. П. Пшеницкий, инженеры П. Н. Вознесенский, П. П. Дмитриенко, П. П. Лызлов и другие. Здание, расположенное на остроугольном участке, отличается компактностью объема, мягкой пластикой форм, сдержанностью рисунка фасадов и удобством планировки. Дом имел новейшее оборудование: лифты, водяное отопление, «горячий водопровод», вакуумный пылесос. (Сам Зазерский жил здесь вплоть до своей кончины во время блокады²²⁶.)

В начале 1910-х гг. в столице образовалось несколько жилищных кооперативов. С именем Зазерского связано возведение крупных домов для квартирохозяев на набережной Карповки, 19 (1912–1913), Каменноостровском проспекте, 73–75 (1913–1914, с И. И. Яковлевым), нынешней улице Комиссара Смирнова, 15 (1913–1916, с В. В. Старостиним, достроен в 1920-е гг.). Эти здания различаются по стилистическому характеру, но имеют общую схему генерального плана: пространственным ядром служит открытый парадный двор — курдонер.

В январе 1912 г. группа учредителей Бассейного товарищества собственников квартир во главе с Алексеем Зазерским и многоопытным академиком архитектуры Эрнестом Виррихом (строителем Политехнического института и университета Гвардейского экономического общества — ныне ДЛТ) приобрела у лейб-гвардии Преображенского полка обширный земельный участок между Бассейной (Некрасова) улицей, 58 и 60, Греческим проспектом, 10 и 12, Фонтанной улицей,

осуществлен пятиэтажный дом на 52 квартиры на Кавалергардской улице, 3 (1909–1910)²²⁴. Проект его разработал гражданский инженер И. И. Бургазлиев. Облицованный кирпичом фасад с эркером на средней оси характерен для строго зрелого модерна.

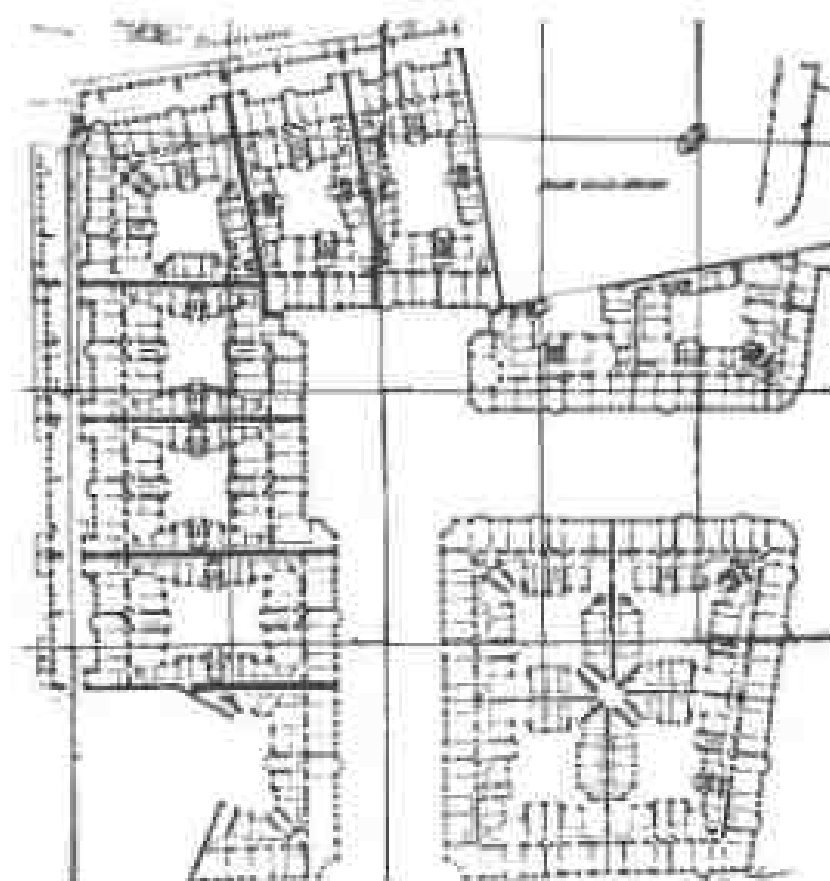
С энтузиазмом воспринял новое начинание гражданский инженер Алексей Зазерский, организовавший в 1909 г. Товарищество для устройства постоянных квартир.

3 и 5, и Виленским переулком, 17²²⁷. Дуэт задних оперативно представил проект²²⁸, и весной 1912 г. начались строительные работы.

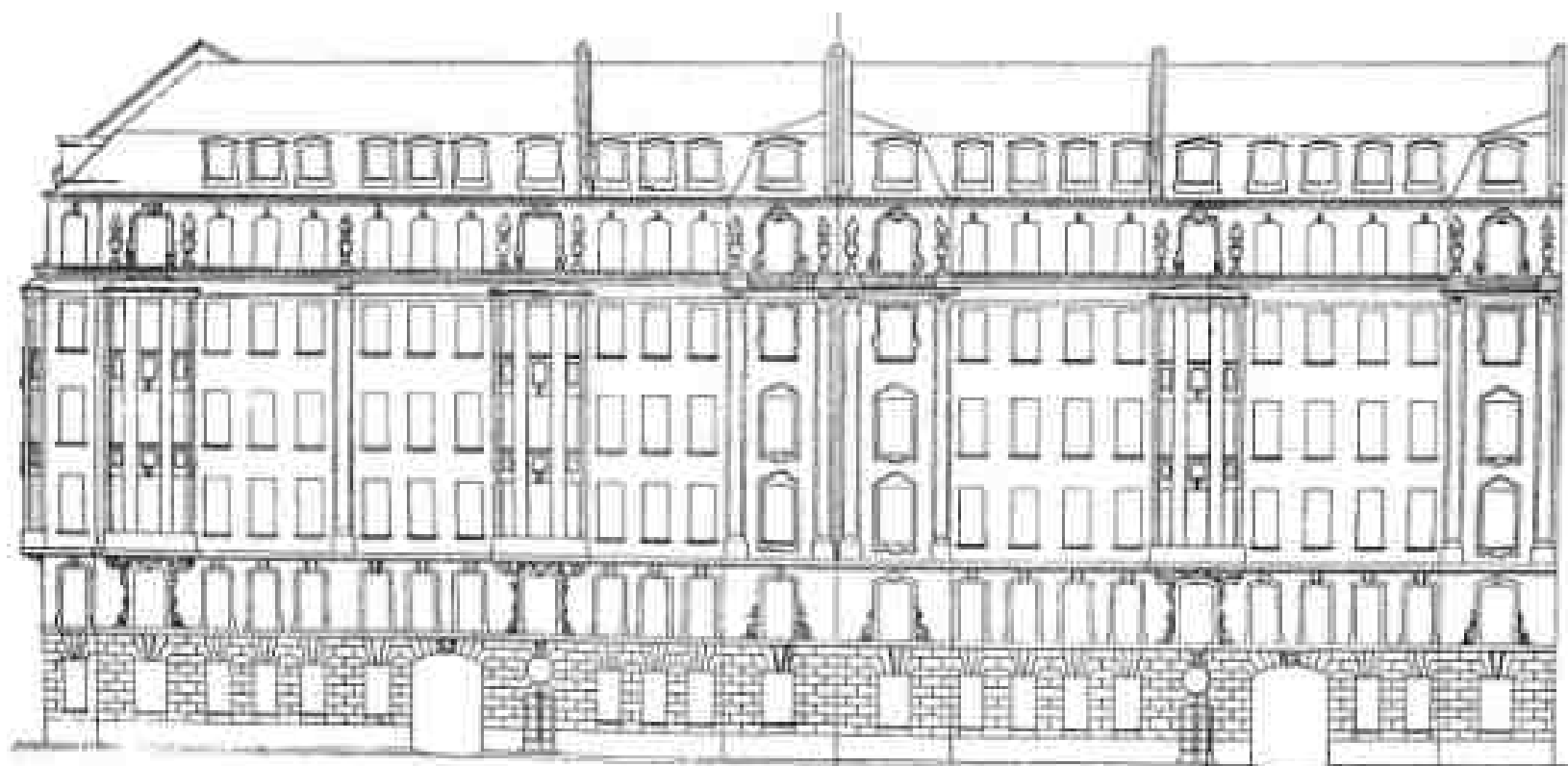
Авторы нашли оригинальное пространственно-планировочное решение. Основа генерального плана — внутриквартальный Г-образный проезд шириной 11 саженей, который называли «собственной улицей» или «проспектами». Это комбинация двух курдонеров, которые ведут от Бассейной улицы и Греческого проспекта и смыкаются в глубине участка. На стыке их расположена уютная внутренняя «площадь» со сквером. Окаймленный рядами деревьев проезд отделяет от остальных корпусов угловой дом (№ 60/10), занимающий «островное» положение. Первоначально весь массив состоял из 1-го и 2-го Бассейных товариществ. Планировалось поделить его на восемь изолированных частей, последовательно присоединяя со стороны Фонтанной улицы и Виленского переулка сблокированные друг с другом дома.

Продумывая целостную организацию сложного комплекса, Виррих и Зазерский опирались на предшествующий опыт активного овладения внутриквартальным пространством (работы Ф. И. Лидваля, С. П. Галензовского и др.). Г-образный проезд сквозь участок одновременно был проложен московскими архитекторами В. В. Шервудом, И. А. Германом и А. Е. Сергеевым в жилом комплексе «Соляной двор» (ул. Соляная, 1). Открытые дворы и проезды обеспечивали взаимосвязь пространств, содействовали распространению черт репрезентативной застройки вглубь квартала, становились как бы ответвлениями улиц, но более тихими и камерными, лишенными беспокойной суеты.

Эффективный и рациональный план Бассейного товарищества включал также систему замкнутых дворов. Как обычно, они имеют запады в углах, что позволяло осветить больше помещений. Во дворы-колодцы выходят лестничные клетки и второстепенные помещения, а лучшие комнаты ориентированы на улицы и в широкий внутренний проезд. Квартиры в



Э. О. Виррих,
А. И. Зазерский.
План типового
этажа
жилого
комплекса, 1912



Х. Ф. Виррих,
А. И. Зазерский.
Фасад
со стороны
Фонтанной
улицы. 1912

три-семь комнат решены в традиционной анфиладно-коридорной планировке. Территория углового дома № 60/10 поделена изнутри крестообразными корпусами на четыре двора. Посередине, на скрещении ветвей, размещен лестнично-лифтовой узел, который обслуживает по восемь квартир на каждом этаже. Введение общей для пересекающихся флигелей вертикальной коммуникации давало экономию полезной площади. Такой тип многолучевой секции (одними из первых его разработали М. С. Лилевич и М. М. Перетяткович в конкурсном проекте доходного дома А. Н. Перцова) получил продолжение в строительстве недавнего времени²²⁹.

Этот угловой дом был окончен в первую очередь — к осени 1913 г. Сооружение всего массива продолжалось в течение 1914 г., но из-за военных и революционных событий так и не было полностью завершено. Корпуса на углу Фонтанной улицы и Виленского переулка достраивались уже в 1927 г. в нейтральных формах упрощенного конструктивизма (это первая осуществленная работа выдающегося ленинградского архитектора Е. А. Левинсона)²³⁰. За исключением этой части планировочный замысел Вирриха и Зазерского был реализован почти без изменений. Иначе обстояло дело с внешним обликом домов.

Фасады в утвержденном проекте Вирриха и Зазерского 1912 г. носили ретроспективную окраску. Введение ордерных элементов, четкость ярусных членений и вертикальных осей, обращение к мотивам

раннего петербургского барокко отразили принципиальную смену век в столичной архитектуре, повернувшей в русло неоклассицизма и родственных ей неостилей. Но вопреки этой генеральной линии эволюции петербургского зодчества проект был переработан в духе «северного» модерна. Это привело к некоторым коррективам в объемной композиции, резкому оживлению силуэта. Однако коренная трансформация образно-стилевого решения ансамбля практически не затронула пространственно-планировочную структуру. Данный случай лишний раз свидетельствует об относительной независимости внешней стилистики от структурной организации, хотя и противоречит постулату модерна о внутреннем единстве планировки, композиции и образа.

Вид со стороны
Греческого
проспекта





Н. В. Васильев.
Перспектива
доходного дома
купеческой
управы, 1910

Возможно, изменение проекта было связано с привлечением к работе лидеров «северного» модерна Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Документально их участие не подтверждено, но в пользу этого говорят прежде всего узнаваемые особенности почерка обоих мастеров, а также иные свидетельства²³¹. Авторы первоначального замысла, на которых возлагалось ведение строительства, имели право подбирать сотрудников²³². Васильев был одним из соавторов Вирриха по университету Гвардейского экономического общества, а часто работавший с ним Бубырь — однокурсником и товарищем Заверского. Естественно предположить, что именно Николай Васильев и Алексей Бубырь создали окончательный вариант, намного более выразительный, чем утвержденные фасады.

Пространственное построение комплекса с глубокими курдонами, динамичное нарастание масс, акцентирование угловых частей близи блестящим конкурсным проектам Васильева 1910 г. — доходных домов Купеческой управы на Троишской (Рубинштейна) улице, 23, и Первого Российского страхового общества на Каменноостровском

проспекте, 26–28²³³. Гипертрофированная пластическая экспрессия и напряженный драматизм этих романтических эскизов сменялись протофункционалистскими приемами в проекте дома дешевых жилищ на Князьской улице, структура которого складывается из повторяющихся звеньев и элементов (1912)²³⁴. В этих произведениях Васильева воплотилась его ярко индивидуальная версия «северного» модерна. Вместе с тем его сложные живописно-пластические композиции родственны не только финскому национальному романтизму, но и некоторым сооружениям немецких архитекторов (к аналогам можно отнести жилой комплекс на Бисмаркштрассе в Берлине, 1906–1907, А. Гесснер; доходный дом в районе Алтона в Гамбурге, 1910–1911, Ф. Хёгер).

Такие особенности Басейного товарищества, как акцентирование угловых частей-протилеев, комбинации выступов разной высоты, уступчатые эркеры, сужающиеся книзу, расчлененность мансард и

Н. В. Васильев.
Перспектива
доходного дома
Первого
Российского
страхового
общества, 1910





проезд
со стороны
Греческого
проспекта.
Фотография
1930-х годов

крыши, «слоистые» шпиль и надстройки с куполами, рисунок пилонс и ограды проезда воспроизводят прежние находки Васильева. Функциональная строгость композиции созвучна работам Бубыря. «Руна» этого мастера угадывается в трехгранных эркерах смягченных очертаний, сочленениях эркеров и балконов, плоскостно-геометрической разделке поверхностей с небольшими выступающими прямоугольниками, скругленных простенках, миниатюрных полуколоннах — парных, одиночных или собранных пучками — на уровне второго и верхнего этажей, плавном изгибе карниза над срезанным углом корпуса по Греческому проспекту.

Восприятие ансамбля неоднозначно. Очевидно, объясняется это тем, что проект создавался в два этапа. Основными ударными акцентами являются сложные по пластике и силуэту угловые звенья. Тему столкновения объемов, всечтения плоскостей развивают мансарды и



общий вид
комплекса.
Фотография
1930-х годов

шпиль. Но в целом фасады тяготеют к симметрии и упорядоченности. Правда, поскольку комплекс воспринимается в разных ракурсах, продольных и глубинных перспективах, симметрия его частей не бросается в глаза. Фасады, обращенные на улицы и во внутренний проезд, равноценны и построены на повторности форм. Тем самым подчеркивается равнозначность внешнего — городского и внутриквартального пространства. Проезд не задавлен массивами корпусов, эта «собственная улица» напоминает небольшой бульвар, а не каменное ущелье.

Главные элементы фасадов — эркеры, балконы и шпиль — связаны в единую систему. Оригинальны вариации небольших прямоугольников, чуть выступающих из плоскостей стен. Эти «кубистские» детали — приметы нового формообразования. Былое фактурное разнообразие зданий «северного» модерна сведено здесь к единой поверхности серой терразитовой штукатурки. Она расшита тонким



графичным рустом, а в нижних этажах сделана еще и насечка под камень. Так поздний модерн отдает дань господствовавшей в те годы неоклассике. (Впоследствии подобную рустовку ленинградские архитекторы нередко применяли на переходных — ранней и заключительной — стадиях конструктивизма.)

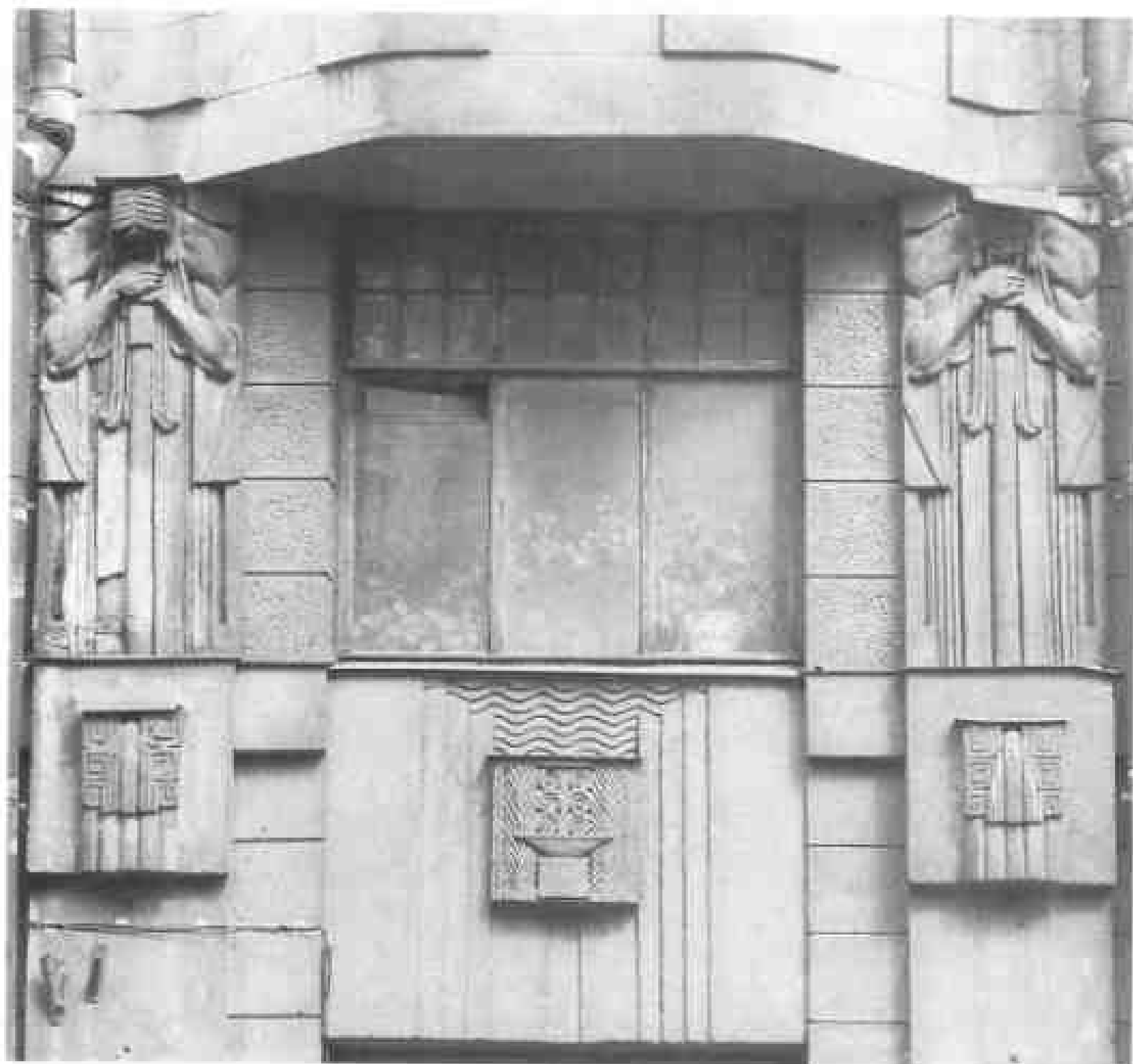
Многочисленным скульптурным рельефам отведена подчиненная роль. Они размещены то на нейтральных участках стен, то в конструктивных узлах; часто заключены в поля выступающих прямоугольников. В композициях запечатлен целый мир образов, характерных для эстетики символизма. Многие сюжеты нарочито архаичны, они вызывают ассоциации с древневосточными, античными и средневековыми мотивами. В разных точках фасадов внимательный взгляд



заметит коренастые мужские фигуры с мощной мускулатурой, группы ассирийских или тевтонских воинов, могучих атлантов, изнемогающих под тяжестью эркеров, обнаженных девушек у пылающих жертвенников, пышнотелых дам, полных чувственного соблазна, диких птиц, маски с разнугами, букрании, корзины и вазы с цветами и плодами, орнаментальные вставки.

Рельефы свойственны обобщенный лаконизм условно-декоративной стилизации, напряженная экспрессия, достигающая драматического





звучания, утрирование черт, граничащее с гротеском. Суровая сила изображений символизирует тяжесть каменных масс. Лишь иногда это впечатление сменяется мягкой пластикой и изяществом декора. Весомая осязаемость и объемность форм убедительно сочетается с графичной геометризацией рисунка, естественно переходящей в орнамент. Изображения соподчинены плоскости, жестко вkomпонованы в прямоугольники. Проработка рельефов во многом обусловлена осо-



бенностями материала — бетона. Скульптурное убранство обогащает неоромантический образный строй ансамбля. Здесь достигнуто глубинное взаимодействие декоративной пластики и архитектуры.

Кем были созданы рельефы, остается загадкой. Есть недокументированное свидетельство, что они выполнялись по эскизам одного из квартирохозяев Басейного товарищества гражданского инженера В. Н. Пясецкого²³⁹. Неординарный архитектор, разносторонний

специалист, педагог и знаток искусства, он, конечно, мог принимать участие в оформлении комплекса. Но скорее напрашивается предположение о ведущей роли Николая Васильева — великолепного рисовальщика, автора уникальной декорации дома Бубыря на Стремянной улице. Рельефы исполнены на высоком профессиональном уровне, но имена скульпторов, лепщиков также, к сожалению, неизвестны.

Бассейное товарищество предназначалось для солидной зажиточной публики, но в первую очередь — для «интеллигентских кругов»²³⁶. Все квартиры предполагалось обеспечить лифтами, водяным отоплением и горячим водопроводом, вентиляцией и пылевывсасывающими устройствами. Железобетонные конструкции подвалов и мансард были выполнены заводом «Бодо Эггсторф».

Вскоре этот образцовый, в истинном смысле элитарный комплекс превратился в коммунальное жилье. К концу минувшего века он пришел в аварийное состояние. Такова судьба многих памятников архитектуры модерна, все более остро нуждающихся в реанимации.

Ансамбль Бассейного товарищества — произведение во многом итоговое для петербургского модерна. Он вообрал в себя основные приемы и находки неоромантической «северной» модификации нового стиля и вместе с тем стал еще одним шагом и функциональной архитектуре. В организации огромного жилого комплекса с кооперативными квартирами проявились новые подходы к активному овладению пространством, к созданию комфортной и эстетически полноценной среды обитания. Этот ансамбль остался масштабным и впечатляющим символом эпохи модерна.

ПРИМЕЧАНИЯ



Особняки и дачи

Дача великого князя
Бориса Владимировича

¹ Приоритетное значение этого памятника было отмечено в публикациях: Кириков Б. М. Архитектурная графика петербургского модерна в собрании Музея истории г. Ленинграда // Музей. 10. М., 1989. С. 136–137; его же. Дача великого князя Бориса Владимировича в Царском Селе — первый памятник петербургского модерна // 100 лет петербургскому модерну. Материалы научной конференции. СПб., 2000. С. 78–85. Опыт стилизации в ст.: Кольчугина Д. А. Усадьба великого князя Бориса Владимировича в Царском Селе (вопросы стиля) // Петербургские чтения. Тезисы докладов научной конференции. СПб., 1994. С. 135–138. Краткие сведения об усадьбе приводятся в ряде работ. См.: Семенова Г. В. Отдельный парк // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга. Вып. 4. СПб., 1997. С. 126–127; Ласточкин С. Я., Рубежанский Ю. Ф. Царское Село — резиденция российских монархов. СПб., 1998. С. 123–126.

² Неделя строителя. 1897. № 17. С. 86. См. также: Там же. № 13. С. 63; № 14. С. 70.

³ Там же. 1898. № 51. С. 319.

⁴ См.: Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1911. С. 52; Яковлев В. И. Александровский дворец. Историко-архитектурный очерк. Л., 1927. С. 83 (автор привел другое написание фамилии: Шернбург). Эту английскую фирму в литературе обычно называют «Мэйпл». Однако Николай II писал иначе — *Maples* (Дневники Императора Николая II. М., 1991. С. 175, 176, 182, 183).

⁵ Фотографии интерьеров опубликованы: Мир искусства. 1899. Т. 2. С. 53–55.

⁶ Проект опубликован: Зодчий. 1910. Л. 19.

⁷ И. Г. Калужинская датирует начало строительства дачи 1902 г. (См.: Калужинская И. Г. Карл Шиндт // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 690). Мы указываем датировку, приведенную в исследованиях Г. В. Семеновой.

⁸ Этот аспект его творчества даже не затронут в статье В. Т. Исаченно и В. Н. Пятанова «Сильвио Данини», которая представляет собой нагромождение ошибок и непродуманных суждений (в кн.: Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 695–704).

⁹ Зодчий. 1903. № 24. С. 304; Строитель. 1903. № 9–12. С. 455; Вильчковский С. Н. Указ. соч. С. 218.

¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 1265. Оп. 1. Д. 51. Л. 372. (Сообщено В. В. Пучковым.)

¹⁷ См.: Семенова Г. В. Указ. соч. С. 122–123. В упомянутой статье В. Г. Исаченко и В. Н. Питанина (см. примеч. В) это здание ошибочно названо особняком и приписано С. А. Данину (С. 699–700).

¹⁸ Цит. по: Семенова Г. В. Указ. соч. С. 123.

Дом Е. Ц. Кавоса

¹⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7771; Неделя строителя. 1897. № 28, 50; Зодчий. 1897. 2 листа (без пагинации); Фролов В. А. Леонтий Бенуа // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 544–546.

²⁰ Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности / Публ. В. А. Фролова // Невский архив. М.: СПб., 1993. С. 37.

²¹ Французские пристрастия Л. Н. Бенуа отразились во многих его произведениях, в частности, в более поздних неоклассических постройках. Жилой комплекс Первого Российского страхового общества, расположенный по соседству с участком Кавоса на Каменноостровском проспекте, 26–28 (1911–1912, совместно с Ю. Ю. и Альб. Н. Бенуа), сближают с парижскими доходными домами начала XX в. общей стилистической манерой, облицовка светлым камнем, графичный руст и уточненный рисунок деталей, характерные мягко скругленные углы и эркеры с волнатыми боковыми гранями.

²² Неделя строителя. 1897. № 28. С. 151.

²³ Бенуа Александр. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980. С. 8.

²⁴ Бенуа Л. Н. Указ. соч. С. 37.

²⁵ Там же. Чертежи В. М. Андросова см.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7771;

ГМИ СПб. 1-А-130-н (последний опубликован: Кириков Б. М. Архитектурная графика петербургского модерна... С. 135).

²⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 428; Галенковский Ст. И. Ю. Мошинский, (Некролог) // Зодчий. 1914. № 25. С. 306.

Дача Е. К. Гаусвальд

²⁷ Эти памятники впервые описаны В. А. Витязевой в книгах: Каменный остров. Л., 1975; Невские острова. Елагин, Крестовский, Каменный. Л., 1986; Каменный остров. Архитектурно-парковый ансамбль XVIII — начала XX века. Л., 1991.

²⁸ Витязева В. А. Каменный остров... 1991. С. 195–197.

²⁹ См.: РГИА Ф. 485. Оп. 2. Д. 1295; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8905; Шене В. Дача Е. К. Гаусвальд // Зодчий. 1900. № 12. С. 170. Л. 56, 57; Витязева В. А. Каменный остров... 1991. С. 179–181 и другие ее работы; Пунис А. Л. Первенцы петербургского модерна // Дизайн и строительство. 1999. № 3. С. 33–35.

³⁰ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4415; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. V. СПб., 1910. С. 138–141. Особняк А. Ф. Кельха имеет натурную датировку на фасаде: 1896–1897. Между тем Н. Г. Калужинская необоснованно относит основную перестройку здания к 1903 г. и соотносит ее с именем К. К. Шмидта (Калужинская И. Г. Указ. соч. С. 690–691).

³¹ Шене В. Указ. соч. С. 170.

³² См.: Строитель. 1898. № 3–4. С. 145, черт. 90–93; № 9–10. С. 376.

³³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7829; ГМИ СПб. 1-А-1679-н.

³⁴ Позднее — дача А. А. Шварца, в 1910 и 1913 гг. расширена и перестроена граж-

данским инженером Л. А. Серном. (Справка архитектора Н. Н. Чилингаровой по материалам фонда А. А. Савельева, хранящегося в ЦГИА СПб. Ф. 2188. Д. 29.) Здание сгорело в 1987 г., построено заново в 2002–2003 гг. как жилой дом с воссозданием внешнего облика.

³⁵ Опубликован: Строитель. 1899. № 11–12. С. 464.

³⁶ Американский дом // Зодчий. 1903. № 14. С. 187–188.

³⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8882; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 440.

Особняк А. Л. Франка

³⁸ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1223, 2050; Зодчий. 1907. Л. 2; Постройки, произведенные архитектором В. В. Шауб [листы в папке. СПб., 6 г.]; Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д. Василеостровский район. Энциклопедия улиц Санкт-Петербурга. СПб., 1999. С. 305–306.

³⁹ См.: Волобаева Т. В. Петербургский витраж эпохи модерна: эстетика, производство, памятники // 100 лет петербургскому модерну... С. 193–194. Старые фотографии интерьеров особняка опубликованы в кн.: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978. Изд. 181–184.

⁴⁰ См.: Кириков Борис, Зорина Анна. Витражи Петербурга // Наше наследие. 1990. IV. С. 150; Волобаева Т. В. Деятельность братьев Франк и производство витражей в Петербурге // Петербургские чтения — 96. СПб., 1996. С. 145–148.

Особняк П. П. Форостовского

⁴¹ Brumfield W. C. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: Los Angeles, Oxford, 1991. P. 196.

⁴² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1544; См. также: Шмидт К. Дом-особняк П. П. Форостовского в С. Петербурге // Зодчий. 1901. № 6. С. 77. Л. 26, 27; Калужинская И. Г. Указ. соч. С. 685–688; Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д. Указ. соч. С. 185–186.

⁴³ См.: Павел Форостовский. Юбилейный очерк. 1891–1916. Пг., 1916.

⁴⁴ Шмидт К. Указ. соч. С. 77.

Особняк Е. И. и В. Д. Набоковых

⁴⁵ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 173; Бройтман Л. И., Краснова Е. И. История дома Набоковых // Набоковский вестник. Вып. 3. СПб., 1999. С. 37–45.

⁴⁶ Набоков Владимир. Другие берега. Л., 1991. С. 72–73.

⁴⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 173. См. также: Гейслер М. Перестройка дома № 47 по Морской ул. // Строитель. 1903. № 1–2. С. 41–54 (статья перепечатана в кн.: Набоковский вестник. Вып. 3. С. 158–164); Кириков Б. М. Дом Набоковых — памятник периода модерна // 100 лет петербургскому модерну... С. 129–133.

⁴⁸ Гейслер М. Указ. соч. С. 49.

⁴⁹ Там же. С. 46.

⁵⁰ См.: Кириков Б. М., Фролов В. А. Немернушие краски мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 40, 41.

⁵¹ См.: Яковлева Е. Б. Дом Набоковых. Историческая справка. Рукопись, 1998. КГИОП, Н-4641; Шульгина Т. М. Фасад и интерьеры дома Набоковых // Набоковский вестник. Вып. 3. С. 55–66. (Исследователи выдвигают версию об авторской принадлежности части интерьеров архитектору Л. Х. Маршнеру и относят их создание к концу 1880-х или к 1890-м гг.)

⁴⁸ Гейслер М. Указ. соч. С. 52–53.

⁴⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3478; Зодчий. 1905. № 49. С. 517–520. Л. 52–54.

⁵⁰ Дьякова Т. Под слоем старой краски обнаружены неизвестные полотна К. Петрова-Водкина // Вечерний Ленинград. 1985. 3 июля. № 151.

⁵¹ См.: Зимина Г. К. Особняк Елисеевых. К вопросу об авторах архитектурной отделки // Петербургские чтения—96. СПб., 1996. С. 105–110.

⁵² См.: Ботт И. Французский интерьер в петербургском доме // Таеон. 2005. № 2 (12). С. 24–30.

Особняк В. И. Шене

⁵³ См.: РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 1103; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8874; Витязева В. А. Каменный остров... 1991. С. 181–184; Кольчугина Д. А. «Дом для любителя искусства» в творчестве В. И. Шене // 100 лет петербургскому модерну... С. 137–142.

⁵⁴ РГИА. Ф. 556. Оп. 16. Д. 440. Л. 23. (Указано Д. А. Кольчугиной.)

⁵⁵ Опубликовано: Витязева В. А. Невские острова... С. 115; ее же. Каменный остров... 1991. С. 183.

⁵⁶ Келффер Э. Ю. Жилой дом. СПб.; М., [1914]. С. 130.

⁵⁷ См.: Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. 122.

⁵⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8873. Опубликовано: Зодчий. 1906. Л. 47; Витязева В. А. Каменный остров... 1991. С. 230.

Особняк Д. Н. Кайгородова

⁵⁹ История создания особняка впервые раскрыта в ст.: Кобак А. Домик Кайгородова // Смена. 1985. 22 ноября. № 268. См. также: Кобак А. В. Особняки и дачи

старого Лесного // Невский архив. IV. СПб., 1999. С. 440–445.

⁶⁰ Здесь и ниже цит. по: Кобак А. В. Особняки и дачи старого Лесного... С. 442–443.

⁶¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Д. 3–6.

Особняк Э. Г. Фолленвейдера

⁶² См.: РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 1290; Ф. 556. Оп. 1. Д. 523; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8878; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. СПб., 1907. С. 88, 89; Витязева В. А. Каменный остров. Л., 1975. С. 112–116; ее же. Каменный остров... Л., 1991. С. 191–195; Brumfield W. C. Op. cit. P. 208. Проект деревянного особняка впервые опубликован в кн.: Витязева В. А. Невские острова... С. 112.

⁶³ См.: Hausen M., Mikkola K., Amberg A.-L., Valto T. Eliel Saarinen. Projects 1896–1923. Helsinki, 1990. P. 25, 27, 106–108, 257, 268–270; Кольчугина Д. А. Финские влияния в творчестве Р. Ф. Мельцера (на примере каменноостровских особняков) // Петербургские чтения 98–99. СПб., 1999. С. 444–447.

Особняк Р. Ф. Мельцера

⁶⁴ См.: РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 440, 507; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8880; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. 74, 75; Вып. II. СПб., 1907. С. 86, 87; Витязева В. А. Каменный остров. Л., 1975. С. 117–121; ее же. Каменный остров... Л., 1991. С. 188–191; Brumfield W. C. Op. cit. P. 206–208; Калужинская И. Г. Роман Мельцер // Зодние Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 595, 597.

⁶⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8880. С. 2 обложки. Вслед за В. А. Витязевой

И. Г. Калужинская неверно указывает годы строительства особняка Р. Ф. Мельцера (1901–1904), невольно искажая представление о его месте в динамичном процессе развития модерна.

⁶⁶ Постройки Р. Ф. Мельцера на Каменном острове были рассмотрены в ряду памятников «северного» модерна в ст.: Кириков Б. М. Черты «северного модерна» в архитектуре петербургских особняков и дач (1900–1910) // X Всесоюзная конференция по изучению истории, этнографии, литературы и языка Скандинавских стран и Финляндии. Тезисы докладов. Ч. II. М., 1986. С. 328–330. См. также: Кольчугина Д. А. Финские влияния в творчестве Р. Ф. Мельцера...

⁶⁷ Сарбильнов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 138.

⁶⁸ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 537, 541.

⁶⁹ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. V. СПб., 1910. С. 118.

Особняк М. Ф. Кшесинской

⁷⁰ См.: Кириков Б. М. Образец стиля модерн. Новые материалы об интерьерах памятной архитектуры // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 6. С. 38–41; Бобров В. Д., Кириков Б. М. Особняк Кшесинской. СПб., 1996. С. 5–36; СПб., 2000. С. 5–33 (архитектурные разделы написаны Б. М. Кириковым).

⁷¹ Кшесинская Матильда. Воспоминания. М., 1992. С. 104. (М. Ф. Кшесинская называет неточную дату постройки.)

⁷² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7953. Оригинальный вариант проекта опубликован: Зодчий. 1905. Л. 43–45.

⁷³ Зодчий. 1905. № 37. С. 406.

⁷⁴ Эскизы М. Х. Дубинского экспонировались на выставке при IV съезде русских

художников. См.: Каталог архитектурно-художественной выставки, устроенной... одновременно с IV съездом русских художников. СПб., 1911. С. 11.

⁷⁵ Журавлев А. А. В. Санойлов // Архитектура СССР. 1984. № 1. С. 98.

⁷⁶ Кшесинская Матильда. Указ. соч. С. 105.

⁷⁷ Петербургская газета. 1911. 28 ноября. № 326. С. 14.

⁷⁸ См.: Зодчий. 1902. Л. 41; Порт-Артур и его общественные сооружения // Строитель. 1902. № 7–8.

⁷⁹ Зодчий. 1905. № 37. С. 406.

⁸⁰ Вполне вероятно, что тройной проем главного сада особняка подсказал мотив многочисленных крупных окон в расположенном по соседству конструктивистском здании начала 1930-х гг. на углу Кронвернского пр. и Конного пер.

⁸¹ Чертежи интерьеров опубликованы: Зодчий. 1910. Л. 24; Кириков Б. М. Образец стиля модерн... С. 39–41; его же. Архитектурная графика петербургского модерна... С. 135. Основная группа чертежей хранится в ГМИ СПб.

⁸² Кшесинская Матильда. Указ. соч. С. 104.

⁸³ Дмитриев А. Современное декоративное искусство // Зодчий. 1903. № 39. С. 455.

Особняк А. Е. Молчанова и М. Г. Савиной

⁸⁴ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7823.

Особняк М. В. Зива

⁸⁵ См.: Там же. Д. 5727.

⁸⁶ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. СПб., 1907. С. LXXII.

Особняк С. Н. Чаева

⁸⁵ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8027; Дом особняк С. Н. Чаева в Петербурге // Зодчий. 1908. № 48. С. 440–441. Л. 50, 51. (Автором публикации был сам В. П. Апышков.) Кириков Б. М. Об одном памятнике петербургского модерна // Петербургские чтения. Научная конференция, посвященная 290-летию Санкт-Петербурга. Вып. 1. СПб., 1993. С. 119–122. О творчестве В. П. Апышкова см.: Исаченко В. Г. Зодчий новой эпохи (к 125-летию В. П. Апышкова) // Петербургские чтения-96. СПб., 1996. С. 167–169; Нащокина М. В. Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М., 1998. С. 33–38.

⁸⁶ См.: Нащокина М. В. Манифест русского модерна. Книга В. П. Апышкова «Рациональное в новейшей архитектуре» // Архитектура и время. № 6. М., 1997. С. 68–77.

⁸⁷ См.: Кобак А. В. Особняки и дачи старого Лесного... С. 448–451.

⁸⁸ Дом особняк С. Н. Чаева в Петербурге... С. 440.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ В этом контексте особняк впервые рассмотрен в ст.: Кириков Б., Федоров С. Архитектурные открытия петербургского модерна // Архитектура СССР. 1987. № 1. С. 107–111. Вариант этой статьи опубликован С. Г. Федоровым без упоминания фамилии соавтора, написавшего основную часть текста (Fedorov S. Der «Protofunktionalismus» in der Petersburger Architektur Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts // Avantgarde I. 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur. Stuttgart, 1991. S. 42–55).

⁹¹ Дом особняк С. Н. Чаева в Петербурге... С. 441.

Дом Ф. Г. Бажанова

⁹² См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5093; Матвеев Б., Колотов М. Дом Бажанова // Диалог. 1990. № 35. С. 24–30.

⁹³ Этот факт установлен Б. М. Матвеевым.

⁹⁴ Некролог о нем был написан П. Ф. Алешинским. См.: Пав. А. инт. Некролог // Зодчий. 1906. № 43. С. 430–431.

⁹⁵ Зодчий. 1906. № 48. С. 486.

⁹⁶ Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. СПб. [б. г.]. С. III.

⁹⁷ Версия атрибуции найолинового убранства приведена в ст.: Ромм М. Д. Улица Марата, 72 // Ленинградская панорама. 1988. № 5. С. 37.

⁹⁸ Впервые опубликован и описан в ст.: Пушин А. Л. «Богатырский фриз» Н. К. Рериха // Вопросы архитектуры и графики (история, теория и практика). Доклады XXII научной конференции ЛИСИ. Л., 1964. С. 77–80.

⁹⁹ По письмам художника, обнаруженным Б. М. Матвеевым в Центральном государственном архиве-музее архитектуры и искусства Украины (Ф. 8. Оп. 1. Д. 1).

¹⁰⁰ Цит. по: Коротких Л. В. Работа Н. К. Рериха с архитектором А. В. Щусевым и В. А. Покровским. Эскизы к монументальным росписям и мозаикам // Музей. 10. М., 1989. С. 156.

Особняк В. С. Кочубей

¹⁰¹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4525; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. IV. СПб., 1909. С. 89, 90.

¹⁰² Калужинская И. Г. Роман Мельцер... С. 601. В. А. Фролов приписывает

керамические рельефы этого здания и особняк В. Э. Бранта мастерской П. К. Ваулина. (Фролов Владимир. Майолика: шет и жизнь // Музей и город. Арс. 1993. № 2. С. 89.)

¹⁰³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7586.

¹⁰⁴ Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. С. XXVI.

¹⁰⁵ Эти три особняки, созданные Р. Ф. Мельцером, рассмотрены также единой группой в ст.: Калужинская И. Г. Роман Мельцер... С. 600–605; Давыдова О. Е. Поздний «стиль» особняков Р. Ф. Мельцера в Петербурге // 100 лет петербургского модерна... С. 147–159.

Особняк П. Е. Щербова

¹⁰⁶ См.: Пирятко Ю. М. Гатчина. Художественные памятники города и окрестностей. Л., 1979. С. 87–88; Яковлева Г. Г. И станет усадьба музеем // Ленинградская панорама. 1987. № 4. С. 35–37.

Доходные дома и жилые комплексы

Доходный дом
Г. В. Барановского

¹ См.: Кириков Б. М., Федоров С. Г. Зодчий-энциклопедист. О творческом пути архитектора Г. В. Барановского // Ленинградская панорама. 1985. № 2. С. 29–32; Горюнов В. С., Исаченко Н. В., Таратынова О. В. Гавриил Барановский // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 609–627.

² См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5396; Кириков Б. М. Дом архитектора Г. В. Барановского // Петербургские чтения. Тезисы докладов научной конференции... СПб., 1994. С. 70–72.

³ Зодчий. 1911. № 51. С. 538.

¹⁰⁷ О творчестве архитектора см.: Бадялов А. В. Петербургский зодчий С. С. Кричевский // Вопросы истории, теории и практики архитектуры. Межвузовский сборник трудов. Л., 1985. С. 88–92; Саблин И. Д. Степан Кричевский // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 826–841. Последняя статья грешит множеством неточностей и противоречиями.

¹⁰⁸ Кумарица Д. А., Раскин А. Г. Гатчина. Художественные памятники. Л., 1990. С. 225.

¹⁰⁹ РГИА. Ф. 491. Оп. 4. Д. 1431.

¹¹⁰ См.: Яковлева Г. Указ. соч. С. 35–36.

¹¹¹ Куприна К. А. Куприн — мой отец. М., 1979. С. 82.

¹¹² Дошел до наших дней в перестроенном виде. Проект и фотография Конного двора опубликованы: Архитектурный ежегодник. Издание Общества гражданских инженеров. СПб., 1906 (без пагинации); Зодчий. 1907. Л. 10.

⁴ Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конек XIX — XX век. М., 1972. С. 77.

⁵ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5396.

⁶ Там же. Д. 4144.

Доходный дом А. Я. Барышникова

⁷ Там же. Д. 5055; Барышников А. Дом А. Я. Барышникова // Зодчий. 1900. № 3. С. 25–26. Л. 8.

⁸ Равич Г. Беседы строителя // Строитель. 1899. № 11–12. С. 429.

⁹ Там же. С. 420.

¹⁰ По выражению гражданского инженера М. Ф. Гейслера. (Гейслер М. Перестройка

дома № 47 по Морской ул. // *Строитель*. 1903. № 1-2. С. 49.)

¹¹ Барышников А. Указ. соч. С. 26.

¹² Новые веяния в архитектуре // *Неделя строителя*, 1899. № 42. С. 303. В этой заметке дом А. Я. Барышникова был ошибочно приписан А. К. фон Гогену; авторство уточнено в следующем выпуске еженедельника; Там же. № 43. С. 309. См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7207; *Зодчий*. 1900. Л. 11; *Неделя строителя*. 1901. № 36. С. 259.

¹³ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. XLIX.

¹⁴ В частности, с постройкой Ф. А. Корзухина на Среднем пр., 14/45. См.: Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. СПб., 1907. С. 52.

¹⁵ Новые веяния в архитектуре... С. 303.

¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3187.

¹⁷ Там же. Д. 7578, 7421.

Доходный дом Лидвалей

¹⁸ Сведения о семье Лидвалей см.: *Лидваль Ингрид*. Русская семейная хроника / Публ. М. Г. Талалая, послесловие Б. М. Кирикова // *Невский архив*. М.: СПб., 1993. С. 65-87.

¹⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7752; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. 58-63; Чертежи обмеров с натуры деталей внутренней обработки жилых домов вт. Ленинграде мастеров архитектуры В. А. Щуко, А. Е. Белогруда, Ф. И. Лидваля / Под рук. проф. М. И. Рославлева. Вып. I. Л., 1936; Булах А. Г., Абакумова Н. Б. Каменное убранство главных улиц Ленинграда. СПб., 1993. С. 81-82, 142-143. Подробная характеристика дома Лидвалей приведена в кн.: *Исаченко В. Г., Озь Г. А. Федор Лидваль*. Л., 1987. С. 27-33. Правда, в ней

содержатся поразительные ошибки и несоответствия: в общей расплановке здания авторы обнаружили «систему небольших курасонеров» (с. 29) и «симметричное расположение корпусов» (с. 30), а фасад со стороны М. Посадской ул. описан так, будто речь идет совсем о другом доме.

²⁰ На проектных чертежах последовательно представлены разные этапы застройки участка. См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7752.

²¹ См.: *Зодчий*. 1901. Л. 31, 32; 1905. Л. 55; *Фролов В. А. Леонтия Бенуа // Зодчие Санкт-Петербурга*. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 552-553; *Заварихин С. П., Фалтинский Р. А. Капитал и архитектура*. История архитектуры и строительства банковских зданий в России. СПб., 1999. С. 155-157.

²² Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. III. СПб., 1908. С. XII.

²³ Баумгартен Е. Общество и художественная архитектура // *Архитектурный музей*. 1902. № 6. С. 57.

²⁴ См. примеч. 13.

²⁵ П. М-в. Новые общественные здания в Лондоне // *Зодчий*. 1902. № 14. С. 170.

²⁶ А. Оф. Ф. И. Лидваль. СПб., 1914. С. 10.

²⁷ Неподалеку на М. Посадской ул., 15, 17 и 19 Ф. И. Лидваль выстроил три жилых дома с недорогими квартирами и скупой отделкой фасадов (1902-1904, 1908-1910). Эти скромные здания открыли в его творчестве тему эконолического жилища, которую завершили его столичные постройки 1920-х — начала 1930-х гг. (дома на Тюстатан, Фалутан и др.).

²⁸ *Лидваль Ингрид*. Указ. соч. С. 71.

²⁹ В 1915 г. сотрудники Ф. И. Лидваля выпустили несколько номеров рукописно-

го журнала «Посадская, 5». См. публ. А. В. Кобыка в сб.: *Швеция и Санкт-Петербург*. Третий научный семинар. Тексты докладов. СПб., 1996. С. 56-57.

Доходный дом Г. А. Шульце

³⁰ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7602; *Зодчий*. 1903. Л. 51; *Токарева И. Г. В поисках «нового стиля» // Ленинградская панорама*. 1987. № 8. С. 34; *Калужинская И. Г. Карл Шмидт // Зодчие Санкт-Петербурга*. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 689-690.

³¹ *Неделя строителя*. 1899. № 11. С. 84.

³² Берзен Р. Тенишевское училище // *Зодчий*. 1902. № 9. С. 112.

³³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8597.

³⁴ Там же. Д. 8200.

Ансамбль многоугольной площади

³⁵ Ансамбль впервые описан в ст.: *Кириков Б. Площадь восьми углов // Вечерний Ленинград*. 1981. 4 июня. № 128. (Авторский текст опубликован с искажениями.) См. также: *Постройки, произведенные архитектором В. В. Шауб*. СПб. [б. г.]: РГИА. Ф. 604. Оп. 1. Д. 83; *Бурдоло А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга*. Эллиптизм. Модерн. Неоклассицизм. СПб., 2002. С. 255-258.

³⁶ *Ильин Л. А. Архитектура Ленинграда и русская национальная архитектура // Архитектура Ленинграда*. 1940. № 2. С. 50.

³⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8494.

³⁸ Там же. Д. 7767; Ф. 515. Оп. 4. Д. 2182.

³⁹ *Неделя строителя*. 1900. № 27. С. 169.

⁴⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7459.

⁴¹ Там же. Д. 7765. С. 2 обложки.

⁴² Там же. Д. 7765; *Строитель*. 1899. № 19-20. С. 780.

⁴³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7763.

⁴⁴ В. К. Итоги строительного сезона в Петербурге // *Архитектурный музей*. 1902. № 8. С. 94.

⁴⁵ Там же. С. 95.

⁴⁶ На проектных чертежах 1902 г., подписанных техником Н. М. Шуруповым, представлена примитивная постройка, не имеющая ничего общего с осуществленным зданием (ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7603).

⁴⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7976; *Зодчий*. 1906. Л. 57, 58.

Доходные дома А. С. Хренова

⁴⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9554, 9553.

⁴⁹ Там же. Д. 9556; Ф. 515. Оп. 4. Д. 4976.

Доходный дом С. В. Мунки

⁵⁰ Дом П. К. Палкина (ул. Рубинштейна, 4) построен в 1903-1904 гг. (ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4682). Первоначально доска была укреплена в подворотне этого дома, а после его ремонта в 1982 г. на фасаде установлен новодел.

⁵¹ Эта доска является основным источником атрибуции здания, поскольку проектные чертежи утеряны.

⁵² *Лукомский Г. Выставка работ слушателей Женских архитектурных курсов*. Ф. Багаевой // *Зодчий*. 1909. № 21. С. 233.

⁵³ *Зодчий*. 1904. № 22. С. 266; ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 5044.

Доходный дом З. Н. Юсуповой

⁵⁴ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9942; С. П. Освящение дома кн. Юсу-

повых // Зодчий. 1904. № 28. С. 325–326; Зодчий. 1905. № 4. С. 42; Доходный дом юнппей З. Н. Юсуповой в СПб. по набер. р. Фонтанки, № 85 // Строитель. 1904. № 13–16. Стб. 503–525.

¹⁰⁵ С. П. Указ, соч. С. 325–326.

¹⁰⁶ Там же. С. 326.

¹⁰⁷ Там же. С. 325.

¹⁰⁸ Неделя строителя. 1900. № 51. С. 352.

Невский театр В. А. Неметти — доходный дом В. О. Колышко

¹⁰⁹ Этот сюжет впервые изложен в ст.: Кириков Б., Федоров С. Исчезнувший театр // Вечерний Ленинград. 1982. 25 февраля. № 45.

¹¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7705; А.-х. [Монтаж А.] Новый театр Неметти в СПб. // Зодчий. 1904. № 40. С. 444–445.

¹¹¹ Сведения о В. А. Неметти представлены О. В. Петровой.

¹¹² А.-х. [Монтаж А.] Указ, соч. С. 444.

¹¹³ В аспекте новаций модерни здание театра Неметти было впервые рассмотрено в ст.: Кириков Б., Федоров С. Архитектурные открытия петербургского модерна // Архитектура СССР. 1987. № 1. С. 109–110. Впоследствии полный вариант текста статьи опубликован С. Федоровым без указания фамилии соавтора (см. примеч. 90 к разделу «Особняки и дачи»).

¹¹⁴ См.: Кириков Б. М. В. В. Шауб и П. М. Музыканов — архитекторы Петроградской стороны // Петроградская сторона. История и архитектура. Тезисы докладов краеведческой конференции. Л., 1988. С. 38, 40–42; Архитекторы — строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник / Под ред. Б. М. Кирикова, СПб., 1996. С. 221–223.

¹¹⁵ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2367; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. СПб., 1907. С. 52.

¹¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7504.

Доходный дом
Ф. Ф. Лунберга

¹¹⁷ См.: Там же. Д. 9199.

¹¹⁸ Там же. Д. 4883.

Доходный дом
И. В. фон Бессера

¹¹⁹ См.: Неделя строителя. 1901. № 33. С. 233–234; № 52. С. 391; Зодчий. 1902. № 10. С. 124. Л. 19–21; Конкурсные проекты фасада дома И. В. Бессера, в С.-Петербурге // Строитель. 1902. № 4. С. 161–172; Кириков Б. М. Александр Дмитриев. СПб., 2004. С. 34–36.

¹²⁰ Неделя строителя. 1901. № 33. С. 233.

¹²¹ Там же.

¹²² Конкурсные проекты фасада дома И. В. Бессера... С. 164, 169–170.

¹²³ Там же. С. 171.

¹²⁴ ЦГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Д. 208. Л. 59, 60.

¹²⁵ Средний балл каждого из этих трех проектов составлял, соответственно: 11, 2; 10, 2; 9, 8. (Там же. Л. 77.)

¹²⁶ См. примеч. 21.

¹²⁷ Конкурсные проекты фасада дома И. В. Бессера... С. 172.

¹²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Д. 208. Л. 71 об. Проект опубликован: Зодчий. 1902. Л. 19.

¹²⁹ Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности / Публ. В. А. Фролова // Невский архив. М.: СПб., 1993. С. 53.

¹³⁰ Опубликован: Строитель. 1902. № 5. С. 163–164; Зодчий. 1902. Л. 20.

¹³¹ Зодчий. 1902. № 10. С. 124.

¹³² См.: Дмитриев А. И. Общие замечания о современной технико-архитектурной печати за границей // Известия Общества гражданских инженеров. 1902. № 5–6. С. 17–18.

¹³³ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. XXXVI; Кириков Б., Филиппов Е. Установлен автор // Вечерний Ленинград. 1984. 11 октября. № 236. Проектные чертежи утрачены.

¹³⁴ Зодчий. 1906. № 48. С. 486. Л. 49.

Доходный дом
Шведской церкви

¹³⁵ См.: Кириков Б. М. Ф. И. Лидваль и шведская колония в Петербурге // Заповедная зона Ленинграда: вчера, сегодня, завтра. Материалы научно-практической конференции. Л., 1989. С. 49–53.

¹³⁶ См.: Кириков Борис. Петербургский архитектор Карл Андерсон // Шведы на берегах Невы. Сб. статей. Стокгольм, 1998. С. 163–165.

¹³⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3349. См. также: Зодчий. 1906. № 6. С. 53–54. Л. 9; Исаченко В. Г., Оль Г. А. Указ, соч. С. 37–38.

¹³⁸ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8676; Зодчий. 1905. Л. 7.

¹³⁹ А. Оль. Указ, соч. С. 11. Следует оговориться, что эти строки были написаны в 1914 г., когда неоклассическое движение достигло апогея.

¹⁴⁰ Andersson H. O., Bedoire F. Fjodor Ivanovitj Lidvall — ett rysk-svenskt arkitektöde // Arkitekturmuseet. Årsbok. 1980. S. 10.

Доходный дом Мельцеров

¹⁴¹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3342; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. III. СПб., 1908.

С. 66–70; Исаченко В. Г., Оль Г. А. Указ, соч. С. 38–40; Кириков Борис. Улица Желябова (Большая Конюшенная). Л., 1990. С. 58–60.

¹⁴² См. Зодчий. 1914. № 15. С. 175. Л. 20.

¹⁴³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4035.

Доходный дом герцога
Н. Н. Лейхтенбергского

¹⁴⁴ Там же. Д. 7721. О деятельности Ф. Ф. фон (де) Постельса см.: Де Постельс Ф. Ф. Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки / Публ., предисловие и приложения Б. М. Кирикова и Н. П. Копаневой // Краеведческие записки. Вып. 3. СПб., 1995. С. 55–81.

¹⁴⁵ См.: Кириков Б. М., Фролов В. А. Немеркнущие красные мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 41–42; Фролов В. А. Мозаика на Большой Зеленой улице // Петроградская сторона. История и архитектура. Тезисы докладов краеведческой конференции. Л., 1988. С. 43–44.

¹⁴⁶ Аналогичное по приемам набора пейзажное мозаичное панно было установлено В. А. Фроловым во дворе его дома на Большом пр. В. О., 64/5.

Доходный дом Н. П. Володкина

¹⁴⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2365.

¹⁴⁸ Володкин Н. Архитектурный стиль. Часть I. Архитектурные стили Древнего мира. СПб., 1898. С. V, XXVI, XXVII.

¹⁴⁹ Зодчий. 1907. № 14. С. 143.

¹⁵⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1887.

Гаванский рабочий городок

¹⁵¹ Краткие характеристики Гаванского рабочего городка содержатся во многих

трудах. См., например: Борисова Е. А., Кождан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971. С. 53; Brumfield W. C. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1991. P. 194–195. Исаченко В. Г. Николай Дмитриев // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 587–588.

¹⁰² Товарищество борьбы с жилищной нуждой. СПб., 1911. С. 7.

¹⁰³ Свои наблюдения и идеи Н. В. Дмитриев изложил в ряде публикаций: Борьба с жилищной нуждой. СПб., 1903; Жилищный вопрос в Совете Лондонского графства. Пг., 1914 и др.

¹⁰⁴ Дмитриев Н. Товарищество устройства и улучшения жилищ для трудящегося нуждающегося населения // Строитель. 1903. № 19–24. С. 721–723, 730.

¹⁰⁵ См.: Власюк А. И. История проектирования и строительства жилищ для рабочих в конце XIX в. в России // Архитектурное наследство. № 15. М., 1963. С. 171–175; его же. Рабочие городки Петербурга второй половины XIX — начала XX в. // Архитектурное наследство. № 16. М., 1967. С. 121–127; Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века. Л., 1981. С. 134–136, 140.

¹⁰⁶ Проект см.: Строитель. 1903. № 19–24. С. 724–738, чертежи 591–606.

¹⁰⁷ См.: РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 201; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1346; Зодчий. 1904. № 19. С. 228; № 25. С. 291–292; 1906. № 50. С. 503; № 52. С. 523–524; Городское дело. 1909. № 10. С. 54.; Кулиффер Э. Ю. Жилые дома. СПб.; М., [1914]. С. 418–419.

¹⁰⁸ Бранденбург одного из корпусов был расписан художниками Ленинграда и Сан-Франциско летом 1990 г.

¹⁰⁹ См.: Корзунин Ф. Проект пожарного резерва в Галерной гавани в Петербурге // Зодчий. 1906. № 9. С. 77–79; его же. Проект пожарного резерва в Галерной гавани, в Петербурге. СПб., 1906.

¹¹⁰ Диканский М. Г. Квартирный вопрос и социальные опыты его решения. СПб., 1908. С. 202.

¹¹¹ См.: Дмитриев Н. Товарищество устройства и улучшения жилищ для нуждающегося трудящегося населения // Строитель. 1905. № 1. С. 18–24.

¹¹² См.: Филиппов А. Создатель первого в России дома-коммуны // Архитектура СССР. 1977. № 12. С. 39–41; Кондратьев П. В. Первый в России дом-коммуна // Памятники Отечества. Кн. 4-я. М., 1979. С. 320–333.

¹¹³ В этом доме жил вагоновожатый, пост-самоучка Иван Герасимов-Простой. Он передал атмосферу коммунального быта в трогательно незамысловатых стихах:

«Порт-Артур» — Кондратьев дом, —
Его мы крепостью зовем.
Живет много в нем жильцов,
И детей, и стариков.
Коридор у нас большой,
Гулком все мы в нем толпой.
Детишки бегают туфьбой...
Так кончаю сборник свой.

¹¹⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2519; Кириков Б., Федоров С. «Диагональный» дом на Диагональной улице // Вечерний Ленинград. 1989. 23 марта. № 69.

¹¹⁵ Зодчий. 1905. № 14. С. 179. Л. 15.

¹¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8103; Оп. 137. Д. 339.

¹¹⁷ Новый прием застройки городских улиц / Перевод Н. И. Дмитриева // Зодчий. 1903. № 43. С. 505.

Жилой городок завода «Людвиг Нобель»

¹¹⁸ См.: Механический завод Людвиг Нобель. 1862–1912. СПб., 1912; Кириков Б. М., Федоров С. Г. Городок Нобелей на Выборгской стороне // Историко-культурный семинар «Стокгольм—Петербург». Тезисы докладов. Л., 1989. С. 11–15; Кириков Борис. Петербургский архитектор Карл Андерсон... С. 165–166.

¹¹⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2855, 2856, 3200.

¹²⁰ Там же. Д. 2855; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VI. СПб., 1911. С. 54–55; Исаченко В. Г., Оль Г. А. Указ. соч. С. 66–68.

¹²¹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3200; Строитель. 1901. Октябрь. С. 780–782; Яковлева Галина. Народный дом Эммануэля Нобеля // Шведы на берегах Невы. Сб. статей. Стокгольм, 1998. С. 283–290.

¹²² Парадные помещения реставрированы для Сбербанка в 1997–1998 гг. См.: Протасова Т. Новый облик старого дома // Дизайн и строительство. 1998. № 3. С. 8–10.

¹²³ Калужинская И. Г. Роман Мельцер // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 595.

Доходный дом Л. Р. Шредер

¹²⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3767.

¹²⁵ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 4532.

¹²⁶ Диканский М. Г. Постройка городов, их план и красота. Пг., 1915. С. 233.

¹²⁷ Баумгартен Е. Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. 1902. № 4. С. 34.

¹²⁸ Это здание было охарактеризовано как произведение А. Г. Успенского в работах Е. И. Кириченко, В. Г. Исаченко, Н. И. Лисавич, В. Г. Лисовского. Ту же

ошибку раньше допустил и автор данной статьи.

¹²⁹ П. М. Соколов. Александр Глебович Успенский как эскизный и художник // Известия Общества гражданских инженеров. 1907. № 4. С. 112.

¹³⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5243.

¹³¹ Там же. Д. 4841.

Дом Александровской мужской больницы

¹³² Там же. Д. 1898.

¹³³ Там же. Д. 1682.

¹³⁴ Там же. Д. 1801.

¹³⁵ Там же. Д. 1723.

Доходный дом Балаевых

¹³⁶ Там же. Д. 1060.

¹³⁷ Чертежи и рисунки здания были опубликованы в журнале «Строитель» (1899. № 17–18. С. 699–717).

¹³⁸ Ваулин И. К. [так в ориг.] О художественной керамике // Труды IV съезда русских зодчих... СПб., 1911. С. 105.

Доходный дом Т. Н. Путиловой

¹³⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7318; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. СПб., 1907. С. 120; Васильев Б. Л., Кириков Б. М. Указ. соч. С. 195–197; Brumfield W. C. Op. cit. P. 181–185.

¹⁴⁰ Цит. по: Красниных Я. А. Стиль модерн в архитектуре Риги. М., 1988. С. 112–114.

¹⁴¹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3589, 1782.

Доходный дом А. Ф. Бубыря

¹⁴² См.: Там же. Д. 5278; Бубырь А. К проекту доходного дома на Стремянной

улице в С.-Петербурге // *Зодчий*. 1906. № 52. С. 522–523. Л. 54; Лисовский В. Г., Исаченко В. Г., Николай Васильев, Алексей Бубыр. СПб., 1999. С. 80–98.

¹⁴³ См.: Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч.

¹⁴⁴ См.: *Зодчий*. 1907. Л. 9; Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 76–79.

¹⁴⁵ По свидетельству гражданского инженера Е. Ф. Эделя, близко знавшего Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Сообщение автору в личной беседе (1968 г.).

¹⁴⁶ Также рассказано Е. Ф. Эделем.

¹⁴⁷ Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 41.

¹⁴⁸ Впервые описан В. Г. Лисовским в статье: *Дом на улице Стрелецкой* // *Строительный рабочий*. 1969. 1 февраля. № 5; Петербургские архитекторы Н. В. Васильев и А. Ф. Бубыр // *Архитектура и графика*. Краткие содержания докладов к XXVII научной конференции ЛИСИ. Л., 1969. С. 41–45.

Доходный дом А. Ф. Циммермана

¹⁴⁹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7808; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. III. СПб., 1908. С. 62–65; Исаченко В. Г., Оль Г. А. Указ. соч. С. 34–36.

¹⁵⁰ Е. Ф. Эдель считал, что здесь чувствуется «рука» А. Ф. Нидермейера.

¹⁵¹ Рох Ю. Новое строительство в Петербурге // *Аполлон*. 1909. № 1. Хроника. С. 16.

¹⁵² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7816. Чертеж фасада, хранящийся в НИМ РАХ, опубликован: Владимир Алексеевич Шуко. 1878–1939. Выставка к 100-летию со дня рождения. Каталог / Составители

Е. В. Васютинская, Д. А. Тюрина. М., 1980. С. 33.

¹⁵³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7805; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VII. СПб., 1912. С. 45–47.

Жилой комплекс для служащих Финляндской железной дороги

¹⁵⁴ Миротц Ф., Герасимов Н. Жилые дома для низших служащих Финляндской ж. д. в С.-Петербурге // *Зодчий*. 1907. № 29. С. 308. Л. 32, 33.

¹⁵⁵ *Зодчий*. 1906. № 3. С. 18, 19.

¹⁵⁶ *Зодчий*. 1909. Рекламные приложения.

Доходный дом Н. В. Смирнова

¹⁵⁷ См.: Кирикова Л. А., Кириков Б. М. Забытое имя // *Краеведческие записки*. Вып. 2. СПб., 1994. С. 264–271.

¹⁵⁸ Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д. Василеостровский район. Энциклопедия улиц Санкт-Петербурга. СПб., 1999. С. 259.

¹⁵⁹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1800.

¹⁶⁰ Там же. Д. 1799.

¹⁶¹ Там же. Д. 1817.

Доходный дом М. В. Воейковой

¹⁶² Там же. Д. 4318.

¹⁶³ Об этом сообщил архитектор К. Л. Иогансен, сын Л. А. Иогансена, участвовавшего под руководством С. Н. Минаша в создании дома М. В. Воейковой на Каменноостровском пр., 19. Е. Ф. Эдель также свидетельствовал, что Минаш не брезговал использованием чужих проектов.

¹⁶⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4813; *Зодчий*. 1908. Л. 39. В 1916 г. М. Ю. Капеланский перестроил дворовые корпуса.

¹⁶⁵ Впоследствии мансарда перестроена в обычный этаж, что нарушило первоначальную композицию. Недавно, при проведении ремонтных работ, обрушилась верхняя часть лицевого дома.

¹⁶⁶ Судя по проектным чертежам и старым фотографиям, фасад имел более темную окраску серо-коричневого оттенка.

¹⁶⁷ *Зодчий*. 1910. № 46. С. 455; Лукомский Г. К. Современный Петроград. Пг., [1917]. С. 74–75.

¹⁶⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8683.

¹⁶⁹ Проектные чертежи не найдены. Атрибуция установлена по косвенным сведениям.

Доходный дом Ф. И. Танского

¹⁷⁰ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7601; Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX — начала XX вв. М., 1977. С. 133–135.

¹⁷¹ См. примеч. 46.

Доходный дом Н. П. Денидова

¹⁷² См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1217; *Зодчий*. 1911. № 27. С. 295. Л. 37.

¹⁷³ Впервые опубликован в кн.: Лисовский В. Г. Архитектура Петербурга. Три века истории. СПб., 2004. С. 279.

Доходный дом А. Н. Перцова

¹⁷⁴ Лукомский Г. К. Указ. соч. С. 84.

¹⁷⁵ *Городское дело*. 1912. № 7. С. 459.

¹⁷⁶ См.: Известия Общества гражданских инженеров. 1906. № 3. С. 76–83; Архитектурный ежегодник. Издание Общества гражданских инженеров. СПб., 1906. (Раздел «Конкурс», без пагинации.)

¹⁷⁷ Здесь и ниже выдержки из отзывов жюри приводятся по: Архитектурный ежегодник... 1906.

¹⁷⁸ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VI. СПб., 1911. С. 24–25.

¹⁷⁹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 524.

¹⁸⁰ По свидетельству архитектора К. Л. Иогансена, отец которого, Л. А. Иогансен, был одним из помощников С. П. Гелендовского.

¹⁸¹ Сообщение К. Л. Иогансеном.

Доходный дом М. П. Толстого

¹⁸² См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5313; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VII. СПб., 1912. С. 62–67; Чертежи обмеров с натуры деталей внутренней обработки жилых домов в г. Ленинграде мастеров архитектуры В. А. Шуко, А. Е. Белограда, Ф. И. Лидваля...; Исаченко В. Г., Оль Г. А. Указ. соч. С. 62–65.

¹⁸³ Лукомский Г. К. Указ. соч. С. 69.

Доходные дома А. А. Заварзина и М. Д. Корнилова

¹⁸⁴ Ср.: Архейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 62–63.

¹⁸⁵ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1748, 1775 (проектные чертежи дома А. А. Заварзина подписаны владельцем); Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д. Указ. соч. С. 385–386.

¹⁸⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1871; *Зодчий*. 1910. № 19. С. 216.

¹⁸⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5222.

¹⁸⁸ Там же. Д. 2041.

Новая часть Большого проспекта Петербургской стороны

¹⁸⁹ Лукомский Г. К. Указ. соч. С. 18, 76. В противовес «классику», современный автор И. Д. Саблин, оценивая застройку вновь проложенной части Большого про-

спекта, безапелляционно утверждает: «Безусловно, многие дома не выдерживают никакой критики и все без исключения страдают непетербургской тяжеловесностью» (См.: Саблин И. Д. Андрей Белогруд // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 896). При этом автор не счел нужным разъяснить, почему же они ныне всякой критики и кан улица в историческом районе Петербурга, ставшая одним из символов Петроградской стороны, может быть «непетербургской».

¹⁹⁰ См.: Кириков Б. М. Подъеззаний переулок. (Из истории Семеновского пляжа) // Краеведческие записки. Вып. 1. СПб., 1993. С. 83–86.

¹⁹¹ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5326; Кириченко Е. И. Пространственная организация жилых комплексов Москвы и Петербурга в начале XX в. // Архитектурное наследие. № 19. М., 1972. С. 126–127; Воинов В., Кириков Б. Бородинская улица // Блокнот агитатора. 1977. № 16. С. 42–44.

¹⁹² По сообщению К. Л. Ногансена, фасады этого дома (Загородный пр., 33/15) проектировал Г. А. Косинов.

¹⁹³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9753; Кириков Б. Улица Ефимова // Диалог. 1988. № 23. С. 30–31.

¹⁹⁴ Зодчий. 1903. № 25. С. 323.

¹⁹⁵ Указано Е. Ф. Эделем. См.: Иванова Е. К., Масеев И. З. Проекты, созвучные времени. К творческому портрету К. И. Розенштейна // Строительство и архитектура Ленинграда. 1981. № 5. С. 35–36; Васильев Б. «Частные» улицы города // С.-Петербургские ведомости. 1993. 24 июля.

¹⁹⁶ Zimme Kamilla. Художественные основы градостроительства / Перевод с

немецкого Я. А. Крастиниша. М., 1993. С. 95, 159.

¹⁹⁷ Новый прием застройки городских улиц / Перевод Н. И. Дмитриева // Зодчий. 1903. № 43. С. 506.

¹⁹⁸ Зодчий. 1904. № 44. С. 499.

¹⁹⁹ Диканский М. Г. Указ. соч. С. 229, 231, 233, 236.

²⁰⁰ Основные сведения по атрибуции зданий см.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7349, 7353, 7360–7364, 8425, 8426.

²⁰¹ Дом долгие годы был расселен, недавно завершился его капитальный ремонт.

²⁰² Лукомский Г. К. Указ. соч. С. 76.

²⁰³ Whitfield W. C. Op. cit. P. 191.

²⁰⁴ См.: Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 180–183.

²⁰⁵ О сооружениях А. Е. Белогруда на Большом проспекте см.: Степанов В. В. А. Е. Белогруд. Л., 1939; Пяцетови архитектуры Ленинграда. Л., 1975. С. 408–410 и др. Противоречивая и запутанная характеристика этих произведений дана в ст.: Саблин И. Д. Указ. соч. С. 887–892.

Доходный дом Е. К. Барсовой

²⁰⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7961.

²⁰⁷ Там же. Д. 7222, 7223.

Доходный дом Латышской церкви

²⁰⁸ См.: Васильев Б. Л., Кириков Б. М. Творческие связи финских и петербургских зодчих в начале XX века. (Архитектура «северного модерна») // Скандинавский сборник. XXVI. Таллин, 1981. С. 201–202; Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 155–178.

²⁰⁹ Этот сюжет любезно сообщен А. В. Кобылом. Сведения о застройке участ-

ка см.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4793; РГИА. Ф. 1293. Оп. 170. 1911 г. Д. 14, 68.

²¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4170.

²¹¹ Там же. Д. 5054, 8999.

²¹² Там же. Д. 3899. См. также: Whitfield W. C. Op. cit. P. 183, 185.

Доходный дом С. Ф. Френкеля

²¹³ См.: ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7403.

²¹⁴ Лукомский Г. К. Архитектурные вкусы современности // Труды IV съезда русских зодчих... СПб., 1911. С. 27, 31.

²¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4483.

²¹⁶ Там же. Д. 7944.

²¹⁷ Там же. Д. 7348.

Доходный дом Захаровых

²¹⁸ Там же. Д. 4851.

²¹⁹ См.: Исаченко В. Зодчий из купеческого рода // С.-Петербургские ведомости. 1992. 11 июля; Де Постельс Ф. Ф. Указ. соч. (примеч. 94). С. 62, 84.

Доходный дом А. Л. Сагалова

²²⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5237. См. также: Федоров С. Г. И образ, и функция. Страницы творческой биографии А. Л. Лишнееского // Строительство и архитектура Ленинграда. 1980. № 6. С. 33.

Жилой комплекс Бассейного товарищества собственников квартир

²²¹ Лукомский Г. К. Современный Петербург. Пг., [1917]. С. 84.

²²² Наиболее подробно этот комплекс был рассмотрен в кн.: Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 133–151.

²²³ Захарский А. И. Об организации постройки кооперативных домов // Труды IV съезда русских зодчих... СПб., 1911. С. 594.

²²⁴ Там же. С. 595; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9010.

²²⁵ Захарский А. И. Указ. соч. С. 595–596; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 8319.

²²⁶ Исаченко В. Г. Алексей Захарский // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 900–901.

²²⁷ РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 298. Л. 4–7.

²²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3975; Новый кооператив // Зодчий. 1912. № 21. С. 225–227.

²²⁹ См.: Кириков Б. М., Федоров С. Г. Многолучевые дома Петербурга // Ленинградская панорама. 1988. № 5. С. 31–32.

²³⁰ См.: Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 13. Л., 1930. С. 56.

²³¹ В. П. Аппишков называл этот дом работой Н. В. Васильева. (См.: Аппишков В. П. Архитектура. Пособие для проектирования. Часть II. Л., 1926. С. 45.) См. также: Лисовский В. Г. Мастер школы национального романтизма // Строительство и архитектура Ленинграда. 1975. № 4. С. 44; Исаченко В. Г. Поборник нового стиля // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 3. С. 47; Васильев Б. Л., Кириков Б. М. Указ. соч. С. 205; Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 140–141; серия очерков В. Г. Исаченко в кн.: Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 857–858, 880, 906, 909. Вопреки собственному утверждению, что комплекс «является результатом совместной напряженной деятельности четырех талантливых зодчих», т. е. Э. Ф. Вирриха, А. И. Захарского, Н. В. Васильева и

А. Ф. Бубыря, Исаченко в той же книге неожиданно добавляет к нему И. Ф. Беспалова, который якобы «придал окончательный облик его фасадам, руководил строительством...» (там же. С. 909, 927, 929).

²²² РГИА, Ф. 1102. Оп. 2. Д. 298.

²²³ См.: Зодчий, 1910. Л. 58; 1911. Л. 5, 6; Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Указ. соч. С. 124–129; Кириков Б. М. Александр Дмитриев. СПб., 2004. С. 174–187.

²²⁴ Кириков Б. М. Архитектурная графика петербургского модерна. В собраниях

Музея истории г. Ленинграда // Музей. 10. М., 1989. С. 136, 143–144; Кириков Б. М. Александр Дмитриев. СПб., 2004. С. 188–190. Этот проект, так же как конкурсные варианты дома Первого Российского страхового общества, выполнен совместно с А. И. Дмитриевым.

²²⁵ Куфериштейн Ефим. Танге обителью дома. СПб., 1994. С. 18.

²²⁶ История комплекса подробно освещена в той же работе Е. З. Куфериштейна (с. 10–47).

Борис Михайлович Кириков

АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГСКОГО МОДЕРНА

Особняки
и доходные дома



• Ответственный редактор А. Викторов •
Набор Е. А. Сотник • Цифровая фоторетушь
С. А. Гавриловой • Манет и оформление
С. А. Булачевой •

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КОЛО»
<http://www.kolohouse.ru>

Подписано в печать с диапозитивов 12.03.2012.
Формат 70×100 в 1/16. Бумага мелованная. Печать офсетная. Гарнитура «Коринна».
Печ. л. 36. Тираж 1500.