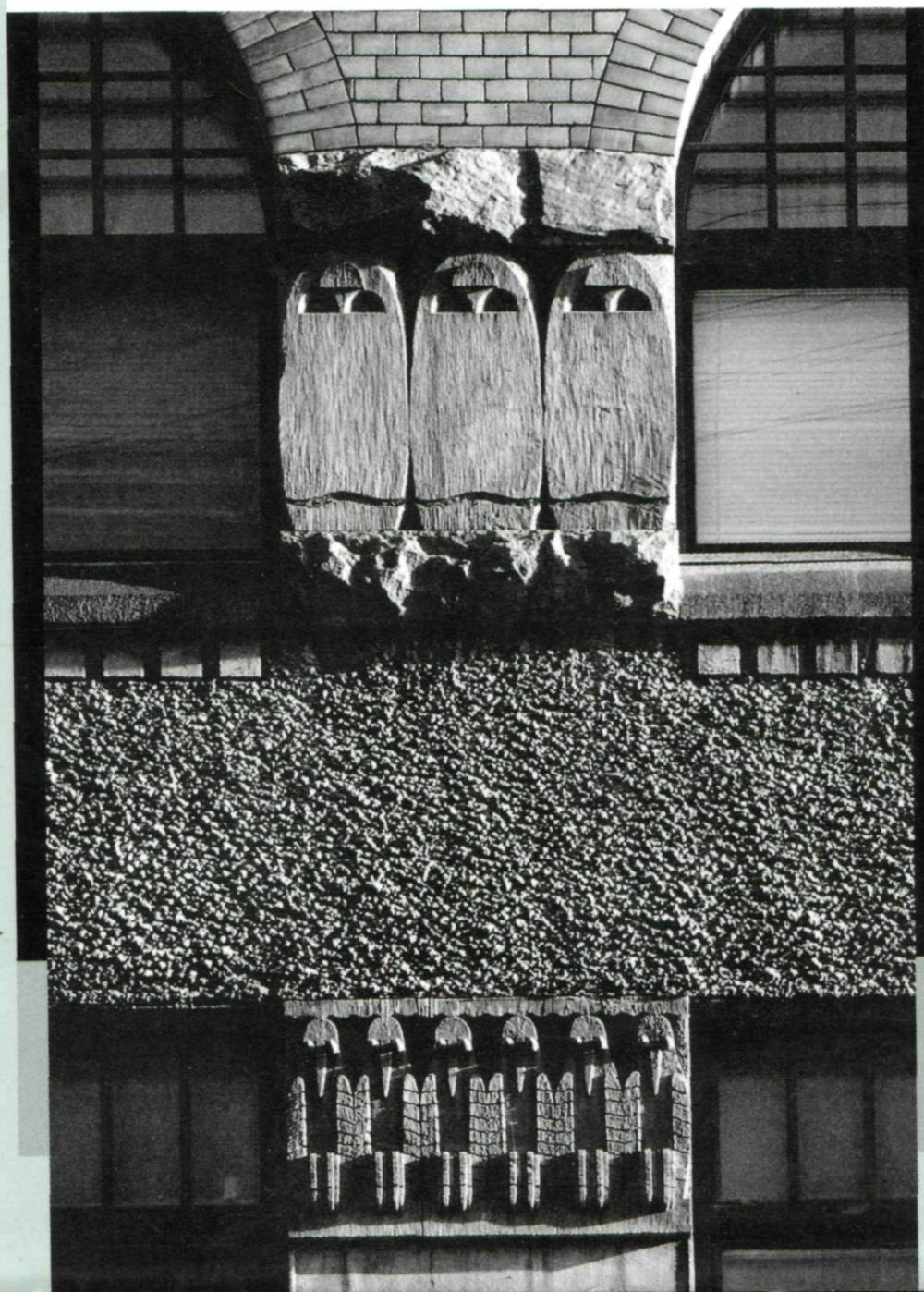


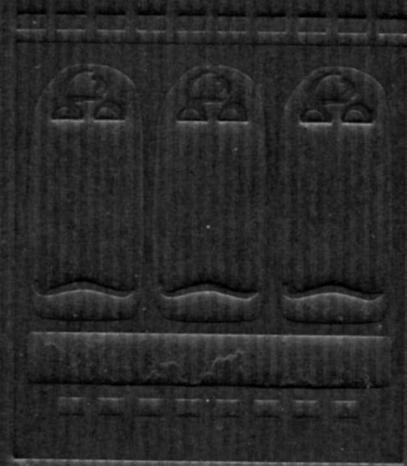
В. Г. Лисовский • Р. М. Гашо

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ

От модерна к модернизму



НИКОЛАЙ
ВАСИЛЬЕВ





Н. В. Васильев. Автопортрет.
Zimmerli Museum

Российская академия архитектуры и строительных наук
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры
и градостроительства

В. Г. Лисовский
Р. М. Гашо

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ

От модерна к модернизму

Санкт-Петербург
Коло
2011

ББК 85.113(2) + 85.113(7СОЕ)
УДК 72(470+571) + 72(73)
Л63

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

- Л63 Лисовский, Владимир Григорьевич.
Николай Васильев. От модерна к модернизму / В. Г. Лисовский,
Р. М. Гашо ; Рос. акад. архитектуры и строит, наук, НИИ теории и исто-
рии архитектуры и градостроительства.— Санкт-Петербург : Коло,
2011 - 464 с.: ил.
ISBN 978-5-901841-84-6.
I. Гашо, Ричард Майкл.

Издание посвящено выдающемуся зодчему первой половины XX века Н.В. Васильеву (1875-1958)- Впервые на основе новейших данных подробно рассматривается его творчество периода эмиграции. В научный оборот вводится целый ряд его архитектурных и графических работ; большинство документов и иллюстраций в этой части публикуются также впервые.

Для исследователей, преподавателей, учащихся, а также интересующихся историей архитектуры и дизайна.

ББК 85.113(2) + 85.113(7СОЕ)
УДК 72(470+571) + 72(73)

Введение, первая часть и заключение настоящего издания
написаны В. Г. Лисовским, *вторая часть* — Р. М. Гашо
(перевод с англ. Е. Д. Фельдмана)

В издании использованы фотографии авторов, а также С. А. Булачевой,
А. В. Вознесенского, В. Ф. Егоровского, А. В. Мамлыги, К. Халлас-Мурулы,
А. И. Роденкова

ISBN 978-5-901841-84-6

© В. Г. Лисовский, текст, 2011
© Р. М. Гашо, текст, 2011
© Оформление. ООО «Издательский дом
„Коло"», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Глава первая. «Северный модерн» и другие архитектурные направления рубежа XIX и XX столетий	13
Глава вторая. Николай Васильев и Алексей Бубырь: начало	70
Глава третья. Николай Васильев и Алексей Бубырь: творческое содружество	103
Глава четвертая. Постройки в столице	139
Глава пятая. Конкурсные проекты: парад идей	201
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Пролог	239
Методика исследования	244
Глава первая. Крым: развязка	246
Глава вторая. Константинополь: временная передышка	255
Глава третья. Белград: возвращение к порядку	258
Глава четвертая. Нью-Йорк: Новый Свет?	270
Новая метрополия	271
Эллис-Айленд	277
«Уоррен и Уэтмор»: индустрия архитектуры	279
Внештатная работа	297
Конкурсы: Россия против Америки	301
Частные заказы: возврат к русским корням	305
Эскизы и рисунки	320
В «плавильном котле»	329
Глава пятая. Нью-Йорк: новый рубеж. 1931–1938	336
Годы Великой депрессии	337
«Шрив, Лэм и Хармон»	340
«Леймен — Уитни ассошиэйтс»	342
Чикаго, 1933: Цикл рисунков с выставки «Век прогресса»	345
Конкурсные проекты: обращение к модернизму	349
Дворец Советов	351
Нью-Йоркский пентхаус	357
Модернизация Мейн-стрит и здание «Двадцатый век»	359
Частные заказы: дом Виктора де Чечота	364
Глава шестая. Нью-Йорк: Конторская работа и двойной путь	368
«Большое правительство»	369
Управление туннелями города Нью-Йорка	370

Комиссия по городскому планированию. Двойной путь продолжается	377
Проекты, разработанные по заказам Штаб-квартира Организации Объединенных Наций	386
Свято-Николаевский собор (Вашингтон, округ Колумбия)	387
Дача Малицких в Коннектикуте	390
Два последних конкурса: современный классицизм	391
ЭПИЛОГ	404
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	408
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1. Неатрибутированные работы	411
Приложение 2. Письмо Н. В. Васильева Леонтию Бенуа	419
Приложение 3. Н. Васильев. Охотничий домик Шаляпина близ Биаррица во Франции	420
Приложение 4. Н. В. Васильев. «Государственный корабль»: пояснительная записка к проекту Дворца Советов	422
Приложение 5. Анкета из личного дела Н. В. Васильева	429
Приложение 6. Бейсайдский архитектор, бежавший из России	433
Приложение 7. Ф. Ф. де Постельс. Памяти Н. В. Васильева	436
Приложение 8. Л. М. Камышников. Русский зодчий Н. В. Васильев	437
Приложение 9. Письмо А. Малицкого Ирине Рябовой	441
ПРИМЕЧАНИЯ	442
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА	450
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. В. ВАСИЛЬЕВА	459
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	463

ВВЕДЕНИЕ

Изучение творческих биографий отдельных художников составляет важнейший раздел истории искусств. Порою именно через биографию одного мастера удастся раскрыть особенности, присущие его времени, едва ли не лучше, рельефнее, чем это позволяют сделать монументальные искусствоведческие труды, стремящиеся охватить ту или иную эпоху как можно полнее. История дает множество примеров подобного рода. На роль «зеркала» своего времени (если говорить об архитектуре России) могут претендовать Растрелли и Казаков, Захаров и Росси, Штакеншнейдер и Шехтель, Щусев и Жолтовский... Но и такие художники, которые, на первый взгляд, уступают ведущим мастерам масштабom творческой личности, количеством созданных ими произведений или известностью, тоже, несомненно, способны внести в «портрет» эпохи такие важные подробности, что без них наши знания о том или ином времени не обретут достаточной полноты.

Одним из тех исторических периодов, которые не могут считаться изученными достаточно хорошо, вплоть до настоящего времени остается эпоха модерна — относительно короткий, но чрезвычайно насыщенный интереснейшими явлениями и событиями отрезок времени — всего-то полтора-два десятка лет, приходящихся на рубеж XIX и XX столетий. В истории русской культуры этот отрезок, связанный со становлением и развитием стиля модерн, известен еще и под именем Серебряного века. И действительно, по количеству ярких талантов и столь же ярких событий художественной жизни этот период, несомненно, выдерживает сравнение с теми временами, на которые пришелся расцвет классики.

К Серебряному веку относится начало творческой деятельности и героя этой книги. Архитектор Николай Васильевич Васильев (1875-1958) по праву может претендовать на роль одной из самых характерных фигур своего времени. И кажется странным даже не то, что этого мастера долго обделяли своим вниманием советские историки (на это имелись свои, специфические причины), а то, что и при жизни в России Васильев отнюдь не пробуждал к своей персоне особого интереса со стороны критиков или коллег по цеху. Между тем произведения одного только Н. В. Васильева (как постройки, так и многочисленные проекты) вполне способны продемонстрировать основные черты стиля модерн, познакомить с различными оттенками и «полутонами» этого направления, поразительного по разнообразию и силе заключенных в нем творческих потенций.

Жизнь Николая Васильева четко разделилась на две половины, совершенно не похожие друг на друга,— до и после революционных

потрясений 1917 года, проведенные в России и в эмиграции, главным образом в США. И в этом отношении архитектор тоже может считаться типичным представителем своей эпохи. Сколько талантливых людей, способных многое дать своей родине, оказались вынужденными покинуть ее после прихода к власти большевиков — покинуть без всякой надежды когда-нибудь вернуться хотя бы на время, хотя бы для того, чтобы повидаться с родными и друзьями! Талант, знания, способности таких изгоев питали и обогащали науку и культуру других стран и народов, причем зачастую в ущерб отчизне, оказавшейся во власти политических маньяков. Об «отщепенцах» не следовало ничего знать советским гражданам. Вот почему фотопортрет Н. В. Васильева, помещенный как-то в одном из американских журналов, в тех его экземплярах, которые попали в советские библиотеки, тщательно замазывался чернилами (точно так же поспешно закрашивались в школьных учебниках фотографии вождей, регулярно переходивших в разряд «врагов народа»). По той же причине в официальной советской прессе старательно обходилась факт участия Васильева в советских архитектурных конкурсах, в том числе и в конкурсе на разработку проекта Дворца Советов в Москве.

В обширной панораме русской архитектуры начала XX столетия имя Николая Васильевича Васильева стоит рядом с именем Алексея Федоровича Бубыря (1876—1919). Одновременно учившиеся в петербургском Институте гражданских инженеров, Васильев и Бубырь затем были связаны не только творческим сотрудничеством, но и дружбой. В течение нескольких лет они были сослуживцами по Ведомству учреждений императрицы Марии (это ведомство занималось делами благотворительных и учебных заведений). Совместно разработав ряд проектов зданий различного назначения, они сумели некоторые из них осуществить в натуре. Современные исследователи сходятся во мнении, что оба мастера принадлежали к числу лидеров «северного модерна» — региональной модификации общеевропейского стиля, утвердившейся в архитектуре стран Северной Европы (где это направление обычно называли «национальным романтизмом») и получившей также признание в столице России.

К систематическому изучению модерна отечественные ученые приступили в 1950-х годах. Исследования, начатые профессором Н.Ф. Хомуцецким, успешно продолжили историки следующих поколений. От рассмотрения общих проблем архитектуры конца XIX — начала XX века они постепенно перешли к более внимательному изучению конкретных памятников и творчества наиболее значительных мастеров модерна. Однако ни Н.В. Васильев, ни А.Ф. Бубырь долгое время не привлекали того внимания исследователей, какого они, несомненно, заслуживали. В общих курсах истории русской архитектуры Васильев упоминался как автор проекта одного-двух зданий («Нового пассажи» и мечети в Петербурге); при этом неверно назывался год рождения мастера, а время его кончины и вовсе оставалось неизвест-

ным или указывалось предположительно. О деятельности Бубыря в тех же курсах не содержалось никаких сведений. Зато определенной известностью оба мастера пользовались в Эстонии — как создатели ряда проектов, предназначавшихся для Таллина; их имена упоминались в общих трудах об эстонской архитектуре, а один из историков — Л. Ю. Генс — в своих публикациях 1970-х годов уже довольно обстоятельно рассмотрел некоторые произведения обоих зодчих.

Первым же обратиться к достаточно подробному изучению творчества Васильева и Бубыря довелось российскому автору настоящей книги. Сделано это было в процессе выполнения в 1966 году (под руководством А. Л. Пунина) дипломной работы, которой заканчивалось обучение на заочном отделении факультета теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Тема работы, имевшей довольно громоздкое название («Некоторые архитектурно-художественные аспекты проблемы „нового стиля“ в архитектуре России начала XX века» с подзаголовком «К вопросу о „северном модерне“ в русской архитектуре»), была предложена выпускнику его руководителем; от него же дипломник впервые услышал и термин «северный модерн». Основная задача, решавшаяся автором этого, конечно, еще далеко не совершенного сочинения, заключалась как раз в изучении природы «северного» варианта «нового стиля» (так в России часто именовали модерн), а также творческой деятельности двух его ведущих мастеров.

Спустя два с половиной года — уже после того, как бывший студент-заочник сменил работу инженера-кораблестроителя на профессиональные занятия историей искусства, — оказалось возможным обнаружить некоторые результаты ранее выполненного исследования. 1 февраля 1969 года ленинградский еженедельник «Строительный рабочий» опубликовал статью В. Г. Лисовского «Дом на улице Стремянной»; в ней внимание советских читателей впервые было привлечено к жилому дому, по сей день стоящему на этой улице под номером и являющемуся, без сомнения, одним из наиболее интересных совместных произведений Васильева и Бубыря, выполненных в характере «северного модерна». Вскоре на XXVII научной конференции, проводившейся в Ленинградском инженерно-строительном институте, был заслушан доклад В. Г. Лисовского «Петербургские архитекторы Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь». Тезисы этого доклада в том же 1969 году вошли в изданный институтом сборник. Еще одно сообщение на близкую тему В. Г. Лисовским было сделано на конференции, проводившейся в октябре 1969 года во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания в Москве. Следовательно, можно считать, что именно на исходе 1960-х годов тема «северного модерна» была «публично» обозначена как самостоятельное направление историко-архитектурных изысканий.

Однако нельзя сказать, что сразу же после этого данная тема привлекла всеобщее внимание. На протяжении следующего десятилетия

«северный модерн» как некая разновидность нового стиля особенного интереса у исследователей не вызывал; практически не использовался и соответствующий термин. Не находим мы его и в фундаментальных трудах, вышедших в этот период из-под пера известных историков зодчества Е.А. Борисовой, Т.П. Каждан и Е.И. Кириченко. Однако в монографии Борисовой и Каждан, увидевшей свет в 1971 году, Н.В. Васильеву как одному из представителей «модерна вообще» по сравнению с предыдущими публикациями было уделено уже несколько большее внимание. В 1975 и 1978 годах в журнале «Ленинградская панорама» были опубликованы первые «монографические» статьи о Васильеве и Бубыре, принадлежавшие соответственно В. Г. Лисовскому и В. Г. Исаченко. Но лишь в 1999 году увидела свет их книга (задумана она была намного раньше), посвященная этим мастерам. К тому же, изданная при финансовой поддержке Законодательного собрания Санкт-Петербурга, эта книга не предназначалась для продажи, распространялась только среди специалистов и осталась малоизвестной простым любителям искусства. Стоит также заметить, что ко времени ее издания авторам по-прежнему оставались неизвестными ни подробности работы Н.В. Васильева за рубежом России, ни дата его смерти. Последний весьма досадный пробел был устранен лишь после опубликования в том же 1999 году справочника «Незабытые могилы», составленного В. Н. Чувашовым. В первом томе этого издания воспроизведены опубликованные в свое время за океаном некрологи Н. В. Васильеву и указана дата смерти мастера — 16 октября 1958 года.

А американские страницы жизни и творчества Н.В. Васильева со всей возможной полнотой раскрылись наконец благодаря работе Р. Гашо, сумевшего найти, систематизировать и изучить документы, сохранившиеся в США. На основании собранных сведений американский исследователь написал книгу, перевод которой составляет вторую часть настоящего издания.

Возвращаясь к вопросу о «северном модерне» в целом, следует отметить, что время его окончательного признания в качестве объекта специальных исследований пришло на исходе минувшего и в самом начале нынешнего века, когда этой теме было посвящено еще несколько публикаций (их авторами стали Б. М. Кириков, М. В. Нашокина, Б. Л. Васильев, В. Г. Исаченко, Л. А. Кирикова). В 2001 году была издана даже небольшая книжка, целиком посвященная архитектуре «северного модерна»; ее написал В. В. Кириллов, защитивший несколько раньше аналогичную по содержанию кандидатскую диссертацию (в 20юю году эта книжка вышла в свет вторым изданием). Ряд интересных сообщений, связанных с той же темой, был заслушан на конференции, прошедшей в два этапа в 2004-2005 годах в Петербурге и в музее-усадьбе Н.К. Рериха в Изваре; материалы этой конференции вошли в сборник, увидевший свет в 2005 году.

Авторы и издательство надеются, что и настоящая книга послужит делу дальнейшего обогащения и распространения знаний об этом интересном явлении европейской и отечественной культуры; главное же — в книге мы впервые с достаточной полнотой пытаемся воссоздать творческую биографию лидера «северного модерна», сумевшего позднее внести определенный вклад в развитие и других стилистических разновидностей архитектуры XX века.

Приводимые здесь сведения о творческой деятельности Н. В. Васильева в России базируются главным образом на дореволюционных журнальных публикациях его проектов. Довольно скупо освещают эту деятельность архивные материалы, представленные формулярными списками и некоторыми другими документами, относящимися к периодам учения и службы архитектора. В архивных и музейных собраниях сохранились — и тоже в очень небольшом количестве — образцы проектной графики Н.В. Васильева. К сожалению, мы не имеем достаточных данных для того, чтобы с необходимой полнотой обрисовать портрет Васильева как человека. Решению подобной задачи могли бы помочь документы из личных архивов — фотографии, переписка, свидетельства родных. Однако материалами такого рода, относящимися к российскому периоду жизни мастера, мы не располагаем, хотя на родине после отъезда Николая Васильевича за границу остались самые близкие ему люди — жена, дочь Валентина Николаевна (по мужу Леонова) и племянница Тамара Васильевна Гуляева, отцом которой был родной брат архитектора, также имевший инженерно-строительное образование.

В 1973 году автор обменялся с В. Н. Леоновой и Т. В. Гуляевой несколькими письмами в надежде добыть с их помощью какие-нибудь подробности, касающиеся частной жизни Николая Васильевича или относящиеся к его архитектурным работам. Однако этим надеждам не суждено было сбыться. «Я ничем Вас порадовать не могу, — написала Тамара Васильевна в ответ на наше обращение, — так как никакими данными, интересующими Вас, я не располагаю. Всё было, конечно, пока жив был мой папа, но после его смерти я уничтожила уйму всякой всячины, т. к. это было мне не нужно; помню некоторые его эскизы и зарисовки многоэтажных зданий (небоскребов), но я как-то не обращала особого внимания на всё это».

Столь же обескураживающим был и ответ В. Н. Леоновой, жившей в Душанбе. Она написала, что «всё наследие» отца, «какое было у моей мамы в Ленинграде, пропало, т. к. ей пришлось эвакуироваться из Ленинграда в 42-м году через Ладожское озеро, и она ничего не могла захватить, т. к. сил у нее не было». В открытке, написанной немного позже, Валентина Николаевна вспоминала о том, что ее отец участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов в Москве и что согласно его распоряжению 50% полученной за этот проект премии было передано ей.

Н. В. Васильев по сравнению с большинством тех мастеров архитектуры начала XX века, имена которых столь часто встречались на страницах специальных изданий в связи с публикацией сведений о проводившихся конкурсах, вел себя на удивление скромно. Он не выступал с докладами, не публиковал статей, не входил в состав конкурсных жюри или организационных комитетов выставок. Он просто работал — много и увлеченно, удивляя современников богатством композиционных идей, содержащихся в его проектах. Но ведь именно они и формируют прежде всего настоящий портрет зодчего. Попробуем же внимательно взглянуть на него. Но прежде следует по-подробнее обрисовать ту совсем не простую творческую ситуацию, в которую пришлось «встраиваться» Н. В. Васильеву и его коллегам.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. «СЕВЕРНЫЙ МОДЕРН» И ДРУГИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РУБЕЖА XIX И XX СТОЛЕТИЙ

Придавая термину «северный модерн» расширенный смысл, то есть понимая его как условное обозначение той разновидности стиля модерн, которая утвердилась и в странах Северной Европы (под названием «национальный романтизм»), и в Петербурге, следует признать, что наиболее характерные формы этого специфического направления продемонстрировала на рубеже XIX и XX веков архитектура Скандинавии и Финляндии (последняя, как известно, вплоть до революции 1917 года входила в состав Российского государства на правах автономии). Поэтому в периодической печати того времени часто можно было встретить и такие определения, как «скандинавский модерн» или «финляндский модерн»; они ясно давали понять, что обозначаемые ими художественные явления воспринимались современниками именно как «продукты» национальной культуры, в чем-то достаточно существенно отличающиеся от интернационального, общеевропейского модерна. Оживленные экономические и культурные связи, существовавшие между Финляндией и Петербургом, способствовали интенсивному обмену творческими идеями, в том числе и в области архитектуры. Неудивительно, что к «финляндскому модерну» в российской столице проявляли живой интерес, а творчество его основоположников — архитекторов Элиеля Сааринена, Германа Гезелиуса, Армаса Линдгрена, Ларса Сонка — хорошо знали и петербургские зодчие. На рубеже столетий гораздо яснее, чем когда-либо раньше, были осознаны балтийские корни Петербурга, его принадлежность к некоей культурной общности, к которой относились также страны Скандинавии, Финляндия и Прибалтика. Эта общность, возникшая на едином для нее фундаменте суровой северной природы, скреплялась и некоторыми родственными культурными традициями, выраженными в эпосе и народном творчестве. В частности, родственность культурных корней Финляндии и северо-западной России дала возможность полнее ощутить Карелия, художественное наследие которой как раз в пору становления модерна в равной степени привлекло внимание историков и деятелей искусства, живших и работавших по обе стороны российско-финляндской границы.

Однако рождение в архитектуре Петербурга направления, аналогичного «финляндскому модерну», нельзя объяснить одним только воздействием искусства соседних северных стран. Поиски путей к выявлению собственного национального своеобразия велись в архитектуре России самостоятельно и давно. Одним из конкретных результатов этих поисков и следует считать появление на русской почве «северного модерна».

«Новый стиль», или стиль модерн, пришел на рубеже XIX и XX веков на смену эклектике («архитектуре выбора»), господствовавшей до этого в строительной практике в течение нескольких десятилетий.

Эклектика завершила длительную историю архитектуры Нового времени, начало которой положила эпоха Возрождения. В искусстве эта эпоха, последовавшая за долгим Средневековьем, характеризовалась восстановлением (или возрождением — отсюда ее название) основных эстетических принципов и норм античности. В архитектуре это означало прежде всего возрождение исключительно важной роли античной ордерной системы; с ее помощью устанавливался четкий ритмический порядок в организации пространства и определялся масштабный строй произведений зодчества. Последнее было особенно важно, так как давало возможность сообщать сооружениям «человеческий масштаб», то есть формировать архитектурную среду, соразмерную человеку. Тем самым средствами архитектуры решалась задача, центральная для искусства эпохи Возрождения: она заключалась в создании художественных произведений, глубоко гуманистических по своему содержанию и, следовательно, сильно отличавшихся от образов, характерных для средневекового искусства с его отвлеченной от реального человеческого бытия религиозно-мистической проблематикой.

Ренессансная традиция, зародившаяся в XIV-XV столетиях, в основном определяла развитие европейского зодчества вплоть до начала XX века. За это время не раз менялись (в рамках единой системы) стили и направления, причем весьма кардинально, как это было, например, при смене ренессанса барокко, а барокко — классицизмом. Но общими чертами этих стилей и направлений оставались, во-первых, признание ордера одним из основных «инструментов» архитектурной композиции и, во-вторых, соблюдение принципа симметрии в организации пространства. Последнее обусловило и характерную для Нового времени иерархичность архитектурных форм в составе композиции, что предполагает ясное выделение ее центрального звена, подчиняющего себе периферию. Отмеченные особенности остались в целом свойственными и эклектике; при этом ордерные формы трактовались почти исключительно как декоративные — наряду с другими весьма многочисленными мотивами, выполнявшими аналогичную композиционную роль.

По мере развития архитектуры, с появлением новых жизненных потребностей и новых технических возможностей, диапазон решавшихся зодчеством задач расширялся, а строительные приемы усложнялись и обогащались. Архитектуре становилось как будто всё более тесно в строгих рамках классических норм и традиций прошлого. Был подвергнут пересмотру принцип симметрии; ему чаще стала противопоставляться свободная компоновка пространства, основанная на применении асимметричных, «нерегулярных» планов, способных обеспечить более высокую степень комфорта или большую

гибкость функциональных связей между разными по назначению помещениями. Это, в свою очередь, влекло за собой перегруппировку архитектурных масс, отказ от их иерархичности в пользу большей свободы и живописности. Внедрявшиеся в строительную практику металл, большеразмерное стекло, а затем и железобетон трудно уживались с ордером, выражавшим традиционную тектонику каменно-кирпичных конструкций; всё яснее становилась необходимость выработки таких образно-выразительных средств, которые лучше бы отвечали быстро изменявшейся конструктивно-технической основе строительного искусства.

Подобные изменения, постепенно накапливавшиеся еще в рамках эклектики второй половины XIX века, отвечали всё более ясно заявлявшему о себе стремлению к рационализации архитектурных решений. Но для эклектики определяющими были всё же не новации, а традиции — преимущественно классические. Зависимость от них проявлялась в предпочтительном использовании симметричных планировочных схем, а также в широком применении традиционных декоративных форм и мотивов, которые сознательно отбирались в историческом прошлом (это подчеркивалось самим названием направления: ведь греческое слово *eklektikos* значит «отбирающий», «выбирающий»). Эклектика обращалась к самым разным стилистическим источникам; нередко мотивы, заимствованные из разных (и не только классических) стилей, совмещались в одном произведении, что и было характерной особенностью эклектического метода. С излюбленными эклектикой сложными и разнообразными декоративными композициями лишь механически соединялись от случая к случаю новаторские конструктивно-технические и пространственные приемы. В качестве основы композиционных решений эти приемы реализовывались главным образом в постройках нового назначения — таких как заводы и фабрики, железнодорожные вокзалы, крытые рынки и пассажи, конторские здания и выставочные павильоны.

Если архитектура на каком-то отрезке своего исторического развития приходит к прочному единению приемов организации пространства, конструктивно-технической основы и художественного образа, формируемого при помощи определенных средств композиции, — тогда можно говорить о возникновении достаточно ясно выраженного стиля. Но во времена господства эклектики стилем обычно считали совокупность декоративных форм и приемов, напоминавших о той или иной исторической эпохе, но не зависящих от конструкции, а с функцией связанных лишь ассоциативно. В числе «стилей» периода господства эклектики мы можем обнаружить реминисценции барокко, ренессанса или готики, романский или мавританский «стили», а также многие другие вариации на исторические или региональные темы, заявлявшие о себе подробно детализированными фасадами и интерьерами. В архитектуре России XIX столетия довольно широкое распространение и признание получил «национальный стиль»

(разные его варианты назывались в разное время русско-византийским и русским). Сторонники этого направления ставили перед собой задачу утвердить в современной архитектуре самобытное, «народное» начало; достичь этого предполагалось путем следования традициям допетровского зодчества — причем таких его вариантов, которые отличались интересом к развитой декоративной форме. Этим условиям отвечали, прежде всего, «московское узорочье» и ярославская архитектура XVIII века — направления, в наибольшей степени оказавшиеся созвучными эклектике со свойственным ей стремлением к усилению декоративного богатства архитектурных композиций. И действительно, красочный и многословный «русский стиль» второй половины XIX столетия, опиравшийся на опыт этих направлений, сумел, в отличие от других вариантов эклектики, придать отечественной архитектуре своеобразные черты, выделившие ее на общеевропейском фоне.

Эклектике суждено было отступить под натиском свежих идей, связанных с модерном. Его становление было обусловлено, в первую очередь, неуклонным развитием рационалистических тенденций, противопоставленных декоративизму и подражательности эклектики. Однако понятие «модерн» вовсе не тождественно понятию «рациональная архитектура». В процессе развития нового стиля раскрылась его сложная образная структура, близкая символизму — художественной системе, пришедшей в европейском искусстве на смену приземленному позитивизму. На общей идейно-художественной базе в рамках модерна возникло и укрепилось взаимодействие (синтез) разных видов искусства, что свойственно всякому «большому стилю».

В разных странах модерн знали под различными наименованиями: ар-нуво (art nouveau) во Франции и Бельгии, югендштиль (Jugendstil) в Германии, сецессион (Secession) в Австро-Венгрии и т. д. Первые полноценные образцы нового стиля создали видные мастера архитектуры — бельгийцы Виктор Орта и Анри ван де Вельде, шотландец Чарлз Макинтош, француз Гектор Гимар, австрийцы Отто Вагнер и Йозеф Ольбрих. В основу новой стилистической концепции ее сторонники стремились положить принцип «архитектурной правды», под которой понималось последовательное выражение композиционными средствами назначения и планировки здания, особенностей примененных при его сооружении строительных материалов и конструкций. Идеологи нового движения декларативно отрицали полезность классических (да и любых других) традиций, остро критиковали декоративные излишества эклектики, ее пристрастие к архитектурной бутафории, выражавшееся, в частности, в том, что эклектические декоративные формы, выполнявшиеся чаще всего в штукатурке, не давали возможности «почувствовать» кирпич, использовавшийся в кладке несущих стен, как основной строительный материал. В противоположность этому, в модерне изобретательно «обыгрывались» натуральные свойства применявшихся материалов — будь то фактура и цвет камня, дерева, керамики или способность же-

леза и бетона принимать любые задаваемые проектировщиком формы, сколь бы сложными и прихотливыми они ни казались. Стремясь преодолеть дробность и многословие эклектической архитектуры, мастера модерна выработали новый пластический язык, основанный на господстве крупных, обобщенных масс, динамика и острые контрастные сопоставления которых позволяли хорошо выявлять структуру внутреннего пространства — нередко сложного, лишённого обязательной классической симметрии.

Пространственные искания для модерна были особенно важны. Одним из их результатов явилось внедрение в практику принципа «перетекающего пространства». В соответствии с ним интерьеры здания могли беспрепятственно соединяться в одну сложную пространственную структуру, наделённую таким же ощущением сложной динамики, что и внешние формы. Точнее, именно динамизм и свобода внутреннего пространства порождали адекватное им распределение архитектурных масс и объёмов. Так реализовался ещё один важный творческий принцип модерна, выражаемый формулой «изнутри — наружу»; в согласии с ним архитектор, создавая проект, шел от обусловленного функцией плана к соответствующему объёмному решению здания. Это существенно отличало модерн от традиционного классического подхода к проектированию («снаружи — внутрь»), допускавшего приспособление композиции с её априорно заданной симметрией для любого назначения, что нередко порождало при эксплуатации зданий определённые неудобства.

Реализации свойственной модерну пространственной концепции способствовало применение каркасных конструкций (сначала металлических, а затем и железобетонных), ставших для нового стиля характерными в такой же степени, в какой ордер был характерен для классики. Каркас (скелетная конструкция), составляющий прочную основу сооружения, позволяет обходиться без массивных несущих стен, на которые в традиционных постройках обычно опираются перекрытия. Следовательно, такие стены могли заменяться легкими ограждениями, в том числе и из стекла. В последнем случае открывалась заманчивая возможность обеспечить «перетекание» внутреннего пространства здания в его внешнее окружение и наоборот. Жёсткая геометрия каркасных конструкций с их вертикальными стойками и горизонтальными ригелями находила при этом правдивое, как правило, выражение в такой же четкой композиции фасадов, где контрастно могли сочетаться стекло и металл. Подобная тема получила распространение при проектировании крупных торговых и конторских зданий.

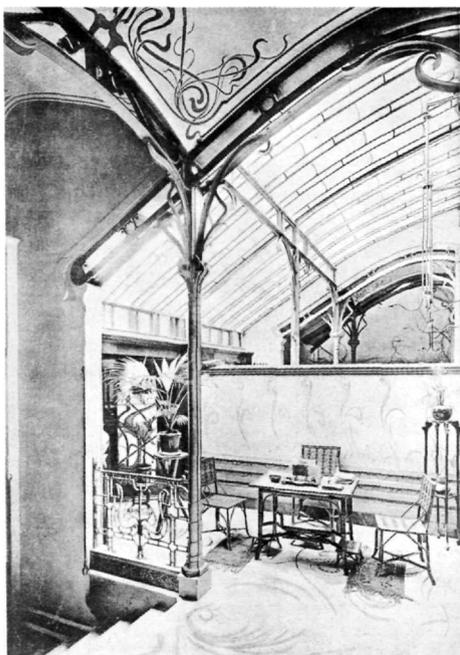
Практика модерна довольно быстро показала, что этот стиль вовсе не ограничил себя решением рационалистических задач. Трезвый рационализм оказался в нём соседствующим с изысканным декоративизмом, а декларативное новаторство — с модернизацией традиционных мотивов. Попытки использовать богатые возможности промышленного производства (особенно в области организации быта) с его тягой

к серийности, стандарту сочетались в модерне с крайне индивидуалистическими тенденциями в трактовке форм, которые приобретали подчас почти скульптурный характер. Расчетливая целесообразность конструктивных и функциональных решений, культивировавшихся новым стилем, нередко контрастировала с символикой и мистикой, пронизывающими произведения изобразительного искусства, вступавшие в художественный контакт с архитектурой.

Все эти противоречия были порождены эпохой: буржуазное общество, казалось бы, еще полное созидательных сил, как будто предчувствовало скорое крушение старого мира, и это вызывало смутнение, беспокойство, страх. Такое мироощущение часто выражалось в образах неясных, изломанных и призрачных, лишенных жизнеутверждающего начала, свойственного полнокровному классическому прошлому. Вот почему эпоха модерна уже в начале XX столетия нередко именовалась «декадансом», то есть отождествлялась с упадком, признаки которого виделись в самой природе символизма. «Декадентской» критика этого времени часто называла и архитектуру модерна. Для этого были известные основания: уж очень резким казался многим деятелям культуры разрыв с традициями, чересчур претенциозными и навязчивыми представлялись новые формы и «неэстетичными» — новые материалы и конструкции.

Типичные для модерна постройки, сразу привлечшие к себе внимание именно своей новизной, непохожестью на эклектическую рутину, стали появляться в Западной Европе в 1890-х годах. Поначалу это были преимущественно городские и загородные особняки — то есть здания такого типа, просвещенные владельцы которых (а ими нередко были деятели искусства и архитекторы) больше других увлеклись «носившимися в воздухе» радикальными идеями и наиболее настойчиво стремились претворить их в жизнь. Особняки, как правило, располагались на достаточно просторных участках. Это, а также отсутствие в подобных случаях жестких меркантильных соображений, давало возможность воспользоваться всеми преимуществами свободной планировки, в целом не способствовавшей экономной эксплуатации отведенной для строительства территории. Но и в условиях достаточно плотной городской застройки некоторые мастера раннего модерна находили пути к реализации свежих пространственных замыслов. И как раз необычная, действительно новаторская компоновка внутреннего пространства явилась главной отличительной чертой особняка Тасселя в Брюсселе, построенного в 1893 году

Интерьер особняка
Э. Тасселя
в Брюсселе. 1893 г.
Архитектор
В. Орта



Народный дом
в Брюсселе.
Театральный зал.
1896-1899 гг.
Архитектор В. Орта

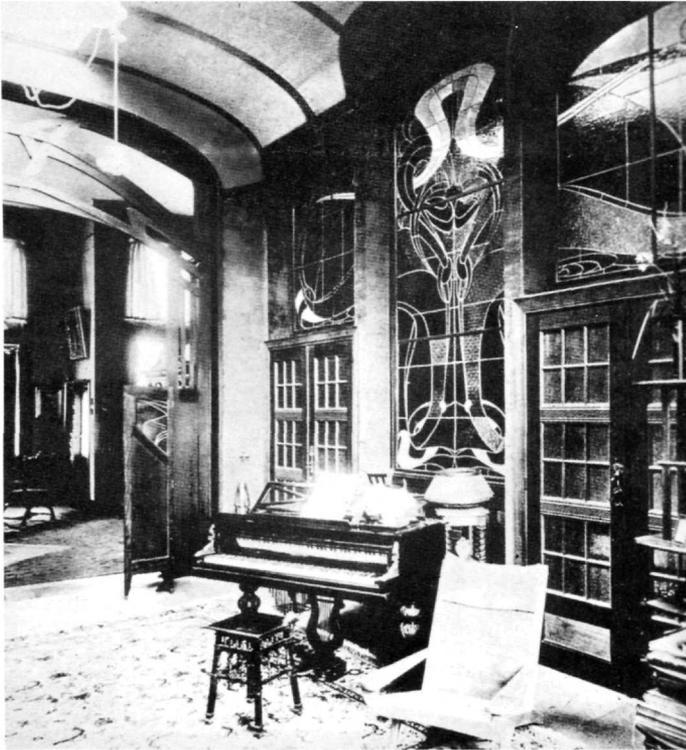


по проекту архитектора Виктора Орта. Это относительно небольшое здание справедливо считается первым характерным образцом ар-нуво. Действительно, именно здесь впервые очень убедительно удалось реализовать принцип динамичного «перетекания» внутреннего пространства (в том числе по вертикали, с этажа на этаж); кроме того, в особняке было достигнуто подлинное единство пространственного, конструктивного и декоративного решения интерьеров, не оставившее места традиционным украшениям. В течение следующих пяти-шести лет Виктор Орта дал примеры того, как следует развивать и закреплять в творческой практике однажды найденные приемы, осуществив строительство еще нескольких зданий, близких друг другу по художественной характеристике. Среди них наряду с особняками (включая принадлежавший самому архитектору) оказался довольно крупный Народный дом, занявший видное место в центре бельгийской столицы. В последнем случае свободное построение плана здания Орта сочетал с мастерским и тоже неординарным освоением композиционных и декоративных возможностей металлического остекленно-го каркаса и ферм большого пролета.

В Бельгии же появились и первые сугубо декоративные композиции, сумевшие ярко охарактеризовать увлекательный мир художественных образов нового стиля. В них современников поразила опять-таки новизна орнаментальных мотивов, не имевших, как поначалу казалось, ничего общего с историческими стилями. И только спустя некоторое время как противники, так и сторонники модерна начали замечать в новых декоративных комбинациях нечто такое, что как будто роднило их то с готикой, то с рококо, то с восточной

орнаментикой. И в этом не было ничего удивительного: все-таки в искусстве разрыв нитей, связывающих настоящее с прошлым, редко бывает полным, абсолютным: традиционный опыт не может оказаться вовсе не востребуемым. Более того, историки постепенно пришли к общему мнению, что декоративный язык нового стиля не мог бы сформироваться, если бы основные его характерные черты не сложились постепенно в предшествовавшем модерну искусстве английских прерафаэлитов, в графике Бёрдсли или в живописи импрессионистов. И всё же мастерам модерна удалось создать и совершенно оригинальный декоративный мотив, который получил название «удара бича»: извилистая, волнующаяся линия, действительно похожая на кончик кнута в момент нанесения удара, явилась настоящим откровением ар-нуво и самой яркой отличительной чертой его графического «почерка». Наряду с этим в арсенал особой линейной стилизации модерна вошел и соответствующим образом интерпретированный растительный орнамент — динамично или вяло изгибающиеся стебли цветов и трав, способные выразить в зависимости от начертания и манерную расслабленность, и ищущую выхода внутреннюю энергию. Наконец, и фигуративные мотивы, включаемые в композиции, создававшиеся в рамках нового стиля, сплошь и рядом получали сходную трактовку:

Интерьер отеля Отле в Брюсселе (1894) с витражом Анри ван де Вельде



в ней тоже доминировала графическая, «линейная» тема, что убедительно демонстрировали многократно варьирувавшиеся изображения томных красавиц в ниспадающих одеждах или рельефные маски с длинными выщипанными волосами. Едва ли не самой «звучной» из декоративных композиций, относящихся к периоду становления модерна, можно считать ту, которую в технике витража (тоже получившей в практике нового стиля всеобщее признание) создал в 1894 году Анри ван де Вельде в интерьере брюссельского отеля Отле.

Оригинальная орнаментика, утвердившаяся в бельгийской версии ар-нуво, нашла отклик в творчестве мастеров, работавших в ту



Вход в парижское метро. 1900-е гг.
Архитектор
Г. Гимар

же эпоху и в других странах. Первым в связи со сказанным заслуживает упоминания Гектор Гимар, великолепно интерпретировавший «флоральные» (то есть цветочные, растительные) мотивы модерна в металле — при оформлении в 1900 году спроектированных им входов в парижское метро. Сделано это было настолько выразительно, что эквивалентом названия нового стилистического направления во Франции стало служить словосочетание «стиль метро». Произведения Гимара замечательны и как образцы «перевода» характерной для модерна линейной графики на язык собственно архитектурной пластики. Это позволило сообщить постройкам французского мастера поистине скульптурный характер; пожалуй, с наибольшей полнотой его демонстрируют находящиеся в Париже отель Беранже на улице Ла Фонтен (его возвели в 1895-1898 гг.) и отель Гимар на авеню Моцарт (1909 г.).

Склонность к изощренным пластическим и «линейным» экспериментам в архитектуре обнаружили и другие французские мастера. Некоторые из них, однако, сумели сочетать любовь к декоративным вольностям с достаточно строгой «структурной дисциплиной», обусловленной применением каркасных конструкций; такое сочетание, в частности, свойственно композиции парижского универсального магазина «Самаритен», сооруженного в 1905 году по проекту архитектора Ф. Журдена.

Следует отметить, что своего рода законодательницей мод в области строительства крупных универмагов еще в конце XIX столетия наряду с Францией стала Германия. Благодаря публикациям в печати широкую известность в европейском архитектурном мире приобрели берлинские универмаги «Тиц» (1896 г., архитекторы Б. Зеринг и Л. Лахман) и «Вертгейм» (1897—1904 гг., архитектор А. Мессель). В облике первого легко замечались черты, сближающие здание с эклектической традицией, но и признаки нового здесь были достаточно очевидны — это прежде всего огромные плоскости остекления, в которых очень эффектно отражались соседние строения. Громадные стеклянные витражи на главном фасаде «Тица» составляли лишь крылья симметричной композиции. А ее центр выделял грузный портал, перегруженный гипертрофированной скульптурой и увенчанный колоссальным стеклянным глобусом: связь с традиционной для эклектики чисто декоративной трактовкой формы, таким образом, авторы этой композиции ничуть не скрывали. Что касается «Вертгейма», то он в свое время для профессионалов оказался очень интересен как один из первых примеров удачного использования железобетона

при возведении гражданского сооружения столь крупных размеров. Однако и в этом случае связь с традицией не была потеряна. Она проявилась, во-первых, в «каменной» утяжеленности арочно-сводчатых перекрытий торгового зала, а во-вторых — в явных ссылках на готику в решении фасадов. Доминирующими во внешнем облике универмага были высокие опоры, напоминающие готические пучки колонн, а между ними разместились тоже очень высокие и потому хорошо освещавшие интерьеры окна, разделенные переплетами на узкие вертикальные доли. В результате главным мотивом в общей композиции стал акцентированный «вертикализм», тоже способствовавший появлению «готических» ассоциаций. Здание завершалось черепичной крышей мансардного типа, вносящей в облик универмага свой оттенок «историзма», но теперь уже скорее связанный с воспоминаниями о барокко.

Вертикальный строй фасадов «Вертегейма» нашел среди архитекторов начала XX века своих почитателей, и эта тема получила продолжение в их произведениях — настолько многочисленных, что Я. А. Крастиньш, например, изучая модерн в Латвии, счел возможным выделить в нем «вертикализм» как вполне определенное ответвление стиля¹.

Существенный вклад в развитие модерна внесла Австрия. В столице страны на исходе XIX столетия возникло объединение сторонни-

Универмаг
«Вертегейм»
в Берлине. 1897-
1904 гг. Архитектор
А. Мессель





Универмаг «Тиц» в Берлине. 1896 г.
Архитекторы
Б. Зеринг
и Л. Лахман

«Современная архитектура», выпущенная первым изданием в Вене в 1895 году, явилась концентрированным выражением рационалистических идей, на базе которых, собственно говоря, возник и начал развиваться новый стиль. Один из главных своих тезисов, определявших его творческое кредо, мастер сформулировал так: «Современное искусство должно дарить нам современные, нами созданные формы, выражающие то, на что мы способны, наш образ жизни». Поэтому, утверждал далее автор, должна быть исключена возможность использования какого-либо исторического стиля в качестве исходного для любого современного архитектурного произведения; архитектор должен, наоборот, стремиться к созданию совершенно новых форм или развивать те формы, которые лучше всего отвечают современным конструкциям и требованиям и тем самым являются наиболее правдивыми². Лозунг Вагнера «Бесполезное не может быть красиво» был воспринят его коллегами и учениками как своего рода эпитафия ко всей архитектуре наступающего XX века.

Схожая мысль получила признание и по другую сторону Атлантического океана. Выраженная американским архитектором Луисом Салливаном — строителем первых небоскребов,— она прозвучала так: «Всюду и всегда форма следует за функцией, таков закон»³. Этой

ков нового стиля под названием «Венский Сецессион». Это название (от латинского *secessio* — уход) недвусмысленно символизировало стремление отойти от господствовавшего академизма и тем самым порвать всякие связи с классическими традициями. Так же именовались аналогичные венскому объединению художников, созданные несколько раньше в Мюнхене, а позднее — в Берлине. Словом «сецессион» в Австро-Венгрии стали обозначать и всё движение, имевшее своей главной целью формирование современного «нового стиля». А немецкий термин «югендштйль», употреблявшийся в том же значении, произошел от названия издававшегося в Германии журнала «Югенд», энергично пропагандировавшего идеи модерна.

Австрия дала модерну и его главного идеолога. Им стал Отто Вагнер, успешная практическая работа которого привела к серьезным теоретическим обобщениям. Его книга

формуле как выражению вполне определенной творческой позиции предстояла долгая жизнь. На рубеже XIX и XX столетий постулатам, сформулированным почти одновременно Вагнером и Салливином, стремились в своей работе следовать и мастера модерна.

Проблема рационализации архитектурно-строительного дела волновала многих зодчих еще задолго до того, как модерн стал одним из реально существующих направлений. И некоторые специалисты (например, французские архитекторы А. Лабруст и Э. Виолле-ле-Дюк) предпринимали серьезные попытки теоретически разработать эту проблему, привлекая тем самым заинтересованное внимание коллег.

Следует напомнить, что и в России точка зрения, подобная той, о которой в конце XIX века заявили Вагнер и Салливиен, еще четверть десятилетиями раньше была высказана талантливым русским инженером-строителем А. К. Красовским — в его книге «Гражданская архитектура», изданной в Петербурге в 1851 году. В ней автор, давая свое толкование теоретических основ «искусства строить», попытался классифицировать архитектурные направления середины XIX века и сделал это, надо признать, достаточно убедительно. По Красовскому, архитекторы его времени разделились на три группы — «классиков», «романтиков» и «рационалистов». Представители первых двух групп в своем творчестве стремились опереться на традиции — классические или средневековые — и поэтому вряд ли могли рассчитывать на вполне успешное разрешение сугубо современных строительных задач. Как полагал А. К. Красовский, будущее принадлежало рационалистам, которые, «отказавшись от всякого подражания, должны были найти новый путь к изобретению новых форм». Автор «Гражданской архитектуры» подразделял рационалистов еще на две категории — «рационалистов-эстетиков» и «рационалистов-техников». К первым он относил тех, кто считал зодчество «искусством отвлеченных форм», тогда как вторые, создавая новые формы, самым непосредственным образом связывали их с функциональными и конструктивными особенностями сооружений. «Целое,— писал Красовский, разъясняя позицию „техников“,— должно быть следствием назначения здания, а части — следствием своих материалов и способов их употребления. Таким образом возникнут части зданий, сообразные нашему климату, нашим материалам и нашим вещественным и нравственным потребностям. Формы частей зданий и формы целых зданий образуют, без ведома нашего, рациональный, современный и национальный стиль, которого невозможно искать а priori».

Подводя итог своим рассуждениям о современных ему архитектурных направлениях, Красовский заключал, что из них «истинным» должно быть то, которое, отвечая принципам рационализма, учитывает точку зрения как «эстетиков», так и «техников». Это направление, утверждал Красовский, «должно склоняться то в одну, то в другую сторону, смотря по тому, которые из требований — эстетические или утилитарные — преобладают в строении». Кредо «рациональ-

ной архитектуры» формулировалось при этом так: «Лозунг наш — преобразование полезного в изящное»⁴.

А. К. Красовский стал одним из тех специалистов строительного дела, которым в своих теоретических изысканиях удалось намного обогнать время. В середине XIX века проповедь архитектурного рационализма не могла еще пасть (и тем более в России) на достаточно подготовленную почву. Но на исходе столетия, и особенно в про-

мышленно развитых странах Запада, рационалистические тенденции уже могли быть претворены в жизнь. Наиболее впечатляющие результаты в этой области показали американские инженеры и архитекторы — прежде всего, те, которые относились к Чикагской школе. С ней тесно был связан и Луис Салливен. Специализируясь в сфере проектирования и строительства высотных конторских зданий, он разработал теоретические положения, которые легли позднее в основу архитектурного модернизма. Постройки Салливена стали в своем роде классическими, хрестоматийными образцами рационалистического подхода к проектированию. К числу этих образцов может быть отнесен и крупный универсальный магазин фирмы «Карсон, Пири, Скотт», построенный в Чикаго в 1899—1904 годах. Его фасады, четко «расчерченные» на прямоугольники, отвечающие ячейкам стального каркаса, — характерный пример «правдивой» интерпретации формы, основанной на применении конструкции



Универсальный магазин фирмы «Карсон, Пири, Скотт» в Чикаго. 1899-1904 гг. Архитектор Л. Салливен

определенного типа. К сказанному надо добавить, что Салливен, учившийся некоторое время в парижской Школе изящных искусств, отнюдь не пренебрегал декорацией. Но использовавшиеся им декоративные мотивы всегда играли роль аккомпанемента к основной архитектурной теме, причем аккомпанемента достаточно приглушенного. Таким образом, Салливена, как и большинство других представителей Чикагской школы, следовало в соответствии с критериями А. К. Красовского отнести к числу «рационалистов-техников».

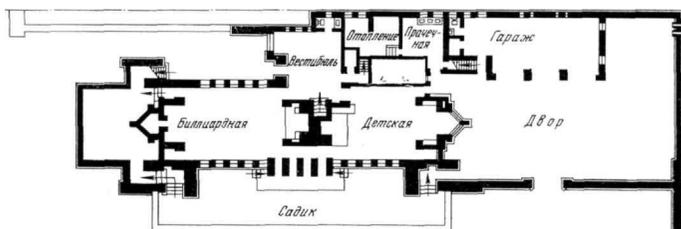
Учеником и последователем Салливена был Франк Ллойд Райт — один из основоположников модернизма XX века. В отличие от своего учителя, Райт чаще занимался проектированием относительно

небольших загородных домов, вошедших в историю архитектуры под условным названием «дома прерий». В композиции зданий этого типа были использованы вполне оригинальные приемы, придавшие постройкам Райта хорошо узнаваемый характер. Внешними признаками «домов прерий» стали низкие, словно стелющиеся по земле объемы, динамику которых подчеркивали горизонтальные балконов, террас или свесов кровель. А в «графике» фасадов некоторых из них можно было уловить сходство как со старинным фахверком, так и с образцами традиционной японской архитектуры. Самым же примечательным в этом типе построек была трактовка внутреннего пространства как единого целого, где одни его части свободно перетекали в другие. Ясно, что в этом отношении Райт оказался близок к мастерам европейского модерна, но формальные признаки его произведений довольно сильно отличались от тех, что были свойственны европейским коллегам. Благодаря публикациям в специальной печати работы Райта получили известность и в Европе. Среди них, может быть, особенно большой интерес вызвали дома Уиллитса и Роби, построенные в окрестностях Чикаго соответственно в 1902 и 1908 годах. В первом из них был применен план типа «ветряной мельницы» — с четырьмя «рукавами», словно растущими из ядра здания; второй же, расположенный рядом с магистралью, получил вытянутый вдоль нее план, обусловивший горизонтальную динамику композиции.

Если в Америке провозглашенный в теории рационализм нашел достаточно солидное подкрепление практикой конца XIX и самого начала XX века, то в Европе того же времени дело обстояло несколько иначе. В европейском модерне, как мы уже могли видеть на примерах, относящихся к Бельгии и Франции, очень важную роль приобрели внешние декоративные эффекты, производимые самими необычными, «подвижными» архитектурными формами, хотя и «вырастающими

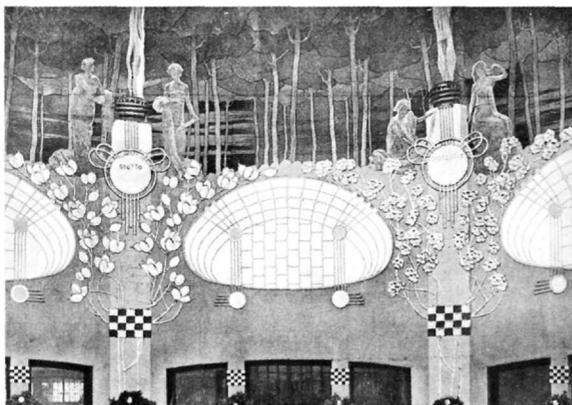
Дом У. Уиллитса
в окрестностях
Чикаго. 1902 г.
Архитектор
Ф.Л. Райт





Дом Ф. Роби
в окрестностях
Чикаго. 1908 г.
Архитектор
Ф.Л. Райт.
Общий вид
и план 1-го этажа

ми» из рациональной основы композиций, но нередко словно отодвигавшими ее на второй план (параллель с «рационалистами-эстетиками», о которых писал А. К. Красовский, напрашивается тут сама собой). В результате многие приемы, рожденные модерном, стали восприниматься в обывательской среде скорее как чисто декоративные средства, с помощью которых удавалось наделить новые постройки модным обликом, способным исполнить роль рекламы. В рекламе больше всего были заинтересованы владельцы крупных магазинов и доходных домов. Последние, как и раньше, в пору господства эклектики, возводились на тесных участках, в большинстве случаев не дававших возможности выявлять объемный характер построек. Поэтому авторы проектов в полном согласии с традициями эклектики по-прежнему вынуждены были сосредотачивать всю художественную характеристику зданий на их уличных фасадах. Но вместо привычных форм исторических стилей с этой целью стали использоваться скульптурные или орнаментальные мотивы модерна. Роль специфической декорации часто принимали на себя и функционально необходимые элементы композиции — такие как оконные и дверные проемы криволинейных очертаний, усложненные по рисунку переплеты окон или прихотливые по форме кронштейны балконов и карнизов. Один из распространенных в модерне декоративных мотивов (его изобретателем был, скорее всего, О. Вагнер) представлял собой сочетание наносимых



Интерьер главного павильона выставки в Турине. 1902 г.
Архитектор
Р. д'Аронко

Доходный дом в Вене. Деталь фасада. 1899-1900 гг.
Архитектор
О. Вагнер



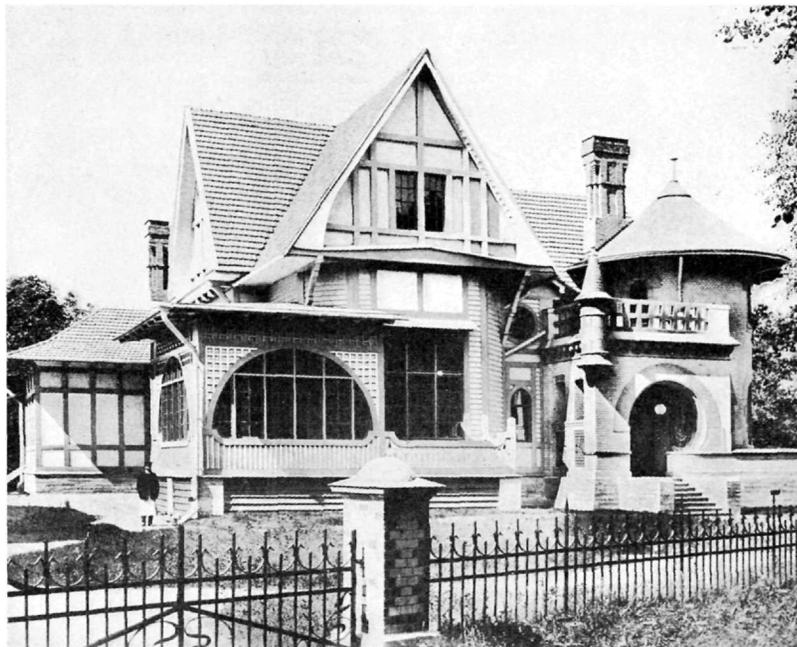
на фасады трех или пяти вертикальных каннелюр, из которых средняя часто делалась длиннее боковых. Большое разнообразие приобрели характерные для нового стиля приемы декоративной отделки интерьеров. Во многих случаях при этом использовался металл, пластические свойства которого позволяли придавать (как это и сделал, например, В. Орта в особняке Тасселя) сложные динамичные формы ступеням, опорам и перилам лестниц, ограждениям лифтовых шахт или другим техническим устройствам, включая светильники.

Распространению декоративных мотивов модерна способствовали многочисленные журналы, публиковавшие фотоснимки новых зданий и архитектурные проекты. Немаловажная роль в пропаганде достижений модерна принадлежала международным выставкам, тоже получавшим в печати значительный резонанс. Одной из самых представительных среди них стала выставка в Турине, устроенная в 1902 году. Итальянский архитектор д'Аронко, проектировавший для этой выставки несколько павильонов, вошел в число мастеров нового стиля, особенно увлекавшихся его декоративной стороной.

Украсительским тенденциям, отчетливо проявившимся буквально с первых шагов нового стиля, в определенной степени противостояли в своих практических работах Отто Вагнер и некоторые из его учеников и единомышленников — прежде всего Йозеф Ольбрих и Йозеф Хофман. Но вопреки основополагающим теоретическим установкам идеолога «современной архитектуры» в ряде произведений этих мастеров всё же достаточно отчетливо проявилась классическая основа. Она узнается как в главном, что характеризовало творческий метод Вагнера, — например, в следовании принципу симметрии при построении планов и объемов сооружений или в стремлении подчеркнуть ничем не нарушаемую гладь стенных плоскостей, — так и в «мелочах» вроде использования в качестве декорации традиционных львиных масок или деталей ордера. Однако в целом «классицизирующая» линия в развитии австрийской архитектуры начала XX века очень близко соприкасалась с пропагандировавшимся Вагнером рационализмом. Это особенно

хорошо видно как раз на примере творчества упомянутых выше архитекторов, примыкавших к «школе Вагнера». На той же, в сущности, базе развился и «протофункционализм» венского образца, лучше всего представленный работами Адольфа Лооса, принципиально не признававшего совместимость серьезной архитектуры с орнаментом.

На рубеже XIX и XX столетий модерн стал утверждаться и в русской архитектурной практике, но по сравнению с Западом этот процесс шел с некоторым запаздыванием. Можно, по-видимому, согласиться с высказанным в литературе мнением о том, что «отправной вехой» в становлении русского модерна следует считать 1896-1897 годы, когда в Царском Селе по проекту британских архитекторов Шернборна и Скотта была построена дача великого князя Бориса Владимировича⁵. Однако дача эта была все-таки «импортированным» произведением, да и не очень характерным для нового стиля, поскольку в облике здания существенная роль отведена историческим цитатам романтического толка. В несколько большей степени основным принципам модерна отвечала композиция дачи Е. К. Гаусвальд, спроектированной В. И. Шёне и В. И. Чагиным и построенной в 1898—1899 годах на Каменном острове в Петербурге⁶. Представляется, однако, что первыми по времени создания «полноценными» произведениями модерна в России явились некоторые московские постройки 1899~1903 годов, связанные с именами Л. Н. Кекушева, В. Ф. Валькота и Ф. О. Шехтеля. Среди них особенно высоким качеством



Дача Е. К. Гаусвальд
на Каменном острове
в Петербурге.
1898-1899 гг.
Архитекторы
В. И. Шёне
и В. И. Чагин



Особняк
С. Н. Рябушинского
в Москве. 1900–
1903 гг. Архитектор
Ф. О. Шехтель

Особняк
М. Ф. Кшесинской
в Петербурге. 1904–
1906 гг. Архитектор
А. И. фон Гоген

композиционного решения, вполне достигшего европейского уровня, безусловно выделяется широко известный особняк С. Н. Рябушинского, построенный по проекту Шехтеля в 1900–1903 годах у Никитских ворот. Пластическая полнокровность форм, выраженная наиболее последовательно в интерьерах этого особняка, делала возможным сравнение работы московского архитектора с лучшими произведениями его бельгийских или французских коллег⁷.

Если в московском особняке Рябушинского наиболее сильной стороной его архитектурного решения явилась острая декоративная выразительность динамичных форм, то в петербургской постройке аналогичного типа, предназначавшейся для известной балерины М. Ф. Кшесинской, возобладали иные черты — четкость в прорисовке объемов, образующих асимметричную композицию, доминирование прямых линий и гладких поверхностей. Благодаря этому особняк Кшесинской, построенный в 1904–1906 годах на Кронверкском проспекте в соответствии с замыслом архитектора А. И. фон Гогена, приобрел оттенок петербургской «чопорности», вполне способной напомнить и о строгости классики. В отличие от предыдущего примера, здесь автору проекта не удалось



обеспечить стилистическое соответствие внешнего вида здания и его интерьеров, которые по желанию хозяйки дома декорировались не только в характере модерна, но и с использованием мотивов исторических стилей.

Особняки Рябушинского и Кшесинской могут быть признаны хорошими образцами той разновидности нового стиля, которую недаром называли интернациональным модерном: действительно, сферой распространения последнего было большинство европейских стран. И в такой же мере отвечающими общеевропейским тенденциям можно считать крупные конторские и торговые здания, возведенные в обеих русских столицах в 1900-х годах. В Москве эту группу построек возглавил «Боярский двор» Ф. О. Шехтеля (в 1901-1903 годах его возвели на Старой площади) — крупное конторское здание, в облике которого с активно воздействующей на зрителя «модной» декорацией успешно совмещается ясно выраженная конструктивная основа сооружения. В Петербурге аналогом такого решения, подсказанного структурой многоярусного каркаса, стал дом компании «Зингер» на Невском проспекте, спроектированный П. Ю. Сюзором и построенный в 1902—1904 годах⁸. На его облике тоже сказалось стремление следовать относительно свежей архитектурной моде, что проявилось в использовании мотивов модерна (к этому времени, надо признать, уже получивших в Европе достаточно широкое распространение) как на фасадах, так особенно и в интерьерах. Но внешность дома «Зингер» противоречива: в ней многое напоминает о декоративных увлечениях эклектики, видным мастером которой был Сюзор. Традиционная рустовка стен и громоздкая натуралистично

Дом компании
«Зингер»
в Петербурге. 1902-
1904 гг. Архитектор
П. Ю. Сюзор

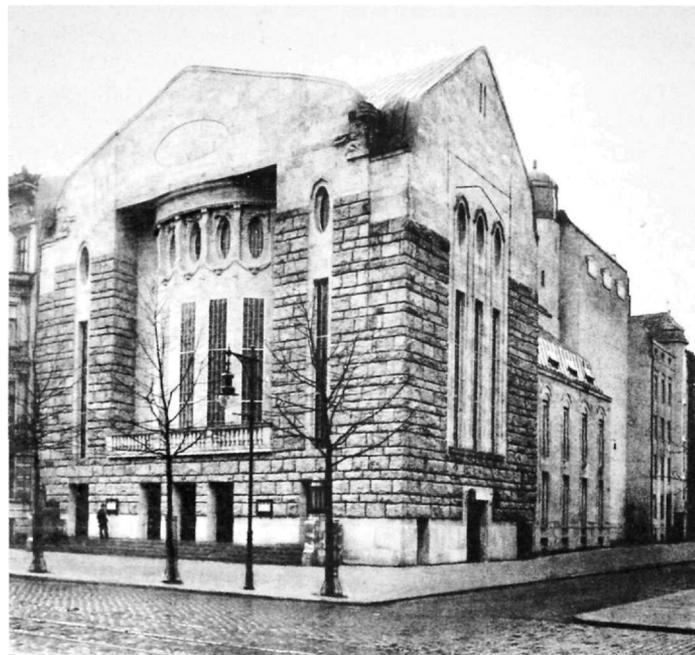


исполненная скульптура мешают полному выявлению того нового, что принес в композицию модерн. Закругленный угол, завершенный остекленной башней в форме параболоида со сферой на вершине, — это мотив, подсказанный, вероятно, берлинским универмагом «Тиц». Он был применен здесь невзирая на то, что появление нового вертикального акцента по соседству с Казанским собором с градостроительной точки зрения вряд ли можно считать уместным.

Одновременно со зданием «Зингер» на Невском проспекте был возведен торговый дом братьев Елисеевых, спроектированный гражданским инженером Г. В. Барановским⁹. Его композиция тоже противоречива: новации модерна, представленные прежде всего громадными витражами с металлическими переплетами, и здесь вступают в конфликт с целым рядом традиционных форм. И столь же очевидным многим современникам показался другой конфликт — между крупным сооружением в стиле модерн и классическим ансамблем Александринского театра, расположенным напротив.

В основе своей модерн и в самом деле был стилем международным. Этой его особенностью объяснялось, помимо всего прочего, и то, что лидеры стиля не испытывали никаких проблем, пересекая границы государств и порою подолгу работая вне «родных стен». И всё же определенные национальные различия в архитектуре эпохи модерна проявлялись. Так, в ряде произведений немецких мастеров явственно прозвучала тема тевтонской (или прусской) суровости, что потребовало

Театр им. Ф. Хеббеля в Берлине. 1906-1907 г. Архитектор О. Кауфман



обращения к камню как основному строительному материалу, способному подчеркнуть соответствующую эмоциональную интонацию. Хороший пример подобной трактовки художественного образа дал театр в Дортмунде, построенный в 1903—1904 годах по проекту архитектора М. Дюлфера. С этим зданием вполне сопоставимо и другое такого же назначения — театр Хеббеля в Берлине; его возвели в 1906-1907 годах в соответствии с проектом архитектора О. Кауфмана. В композиции обоих театров нашла применение тема «вертикализма»: ее обозначают проемы вытянутых пропорций.



Интерьер ресторана
«Золото Рейна»
в Берлине.
1905-1906 гг.
Архитектор
Б. Шмитц.
Скульптор
Ф. Метцнер

Суровые, даже трагические ноты хорошо ощущаются в громоздкой, тяжеловесной композиции мемориала «битвы народов» под Лейпцигом, сооруженного (и тоже из камня) по проекту архитектора Б. Шмитца к столетию исторического сражения. Своей мрачной выразительностью этот грандиозный памятник во многом обязан скульптуре Ф. Метцнера — художника, индивидуальный стиль которого (его хочется назвать «романтическим монументализмом») занял в панораме изобразительного искусства времени модерна довольно заметное место.

В процессе эволюции стиля модерн некоторые национальные и региональные ответвления единого стилистического потока выразились в еще более рельефной форме, чем это можно было заметить на примере Германии. Рубеж XIX и XX веков в европейском искусстве вообще был временем интенсификации поисков национальной специфики, причем поиски эти нередко облекались в романтические формы — одухотворенные, эмоционально обостренные, подвижные. Представители романтических те-

чений в литературе или живописи старались опереться на богатейшее наследие народного искусства — легенды, древние мифы и сказания, полные самобытной и чистой поэзии, овеянные очарованием седой старины. Направления и школы, возникавшие на подобной основе, заняли в европейском искусстве рубежа веков достаточно видное место.

Особенно последовательно по пути «национального романтизма» развивалось искусство тех стран и регионов, которые стремились к независимости от крупных европейских держав, к утверждению самостоятельности во всех областях жизни. В частности, именно в силу подобных причин это направление получило широкое признание в странах Скандинавии, а также в Финляндии и «Остзейских провинциях» Российской империи — Эстонии и Латвии. Живописцы и сценографы, поэты и писатели, примыкавшие к национальному романтизму, вдохновлялись образами норвежских саг, «Калевалы», «Лачплесиса», «Калевипозга» и других произведений национального эпоса, а архитекторы — поэтичными и вместе с тем рациональными деревянными постройками народных зодчих или суровыми каменными громадами средневековых замков и соборов.

Подобные же тенденции ярко проявили себя и в развитии русского искусства. В частности, они оказали значительное влияние на деятельность артелей художников, обосновавшихся в подмосковной усадьбе Мамонтовых Абрамцево и в Талашкине близ Смоленска —



Баня-теремок в Абрамцеве. 1878 г. Архитектор И. П. Ропет

имении княгини М. К. Тенишевой. Живописцы В. М. и А. М. Васнецовы, М. А. Врубель и М. В. Нестеров, К. А. Коровин и Н. К. Рерих, С. В. Малютин и А. П. Рябушкин, скульпторы С. Т. Конёнков и Д. С. Стеллецкий, мастера прикладного искусства Е. Д. Поленова и М. В. Якуникова — все они сделали немало для того, чтобы национально-романтическое направление, стремившееся освоить, творчески переработать и продолжить древние традиции отечественного искусства, вошло в художественную жизнь России конца XIX — начала XX века как одна из самых ярких ее страниц. Аналогичными целями вдохновлялись и работавшие в Абрамцеве архитекторы В. А. Гартман и И. П. Ропет: по их проектам в усадебном парке еще в 1870-х годах

были построены деревянные здания, напоминавшие крестьянские постройки, но стремившиеся превзойти их художественной вырази-

тельностью. Руководствуясь таким же стремлением, В. М. Васнецов в 1894 году построил по своему проекту собственный дом в Москве; самой характерной особенностью его композиции стал венчающий постройку бревенчатый «терем» под фигурной крышей, напоминающий о национальных прототипах. Деревянные дома, решенные в подобном же художественном ключе в соответствии с проектами художника С. В. Малютина, появились в самом начале XX века и в Талашкине.

Национально-романтическое направление, закрепившееся в архитектуре России начала XX столетия под условным наименованием «неорусский стиль», преследовало принципиально те же цели, что и более ранний «русский стиль». Но неорусскому стилю стал свойствен совсем



«Теремок» в Талашкине. 1901 г. Художник С. В. Малютин

иной арсенал композиционных приемов, во многом подобных тем, что были характерны для модерна. Соответственно изменились исторические ориентиры и предпочтения. На смену прежнему увлечению декоративным богатством московского или ярославского зодчества XVII века пришел глубокий интерес к лапидарной, сдержанной, даже суровой архитектуре древних Новгорода и Пскова, Владимира и Суздаля, к деревянным памятникам русского Севера. Героическая

приподнятость эпоса и былинная широта, богатырская мощь и сказочная одухотворенность — вот какие эстетические качества стали особенно привлекательными для мастеров неорусского стиля. Национальную характерность они хотели выразить не с помощью дробного и многословного традиционного декора, а посредством обобщенной, монументализированной трактовки формы в целом, рассчитанной на возникновение зрительных ассоциаций с зодчеством прошлых эпох. Правда, как показала в дальнейшем творческая практика лидеров стиля — С.У. Соловьева, В. А. Покровского и А. В. Щусева, отмеченная тенденция привела в ряде случаев к намеренной архаизации архитектурных композиций, к театрализации создававшихся образов, причем нередко в ущерб рациональному разрешению стоявших перед зодчими задач.



Церковь Марфо-Мариинской обители в Москве. 1908-1912 гг. Архитектор А. В. Щусев

В общий поток русского национального романтизма влился в начале XX века и северный модерн. Однако в России эта разновидность ар-нуво приобрела характер лишь регионального его ответвления, ограниченного весьма узкими географическими рамками. Сооружения, спроектированные в духе северного модерна, создавались почти исключительно в Петербурге и, как об этом уже говорилось, под определенным воздействием искусства соседней Финляндии, а также скандинавских стран.

Здесь сразу может возникнуть вопрос: ведь модерн — это обязательно новое, неизвестное, так при чем же тут «исторические корни»? Этот вопрос абсолютно закономерен, но в поисках ответа на него надо обязательно учитывать наличие в модерне одного из его основных качеств — ярко выраженной противоречивости, возникшей как следствие и мимолетности, и неустойчивости нового стиля. Модерн проявил поразительную способность к «прорастанию» в развивавшиеся синхронно с ним художественные направления, подчас враждебные ему по существу. И национально-романтическая ветвь модерна стала одним из результатов подобного сплетения (часто весьма причудливого) новаторских и традиционных черт, объединенных под знаком нового понимания пространства и формы. В произведениях

художников и поэтов северных стран словно оживали образы древнего карельского эпоса или легенд времени викингов. Тема «хладных скал» и дремучих таинственных лесов, воспеваемых мастерами кисти, находила продолжение в архитектуре; ее суровый, подчеркнuto «нордический» склад создавался с помощью камня и дерева — традиционных материалов, образцы искусного владения которыми давали произведения народных и средневековых мастеров. В Норвегии на этой почве еще в XIX веке родился романтический «драконный стиль» (или «стиль викинг»); но в нем ведущую роль играли декоративные формы, напоминавшие об украшениях средневековых деревянных храмов, где устрашающие изображения сказочных драконов действительно встречались часто. На более серьезной, собственно архитектурной основе на исходе XIX столетия началось развитие финляндского модерна и шведского национального романтизма, сумевших инициировать развитие их петербургских ответвлений. Вдохновленный финско-шведским примером, северный модерн Петербурга вскоре доказал свою способность к достижению собственных высокохудожественных результатов.

Замечательно, что свои стилистические поиски финские мастера вели, подобно русским коллегам, обращаясь к изучению опыта старинной, в том числе и народной, деревянной архитектуры. А ее образцы отыскивались в Карелии — земле «Калевалы», причем по обе стороны русско-финской границы. Систематические поездки в Карелию, совершавшиеся финскими историками и художниками разных специальностей с целью собирания и изучения образцов местного народного искусства, получили даже специальное обозначение в виде термина «карелианизм». Искренняя увлеченность приемами народного зодчества нашла убедительное воплощение в нескольких «программных» финских постройках, появившихся в 1890-х годах. Одной из них стал собственный дом живописца-романтика Аксели Галлена, получивший название «Калела» (это название, близкое «Калевале», было созвучно финскому варианту шведской фамилии художника)¹⁰. По эскизам самого владельца дом был построен в 1894-1895 годах в живописной лесистой местности близ Руовеси.

В факте сооружения дома по проекту, исполненному не профессиональным архитектором, а мастером изобразительного искусства, усматривается очевидная параллель тому, что примерно в это же время происходило в России: мы имеем в виду поиски нового романтического стиля, которые вели художники разных специальностей, связанные с «артелями» Абрамцева и Талашкина. Дом А. Галлена имеет весьма суровый облик: для его сооружения были использованы толстые, грубо обработанные брусья, создававшие впечатление абсолютной непроницаемости стен. Главный фасад отмечен своеобразной галереей или лоджией, вдоль которой поставлены мощные, тоже весьма схематично вырезанные из дерева столбы; они как будто с чрезмерным напряжением несут верхний этаж. А на втором этаже,



«Калела»
в Финляндии близ
Руовеси. 1894–1895 гг.
По эскизам Аксели
Галлена

над галереей, может быть, несколько неожиданно появляется большое трапециевидное окно с переплетом в мелкую клетку. Интересно, что в этой детали предвосхищаются мотивы, которые чуть позже станут типичными внешними признаками стиля модерн: и окна в форме трапеции, и мелкая расстекловка будут появляться в произведениях архитекторов модерна постоянно.

Однако и в Финляндии, и в России, да и повсюду в Европе распространение модерна все-таки выражалось отнюдь не только в использовании похожих внешних форм, но в стремлении прежде всего следовать принципу «архитектурной правды», чему отвечало также желание тех, кто строил из дерева, правдиво выявлять свойства этого давно применяемого в строительстве поистине универсального материала. Архитектурные работы мастеров изобразительного искусства, отмеченные в этом отношении особой эстетической выразительностью, оказали заметное воздействие и на творчество профессиональных архитекторов. В Финляндии к работе в дереве обратился Ларс Сонк. Из дерева в 1894–1895 годах он выстроил себе виллу на Аландских островах; кроме того, в последующие годы как на Аландском архипелаге, так и на материке по его проектам было построено еще несколько деревянных зданий. Завоевавший известность как один из лидеров «финляндского стиля», Сонк только в 1894 году получил звание архитектора, окончив курс Политехнического института в Гельсингфорсе. Чуть раньше, еще будучи студентом, он выиграл конкурс на разработку проекта собора в Турку, вскоре возведенного в соответствии с его замыслом. На гонорар за эту работу начинающий

архитектор и смог приобрести участок, использованный для постройки собственного дома. Разместился он на вершине высокой береговой скалы¹¹. Конструктивной основой здания служит традиционный сруб из толстых бревен. Он перекрыт двускатной крышей с пологими скатами. На торцовом фасаде, на уровне второго этажа, расположился широкий балкон с ограждением, выполненным тоже из бревен (считается, что эта деталь общей композиции возникла под влиянием карельских впечатлений). Веранда, обращенная к проливу, раскрывается в пейзаж при помощи оригинальных круглых проемов, вырезанных в бревенчатой кладке. Бревно здесь вообще вполне может быть воспринято как художественный лейтмотив: бревна словно живут, дышат, помогают друг другу нести тяжесть, так что зритель ощущает их напряженную работу. Глядя на фасад, мы получаем полное представление о компоновке внутренних помещений, поскольку внутренние стены (тоже, конечно, бревенчатые), пронизывая стену внешнюю, обращаются в пластично выполненную наружную декорацию, сохраняющую, однако, очевидный конструктивный смысл. На фоне темного сруба контрастно рисуются светлые наличники больших окон.

Но, пожалуй, самым известным в Финляндии образцом деревянного модерна (его можно еще назвать и «бревенчатым») стала усадьба Виттреск на одноименном озере недалеко от Хельсинки — загородный дом, служивший жилищем и мастерской для знаменитого «гельсингфорского трио» — Сааринена, Гезелиуса и Линдгрена.

Знаменитым это трио стало после Всемирной выставки, организованной в 1900 году в Париже в ознаменование смены столетий. Париж — эта «столица мира» — уже не раз становился ареной подобного рода интернациональных смотров последних достижений человечества в самых разных областях жизни. Опыт прошлых лет был использован в полной мере и на этот раз. На берегах Сены вырос целый город павильонов. Стремясь продемонстрировать значительность или величие своей страны, которую представлял павильон, строители не скупались на богатые и разнообразные украшения или нарочито усложненные, гипертрофированные формы. Вместе обильно украшенные выставочные здания воспринимались как последний гимн во славу эклектизма. В этом отношении не отстала от других стран и Россия: ее представлял на выставке громадный макет старинного кремля, экзотические башни и терема которого, разумеется, исправно привлекали к себе публику. Возвели этот «кремль» по проекту архитектора Р. Ф. Мельцера.

Многие посетители выставки в числе зданий, заслуживавших особого внимания, отмечали павильон Финляндии. Это мнение разделял побывавший в Париже Леонтий Николаевич Бенуа. Архитектуру большинства выставочных павильонов Бенуа оценил критически, называя ее «чересчур декоративно бутафорской». Зато, как и другие, он отметил новаторский характер финского павильона. «Можно сказать,— отмечал Бенуа в своих путевых заметках,— что это почти

единственное оригинальное, характерное, исполненное с любовью здание. Все дышит в нем национальным духом, просто и прекрасно... Это маленькое здание единственное, представляющее интерес в архитектуре Art Nouveau»¹².

Действительно, павильон Финляндии, спроектированный Саариненом, Гезелиусом и Линдгреном, был воспринят как своего рода художественное откровение. Многие искренно восхились тем, насколько удачно в таких простых, казалось бы, архитектурных формах выражена душа маленького северного народа, как полно немногими деталями показано то, что было ему дорого. С архитекторами успех общей работы разделил Аксели Галлен-Каллела, создавший росписи в интерьере и значительную часть экспонатов. Материалом для постройки здания послужило дерево, но стены павильона были облицованы плитами известняка или обиты цветной тканью. Тем не менее строительный материал, хотя его фактура и оказалась скрытой от глаз посетителей, оказал существенное влияние на композицию: благодаря изгибу деревянных брусьев в трактовку общей формы было внесено ощущение живой пластичности.

Однако если павильон Финляндии на парижской выставке принял на себя роль именно выставочного образца, с помощью которого мир получил возможность познакомиться со свежими идеями, генерированными в архитектуре малоизвестной север-

ной страны, то дом-ателье Виттреск, построенный в 1901-1903 годах, стал своего рода стационарным воплощением всего самого характерного, что этой архитектуре оказалось присущим. На скалистом берегу озера около городка Киркконумми по проекту трех молодых мастеров, уже успевших прославиться, воздвигся удивительный дом, похожий не столько на постройку, навсегда обреченную находиться в покое, сколько на живое существо, словно ползущее по обрыву и пытливо поднимающее голову, чтобы осмотреться. Материалы, к которым в данном случае обратились архитекторы, — это камень и дерево, плоть от плоти финской природы. Virtuозно использованы их натуральные свойства в целях создания острых художественных



Павильон Финляндии на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Архитекторы Э. Сааринен, Г. Гезелиус, А. Линдгрэн



Усадьба Виттреск.
1901-1903 гг.
Архитекторы
Э. Сааринен,
Г. Гезелиус,
А. Линдгрэн

эффектов. В формах сильно вытянутого в длину невысокого здания можно ощутить и напряженное противоборство этих материалов, и их органическое содружество: именно благодаря ему достигается единство динамичной композиции, составленной из нескольких сопрягающихся друг с другом частей. Но главное, что доминирует в художественной характеристике Виттреска,— это своеобразная поэтика деревянного сруба. Недаром мощный бревенчатый куб, похожий на неприступную башню древней крепости, сделан высотной доминантой здания; он сразу — вместе с венчающей его относительно небольшой шатровой надстройкой — привлекает к себе внимание путника, приближающегося к усадьбе. Свободный план, положенный в основу сооружения, предопределил такую же свободную игру архитектурных объемов и масс; в этом проявилось родство здания с интернациональным модерном. Однако то, как именно архитекторы разработали пластическую составляющую своей композиции, какие использовали в ней фактурные переходы, контрасты и нюансы, в какой степени включили в общее решение цвет,— всем этим и было обеспечено выявление национальной специфики произведения, этапного для финского искусства.

Национальная тема Виттреска получила убедительное развитие в интерьерах здания. Роль дерева в них становится преобладающей.

Находясь в комнатах, можно видеть бревенчатые стены, не закрытые обоями, выполненные из целых древесных стволов опоры, деревянные лестницы, простую, несколько утяжеленную деревянную мебель — и всё это приведено к полному стилистическому единству, оказавшемуся возможным тоже в результате уяснения и осмысления уроков национального искусства. Декорация здесь сведена к минимуму — она представлена деликатной резьбой, лишь оттеняющей монолитную целостность деревянных конструкций и форм, и скупыми орнаментами, украшающими драпировки или наброшенные на мебель покрывала.

На рубеже XIX и XX веков русская художественная интеллигенция, да и интеллигенция в целом, почувствовала себя особенно близкой к Финляндии, особенно заинтересованной ее судьбой. Этому способствовали не только художественные, но и политические события того времени. На рубеже столетий явно обострилась борьба финнов за национальное самоопределение, более частыми стали проявления вражды к царскому режиму и России, что инициировалось попытками центрального правительства ограничить автономию Великого княжества Финляндского. Против этого возражали «адреса», направленные в 1899 и 1901 годах царю от имени финской общественности. А в 1903 году возникло движение активного сопротивления русскому господству, возглавляемое Конни Циллиаксом. Кульминацией антироссийских выступлений явилось убийство в июле 1904 года генерал-губернатора Финляндии графа Н.И. Бобрíkова.

Усадьба Виттреск.
Интерьер

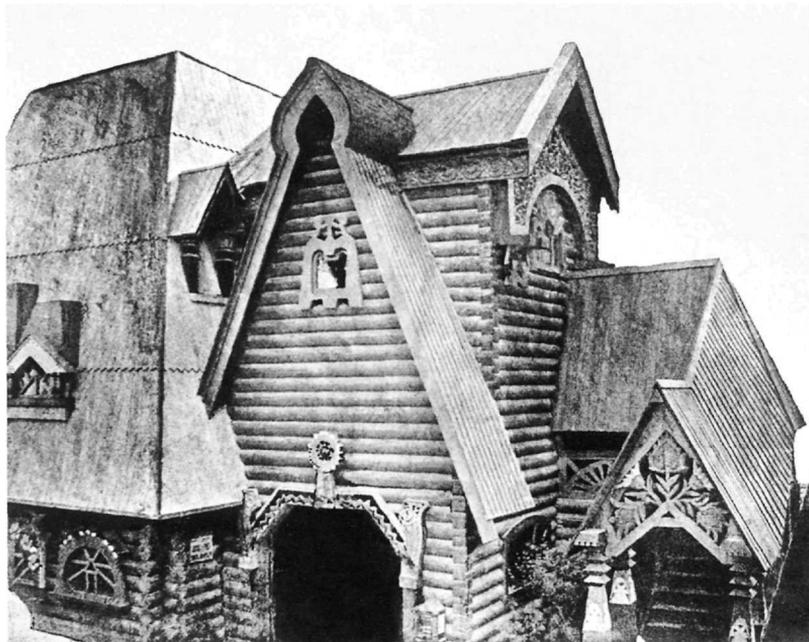


Но на этом неприглядном фоне взаимное тяготение друг к другу русских и финских деятелей культуры только усиливалось. Открытию нового искусства северных соседей в России в сильной степени способствовала выставка финляндских и русских художников, организованная в Петербурге в 1898 году по инициативе С. П. Дягилева. Выставка обнаружила схожесть исканий и творческого метода финских мастеров, с одной стороны, и сторонников русского национального стиля — с другой, что особенно заметным было в сфере «художественной промышленности» (иначе говоря — прикладного искусства). Ощущение близости творческих исканий художников обеих стран вылилось в поиск соответствующих

организационных форм их взаимодействия. И в октябре того же 1898 года С. П. Дягилев писал Александру Бенуа: «...Теперь проектирую журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую, развившуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности»¹³. Понятно, что речь в данном случае шла о создании журнала «Мир искусства», который вскоре и стал выходить в свет. Дягилев и позднее не оставлял своего намерения организовать финско-русский «северный союз в искусстве»¹⁴.

Интерес к Финляндии зародился в России еще в начале XIX века, когда в итоге войны со Швецией эта страна вошла в состав Российской империи на правах автономного великого княжества. И почти сразу же русские люди прониклись особым теплым чувством к этому суровому северному краю, подпали под обаяние его таинственно нахмуренной природы. На ее лоне, казалось, готовы были словно воочию возникнуть герои древних сказаний, знакомые по легендам и песням. Именно такие ощущения передаются заметками К. Н. Батюшкова, побывавшего в Финляндии в качестве офицера русской армии, воевавшей против шведов. Подобным же образом воспринял финские пейзажи поэт Е. А. Баратынский. Его покорили картины Севера, где «...необъятными водами слилося море с небесами...», где «дремучий бор... смотрится в зеркало темных вод»; на этом фоне грезились поэту «полночные герои», чей «след исчез в родной стране». В подобном восприятии еще незнакомой страны, постепенно раскрывавшей свои красоты, нетрудно было почувствовать остро выраженные романтические ноты; они надолго остались связанными в представлении людей искусства с Финляндией, с ее «хладными скалами» и «дремучими борами». Отзвуки подобных настроений и проявились много лет спустя, уже на рубеже XX века, когда во многом благодаря финскому влиянию пророс на русской почве северный модерн¹⁵.

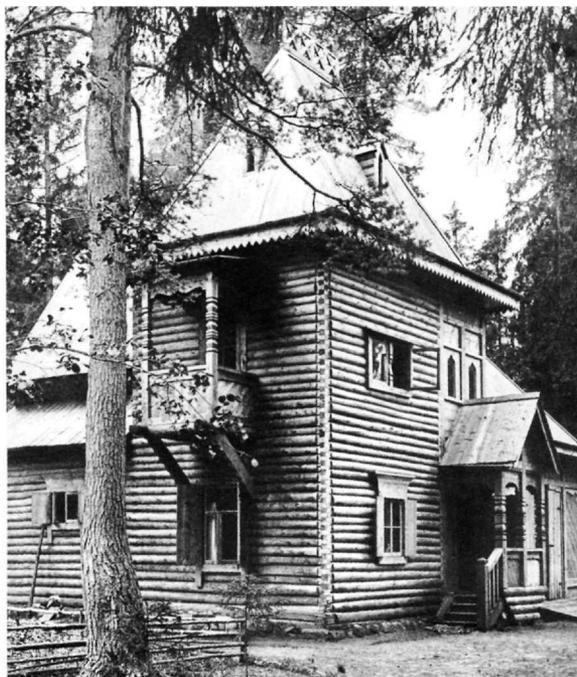
Подобно своим финским коллегам, большой интерес к работе с деревом проявили на рубеже столетий и русские архитекторы. Они тоже испытали на себе влияние архитектурных опытов живописцев. И, безусловно, именно этим влиянием можно во многом объяснить тот немалый художественный эффект, который был достигнут во многих работах мастеров русского варианта «бревенчатого модерна». Как определенная веха на пути эволюции этой разновидности отечественной архитектуры заслуживает внимания и комплекс деревянных построек российского Кустарного отдела на Всемирной выставке 1900 года. Его проект был разработан архитектором И. Е. Бондаренко, сотрудничавшим с несколькими художниками, среди которых наиболее важную роль сыграл К. А. Коровин. В отличие от созданного Р. Ф. Мельцером декоративного «кремля», размещившийся по соседству с ним Кустарный отдел получил вид живописной «русской де-



Кустарный отдел
экспозиции России
на Всемирной
выставке 1900 года.
Архитектор
И. Е. Бондаренко,
художник
К. А. Коровин

ревни». Ее постройки, рубленные из дерева, больше всего напоминали северные бревенчатые избы. Они, конечно, тоже сумели привлечь внимание посетителей — на этот раз своей брутальной простотой, подчеркнутым аскетизмом общего облика, контрастировавшего с преобладавшей на выставке декоративной бутафорией.

Брутальность бревенчатого сруба оказалась качеством, в равной степени привлечшим внимание мастеров архитектуры, работавших в духе как неорусского стиля, так и северного модерна. И отнести постройки, выполненные соответствующим образом, к тому или иному из этих направлений, оказывается не так-то просто. Это можно почувствовать на примере построек архитектора В. В. Сулова — видного деятеля «национального стиля». В 1901-1904 годах на станции Мельничный Ручей под Петербургом по проекту Сулова была построена принадлежавшая ему дачная усадьба (до нашего времени она не сохранилась). В нее входили два основных строения — большая дача (главный дом) и относительно скромный флигель. Проектные эскизы этих построек были опубликованы архитектором в изданном им альбоме «Русское зодчество по преданиям родной старины», вышедшем в свет в 1911 году; о том, как выглядел флигель, мы, кроме того, можем судить еще и по сохранившейся фотографии. Главный дом был высок и имел выразительный силуэт, создаваемый крышей с крутыми скатами, дополненной традиционными «бочками». Нарядность его облику придавали расположенные друг над другом балконы с резными



Флигель
собственной
усадьбы
архитектора
В. В. Сулова
на станции
Мельничный
Ручей. 1901-1904 гг.

столбиками, крыльцо, крытое шатром, усложненные по форме наличники окон; всё это было легко сопоставимо с представлением о сказочном русском тереме. Однако и открытый глазу суровый сруб вносил свою лепту в художественную характеристику здания. Не могли остаться незамеченными и такие типичные для традиционного зодчества и отнюдь не декоративные детали, как выпущенные из стены бревенчатые кронштейны, поддерживавшие небольшую светелку. Внешний вид флигеля был гораздо проще; здесь выявлена монолитность довольно массивного сруба. Тем самым постройка оказалась родственной тоже не сохранившемуся дому С. В. Малютина в Талашкине.

«Брутальная» тема, оказавшаяся столь привлекательной для мастеров, шедших подчас разными путями в своих романтических поисках, получила очень эффектное развитие

в композиции собственного дома Р. Ф. Мельцера на Каменном острове в Петербурге (Полевая аллея, 8). Этот дом в 1904-1906 годах был построен по проекту самого владельца, решительно перешедшего в начале XX века в лагерь сторонников нового стиля¹⁶. Образцом в данном случае, вне всякого сомнения, послужил прославившийся к тому времени Виттреск, и уже по одной этой причине дом на Каменном острове может быть признан типичным примером петербургского северного модерна. В основании своего особняка Р. Ф. Мельцер использовал кирпич и естественный камень. В игру их фактур вовлечен и сруб верхних этажей. Компактный объем здания, если смотреть на него со стороны главного фасада, кажется энергично развивающимся в высоту. Здесь движение архитектурных масс по вертикали прекрасно выражают словно устремившиеся вдогонку друг за другом двускатное крыльцо, резко смещенный вправо щипец и высокая пирамидальная крыша. При обходе здания зритель получает не менее сильные впечатления, наблюдая, как причудливо и напряженно взаимодействуют друг с другом объемы, элементы конструкции и строительные материалы. Дом, прячущийся за стволами деревьев, может вызвать ассоциации и с древним теремом, и с таинственным жилищем троллей; это придает ему ясно выраженную романтическую окраску, в которой перемешиваются интонации русского и финско-скандинавского происхождения.



Особняк
Р.Ф.Мельцера
на Каменном
острове
в Петербурге.
1904-1906 гг. Общий
вид, интерьер

Компактно решен план особняка. В его интерьерах развивалась тема кряжистого сруба. Следуя за финскими мастерами, создававшими Виттреск, Мельцер и внутри своего особняка постарался наглядно и последовательно выявить логику работы дерева в составе конструкций, извлекая из этого характерные для северного модерна декоративные эффекты. К сожалению, за время послереволюционного бытования «дома-сказки», как нередко называли особняк Мельцера, его интерьеры неузнаваемо изменились; тем самым оказалась утраченной синтетическая цельность композиции этого незаурядного произведения архитектуры.

Тот же прототип, на который ориентировался Р. Ф. Мельцер, разрабатывая проект своего дома, явился источником вдохновения и для молодого тогда архитектора А. А. Оля, получившего заказ на проектирование большой загородной дачи писателя Леонида Андреева. Ее предстояло построить на Карельском перешейке близ Райволы, в поселке

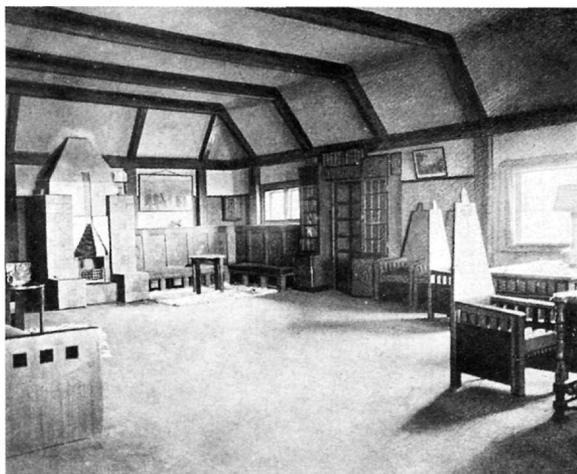




Дача Леонида
Андреева в поселке
Ваммельсуу (ныне
Серово). 1908 г.
Архитектор
А. А. Оль.
Общий вид (*вверху*),
интерьер

Ваммельсуу (ныне Серово). Возведенная в 1908 году, дача Леонида Андреева до нашего времени не сохранилась; видеть ее мы теперь можем только на старых фотографиях. Помимо них, архитектурный замысел раскрывают сохранившиеся в музеях проектные чертежи и эскизы; они отличаются очень выразительным графическим исполнением, типичным для мастеров северного модерна.

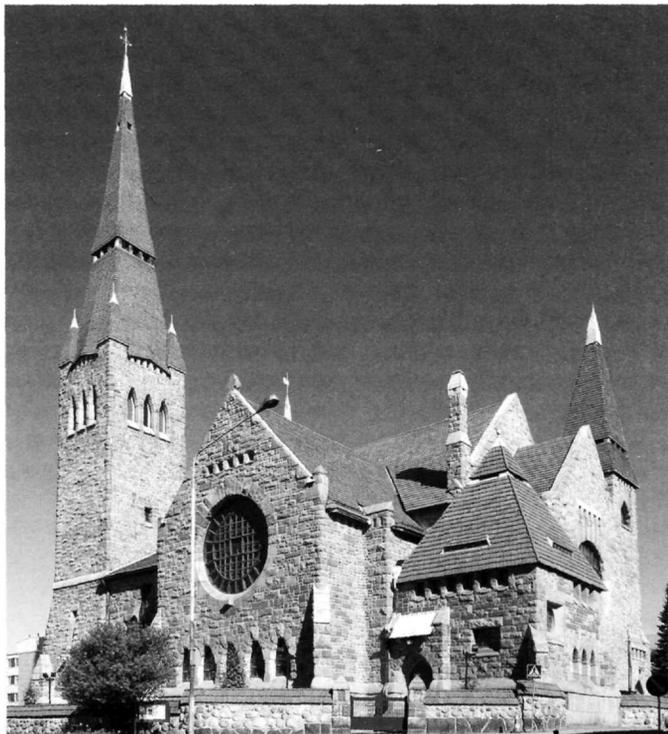
Незадолго до начала работы над проектом тогда еще не дипломированный архитектор побывал в Финляндии, где ему удалось в течение года практиковаться в мастерской Сааринена, Гезеллиуса и Линдгрена. Конечно, занятия под руководством крупных финских мастеров крепко «привязали» А. А. Оля к национальному романтизму, и работа в духе этого направления ему понравилась. Много позже в автобиографии А. А. Оль признавался: «Наибольшую дань я принес веяниям северной архитектуры. В ней привлекала ее крепкая связь с народными традициями и ее ясный, бодрый дух»¹⁷. Начинающий зодчий стремился как можно полнее и эффектнее реализовать художественную программу, намеченную вместе с заказчиком. Двухэтажная дача, поставленная на высоком берегу Черной речки, полу-



чила сложный несимметричный план, в основе крестообразный. На стыке основных объемов, перекрытых высокими крышами, была поставлена мощная бревенчатая башня призматической формы — наиболее явное напоминание о Виттреске. С вершины башни в сторону моря, как и хотел писатель, открывалась замечательная панорама. Интерьеры были сделаны большими, просторными, что, очевидно, тоже отвечало пожеланиям хозяина дома.

Приведенные примеры, надо надеяться, должны убедить нас в том, насколько удачно настроение, свойственное северному модерну, помогло выразить дерево, примененное в качестве строительного материала. Столь же успешно служил северному модерну камень. Его эстетические возможности прекрасно сумели продемонстрировать сооружения, возведенные в самом начале XX века в Гельсингфорсе и других городах Финляндии по проектам мастеров, примкнувших к национально-романтическому направлению. Вероятно, первым среди этих сооружений следует назвать собор в Тампере (по-шведски этот город назывался Таммерфорсом), проект которого, разработанный Л. Сонком в ходе конкурса 1899-1900 годов, был полностью осуществлен к 1907 году. Не преувеличивая, можно утверждать, что основу художественного образа этого громадного здания с двумя раз-

Собор в Тампере.
1901-1907 гг.
Архитектор
Л. Сонк



ными по высоте башнями на главном фасаде формирует именно камень — гранит. Грубо обработанные каменные блоки, придавая храму ощущение какой-то эпической грандиозности, в то же время наделяют его исключительной пластической выразительностью совершенно «скульптурного» типа; освещаемая солнцем, рельефная облицовка обогащает композицию контрастной светотенью, за счет чего каменные массы как будто даже становятся легче и потому подвижнее. Внутренняя динамика здесь вообще играет роль ведущей архитектурной темы; ее хорошо выражают асимметричные массы и перекличка остроконечных венчаний.

При всей свежести образного решения, единодушно

отмеченной публикой и специалистами, храм в Таммерфорсе, однако, довольно определенно указывал на свое родство с памятниками средневекового романского стиля, в которых камню, как известно, тоже отведена важнейшая композиционная роль. Казалось бы, «романика», уместная в культовом сооружении, менее подходящей должна была оказаться для гражданских построек. Но нет — романский тип каменной облицовки был с успехом применен при возведении двух зданий именно гражданского назначения, построенных фактически одновременно и неподалеку друг от друга в самом центре финской столицы. Это, во-первых, Национальный театр, возведенный в 1899-1902 годах по проекту архитектора О. Тарьянне, и, во-вторых, здание страхового общества «Похьола», проект которого, разработанный в ателье Сааринена, Гезеллиуса и Линдгрена, был приведен в исполнение в 1899-1901 годах.

Национальный театр с его симметричным главным фасадом, по общему мнению историков искусства, в целом выглядит более близким к эклектике, чем здание «Похьолы», в облике которого вплоть до гротеска усилена романтическая составляющая образного решения. Фасады этого здания могут даже отчасти подавить зрителя выражением тяжести своей каменной массы. И вместе с тем они провоцируют на бесконечное их разглядывание благодаря изобилию декоративных элементов. Выполненные прямо в материале облицовки тоже в



Национальный театр
в Хельсинки. 1899-
1902 г. Архитектор
О. Тарьянне



Слева: здание страхового общества «Похьола» в Хельсинки. 1899—1901 гг.

Справа: Национальный музей в Хельсинки. 1905—1910 гг. Архитекторы Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрэн



характере готеска и перефразирующие разнообразные сказочные мотивы, эти детали символически раскрывают тему многоликости и загадочности живой природы.

Тема, эффектно выраженная в композиции здания «Похьолы», получила развитие в следующей работе «трио» — конкурсном проекте здания Национального музея в Гельсингфорсе, датируемом 1902 годом. Спустя два года найденное архитекторами решение было несколько изменено, что позволило сделать более выразительной его романтическую интонацию; по переработанному проекту строительство музея и велось в 1905-1910 годах. Живописная асимметричная композиция этого сооружения пронизана остро выраженной динамикой. Созданию такого впечатления наряду с самими архитектурными массами немало способствуют «нерегулярная» облицовка, выполненная из каменных блоков разных размеров, и органически связанная с ней скульптурно-графическая декорация. «Стержнем», объединяющим все части здания, но в то же время и источником резкого контраста служит высокая башня с пирамидальным венчанием — довольно откровенная ссылка на средневековое прошлое.

С 1904 года Э. Сааринен и его сотрудники по первым годам творческой деятельности работали уже отдельно друг от друга. С распадом триумvirата совпало начало работы Э. Сааринена над проектами двух железнодорожных вокзалов — в Гельсингфорсе и Выборге.



Э. Сааринен,
Г. Гезеллиус,
А. Линдгрэн.
Проект
железнодорожного
вокзала
в Гельсингфорсе.
Фасад (вариант).
1904 г.

Конкурсный вариант первого из них в 1904 году был создан участниками «трио» совместно. Но начавшейся затем переработкой первоначального замысла, а затем и его осуществлением в натуре (на что потребовалось около десяти лет) занимался один Сааринен. Столичный вокзал стал крупнейшей постройкой выдающегося мастера; ее с полным основанием можно считать одной из самых высоких вершин в развитии финского национального романтизма. Асимметричная композиция громадного здания, несмотря на сложность его структуры, наделена несомненной цельностью, обеспеченной в значительной мере за счет использования камня в качестве облицовочного материала. В полном согласии с традициями северного модерна суровость облицовки усиливает звучание романтических нот в образной характеристике сооружения. Однако наряду с романтической темой в образе вокзала нетрудно ощутить присутствие и другой — той, что отразила влияние классицистических тенденций, характерных уже для 1910-х годов. Это довольно ясно выражено в четком строе вертикальных членений протяженных фасадов вокзала, которые можно воспринять и как напоминание о классических колоннадах. Но архитектор так моделирует эти элементы композиции, что их соответствие опорам железобетонного каркаса становится очевидным.

Как и Национальный музей, вокзал отмечен в силуэте города энергичной вертикалью башни. Однако в этом случае архитектор ушел от аналогий со Средневековьем: башня наделена совершенно особой пластичностью, легко, кажется, преодолевающей природную твердость камня. Своеобразные переливы объема от угловых утолщений к слегка утопленному в них основному стержню, а затем — к венчанию в виде небольшого купола воспринимаются как поразительно эффектная игра форм, словно вылепленных в каком-то податливом материале рукою ваятеля. И еще один композиционный «узел» вок-

зала обращает на себя внимание: это мощный портал главного входа, фланкированный парными фигурами гигантов с шарообразными светильниками в руках (работа скульптора Э. Винстрёма). В решении входа можно заметить сходство с перспективными порталами романского стиля; сходство усиливает и абрис арок в виде правильной полуокружности. Замечательно, что архитектору удалось и эту, в общем-то, статичную форму наделить ощущением какого-то подспудного, но несомненно мощного движения, естественно вплетающегося в динамику всего сооружения.

Похожий мотив Сааринен сделал центральным и для здания вокзала в Выборге (разрушенного во время последней войны). Значительно уступавший в размерах столичному, выборгский вокзал был похож на своего «старшего брата» суровым характером и скрытой динамикой лаконичных каменных масс. Сооружением этого здания, продолжавшимся тоже довольно долго — с 1904 по 1913 год, Э. Сааринен руководил совместно с Г. Гезеллиусом.

Стараясь выбрать в наследии финляндского модерна всё самое характерное, невозможно обойти вниманием здание Телефонной компании в Гельсингфорсе, возведенное в 1905 году

Железнодорожный вокзал в Хельсинки. 1906-1914 гг. Фрагменты. Архитектор Э. Сааринен





Здание Телефонной компании в Хельсинки. 1905 г. Архитектор Л. Сонк

по проекту Л. Сонка на улице Коркеавуоренкату (дом № 29). В облике этого сравнительно небольшого здания настолько хорошо ощущается заключенная в нем энергия, что вся каменная постройка начинает казаться возникшей в результате действия каких-то грозных тектонических процессов. Мы не можем сказать, сознательно ли зодчий добивался такого впечатления, вполне уместного в данном случае (мы имеем в виду назначение постройки). Но тема если не энергии вообще, то телефонной связи, основанной на использовании этой энергии, нашла определенное выражение в необычной резной декорации по камню: в нее включены мотивы проволоки и телефонных аппаратов! В созданную Сонком композицию вошли несколько мотивов, которые приобрели значение символов северного модерна; именно поэтому их вариации можно встретить в произведениях разных мастеров, следовавших этому направлению, в том числе и работавших в Петербурге. Из таких мотивов, возможно, самым распространенным стало оформление входа в виде глубокой полуциркулярной арки, обрамленной каменным шипцом на приземистых опорах, вершина которого как бы вклинивается в следующий этаж. Не менее характерен и эркер в форме полуцилиндра, завершенный конической кровлей. Своеобразен по пластике шатер, венчающий башнеобразный выступ в левой части здания.

Сфера использования композиционного языка, выработанного мастерами финляндского модерна, в силу его особой эмоциональной окрашенности, казалось бы, должна была ограничиться архитектурой зданий сугубо уникальных, с ярко выраженной индивидуальностью. Но практика городского строительства начала XX века показала применимость этого языка при решении и более простых задач, связанных, в частности, с возведением рядовых жилых домов. Правда, соответствующие приемы при этом несколько упрощались — не так щедро использовался камень, его функциями наделялась штукатурная облицовка, скромнее становились декоративные детали и формы, — но всё же оказалось, что национальный романтизм с успехом смог укорениться и в относительно прозаических областях архи-

тектурного творчества. Первым образцом многоквартирного жилого дома, облик которого можно считать целиком выражающим особенности этого направления, стало пятиэтажное здание, стоящее под номером 17 на улице Фабианинкату в Хельсинки; его строительство закончилось в 1901 году в соответствии с проектом, разработанным «гельсингфорским трио». Как и в произведениях, рассмотренных выше, при знакомстве с этим зданием внимание прежде всего привлекает своеобразная пластичность общей формы, достигаемая за счет остроумной трактовки функционально необходимых элементов

постройки — эркеров, балконов, высокой крыши; они выполнены так, что приобретают роль своего рода «скульптурных» деталей, совокупность которых и насыщает фасады и силуэт столь характерной динамикой. Полученный эффект усиливается за счет расположения здания на угловом участке: благодаря этому выявляется объемный характер постройки.

Много жилых домов подобного типа было построено в Гельсингфорсе начала XX века. А на полуострове Катаянокка (или, по-шведски, Скагуден) возник целый район, почти целиком застроенный домами, спроектированными в характере национального романтизма. Вслед за столичными мастерами архитекторы и других городов Финляндии начали использовать в своей работе аналогичные мотивы. Ближайшим к Петербургу очагом финского национального романтизма стал Выборг, на улицах



Доходный дом на улице Фабианинкату в Хельсинки. 1901 г. Архитекторы Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрен

которого тоже появились выразительные сооружения, решенные в духе северного модерна.

Влияние этой версии нового стиля на петербургскую архитектурную практику проявилось довольно рано. Первым из столичных мастеров к использованию приемов, родственных северному модерну, обратился Ф. И. Лидваль — швед по национальности, петербуржец по рождению, выпускник Академии художеств 1896 года. Спустя всего три года после присвоения ему звания художника архитектуры Лидваль приступил к строительству крупного доходного дома (а точнее, целого комплекса, состоящего из нескольких корпусов), расположенного на Каменноостровском проспекте под № 1–3. Участок, занятый комплексом, принадлежал семье архитектора; поэтому меркантильные соображения, обычно в первую очередь принимавшиеся

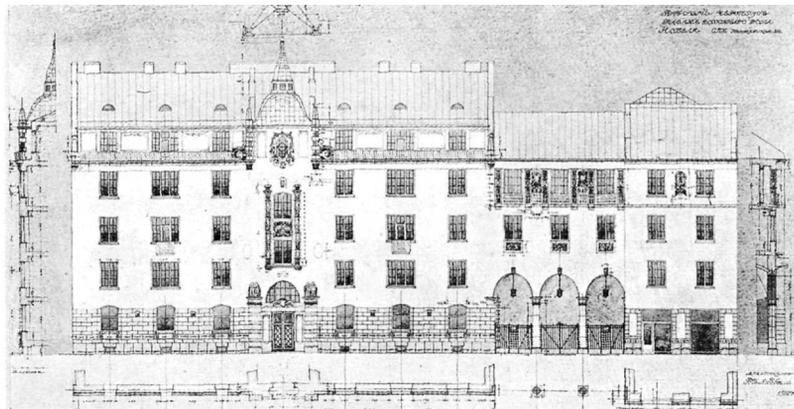
в расчет при строительстве доходных домов, не были здесь для автора проекта главными. Это позволило Лидвалю разработать план, не ориентированный на максимальную экономию территории: ядром комплекса был сделан раскрытый на проспект достаточно просторный и озелененный парадный двор (курдонер). Различные по высоте жилые корпуса (их строительство завершилось в 1904 году) вокруг него составили живописную асимметричную композицию. Принятое пространственное решение оказалось в хорошем соответствии с усиленной пластикой объемов. «Нерегулярная» облицовка из разновеликих каменных блоков сделала здания похожими на суровые скальные массивы. В результате архитектуре комплекса удалось придать характер, по общей тональности созвучный северному модерну. Специфический северный колорит приобрели и некоторые декоративные мотивы: в их число включены слегка стилизованные изображения рыси, грибов, папоротника, а ограждения балконов центрального повышенного корпуса выполнены в форме паутины с пауком.

За комплексом на Каменноостровском проспекте последовали другие аналогичные по художественной характеристике постройки Ф. И. Лидваля — дома на Большой Конюшенной улице (№ 19) и Большом проспекте Васильевского острова (№ 92), датируемые 1904–1905 годами. При общей близости своим финским аналогам эти сооружения наделены и значительной долей индивидуальности: их нельзя обвинить в буквальном копировании каких-либо конкретных прототипов. Лишь доходный дом Нобеля на Нюстадтской улице (ныне Лесной пр., го), возведенный Лидвалем несколько позднее, в 1910–1911 годах, обнаруживает близкое сходство с образцами, но на

Жилой комплекс на Каменноостровском проспекте в Петербурге. 1899–1904 г. Архитектор Ф. И. Лидваль



Ф. И. Лидваль.
Проект доходного
дома Нобеля
в Петербурге. 1910 г.
Фасад



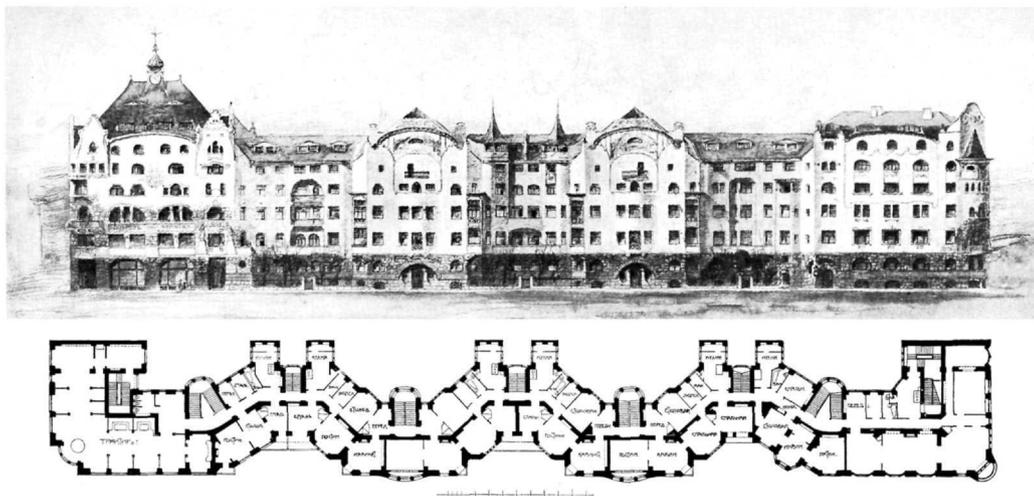
Дом страхового
общества «Россия»
на Большой
Морской улице
в Петербурге. 1905-
1907 г. Гражданский
инженер
А. А. Гимпель,
архитектор
В. В. Ильяшев

лестницы, а особенно — майоликовый фриз под карнизом и выполненные в такой же технике цветные треугольные вставки над окнами второго этажа. Автором майоликовых композиций был Н. К. Рерих. Фриз, изображавший поход русских воинов, показанных на фоне заснеженного пейзажа и могучих крепостных сооружений, подчеркивал столько же «национальный», сколько и обобщенно «северный» характер этого произведения знаменитого мастера живописи модерна. (Фриз этот был утрачен, но удачно воссоздан в 2009 г.)

Из произведений русской архитектуры к северному модерну в числе первых имеет смысл отнести неосуществленный конкурсный

этот раз не финляндского, а шведского национального романтизма.

Наряду с Ф. И. Лидвалем интерес к работе в духе северного модерна в 1900-х годах проявили и некоторые другие архитекторы. К числу первых петербургских построек такого характера относится дом страхового общества «Россия» на Большой Морской улице (дом № 35). Возведенный в 1905-1907 годах по проекту, разработанному гражданским инженером А. А. Гимпелем и архитектором В. В. Ильяшевым, этот дом по внешнему виду оказался довольно близким финским образцам. Его фасад, облицованный камнем, выполнен симметричным, что «успокаивает» композицию. Симметрия настойчиво подчеркивается расположением главного входа, балконов и венчающего шипца — детали, наиболее открыто заявляющей о своем финско-скандинавском происхождении. Своеобразие этому зданию придают элементы синтеза искусств — скульптура и витражи парадной



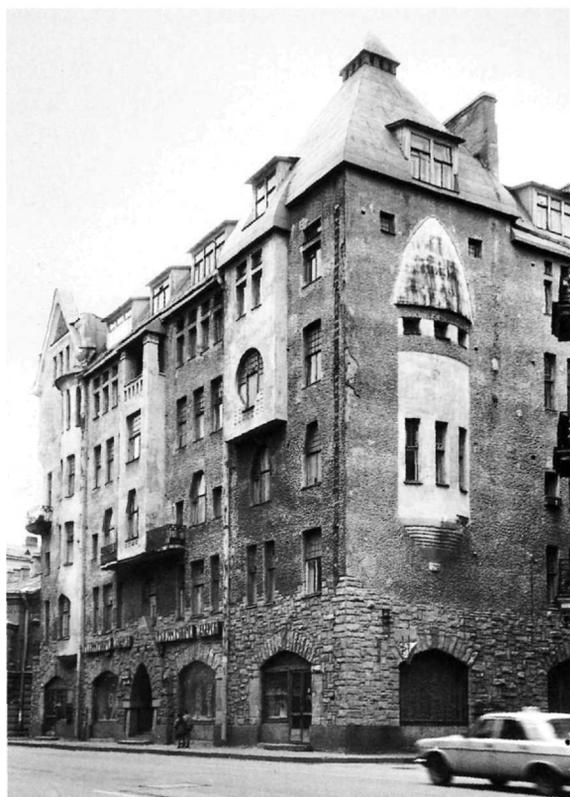
Е. Ф. Шреттер.
Конкурсный
проект дома
Э. Л. Петерсона
на Лиговском
проспекте
в Петербурге. 1905 г.
Фасад, план

проект дома Э. Л. Петерсона на Лиговке, созданный в 1905 году Е. Ф. Шреттером. Годом раньше автор этого проекта закончил обучение в Академии художеств под руководством Л. Н. Бенуа и стал таким образом товарищем Н. В. Васильева по выпуску. Как и все другие выпускники этого года, Е. Ф. Шреттер заканчивал курс, исполнив проект на тему «дворец наместника на Дальнем Востоке». В значительной мере в противовес признанной академической традиции, начинающий архитектор решил предложенную ему композиционную задачу в экспрессивно трактованных формах национального стиля (о характере этого решения хорошее представление дает эскиз, опубликованный спустя несколько лет под названием «Палаты»). Национально-романтическую тему, но уже в интерпретации, близкой северному модерну, Е. Ф. Шреттер продолжил в проекте дома Петерсона. В этой работе обращает на себя внимание необычное зигзагообразное построение плана, что сообщило зданию выразительную пластику. Предложенный прием планировки поддержан и другими композиционными средствами — динамичным разнообразием «графики» фасада, применением нарочито огрубленной каменной облицовки в первом этаже, введением сильных силуэтных акцентов.

Среди работавших в Петербурге мастеров архитектуры живой интерес к северному модерну продемонстрировал своими работами И. А. Претро — еще один ученик Л. Н. Бенуа, получивший звание художника-архитектора в 1901 году. Среди произведений Претро самым характерным с интересующей нас точки зрения следует признать доходный дом Т. Н. Путиловой на Большом проспекте Петроградской стороны (дом № 44). Возведенное в 1906-1907 годах, это крупное здание заняло просторный участок, заключенный между проспектом и отходящими от него улицами — Стрельнинской и

Ораниенбаумской. Как мрачный каменный утес, высится дом над магистралью. Его массы тяжелы, но подвижны. Усиленная пластика фасадов формируется, как и в постройках финских мастеров, при помощи необходимых дому частей, несущих определенную функциональную нагрузку; это прежде всего эркеры разной формы и порталы с каменным обрамлением. Если взглянуть в детали, мы легко сможем обнаружить довольно близкие к оригиналам цитаты. Так, в частности, порталы представляют собой вариации на аналогичную тему из композиции здания Телефонной компании Л. Сонка. Тем же прототипом навеяна форма плоского эркера с круглым окном. Близки финским аналогам венчания угловых частей дома (одно из них давно утрачено). Таким образом, на данном примере мы можем видеть, насколько оперативно петербургский архитектор воспользовался «подсказками» классика финляндского стиля (напомним, что здание Телефонной компании датируется 1905 годом). Однако никаких упреков И. А. Претро за это не заслуживает. Образцы всегда играли в искусстве важную роль, и следование за ними — особенно, когда речь идет о молодых художниках, — это безусловное право мастеров, еще

Доходный дом
Т. Н. Путиловой
на Большом
проспекте
Петроградской
стороны. 1906-
1907 г. Архитектор
И. А. Претро



только накапливающих творческий опыт (важно только, чтобы ориентация на образцы не вела к их буквальному повторению). Кроме того, петербургское здание по назначению, габаритам, местоположению коренным образом отличается от своего гельсингфорского прототипа. Соответственно по-своему Претро решил предложенную ему композиционную задачу. Получился и иной художественный результат, хотя и родственный, разумеется, образцу, представляющему тот же стиль.

Стиль модерн, как это мы уже отмечали, вызвал в архитектурных кругах Петербурга очень большой интерес. Он нашел выражение в многочисленных публикациях, где оживленно обсуждались (и очень часто подвергались жестокой критике) открытия нового стиля. Наибольшей напряженности полемика, получившая отражение в журнальных и газетных статьях, достигла в первые четыре-пять лет XX века, на которые как раз и пришелся расцвет модерна в России. К этому же периоду



В. П. Апышков.
Проект моста
Петра Великого
в Петербурге.
Перспектива. 1908 г.

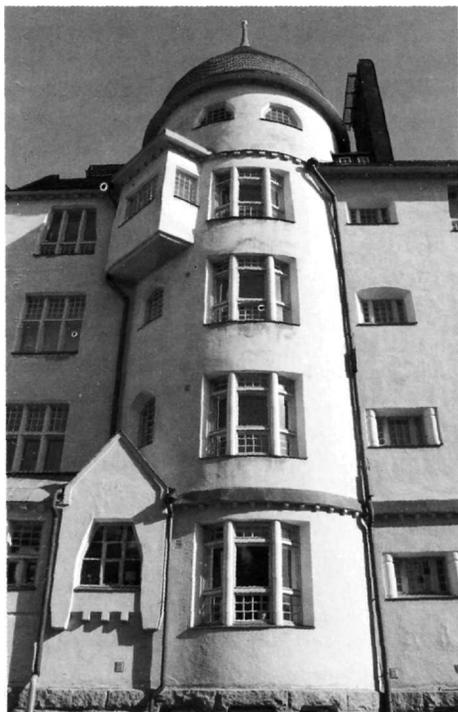
относится публикация первой в России (и до революции оставшейся единственной) книги, в которой ее автор, архитектор В. П. Апышков, предпринял попытку обобщения опыта, накопленного на пути развития «рациональной архитектуры»¹⁸. В книге кратко прослеживалась эволюция рационалистических идей от основания неоромантического «движения искусств и ремесел» Уильяма Морриса и Джона Рёскина до Отто Вагнера и его школы, причем автор определенно давал понять, что сам он всецело принадлежит лагерю рационалистов. Здесь же содержалось напоминание об А. К. Красовском как о русском предшественнике архитектурного рационализма. В своем обзоре В. П. Апышков уделит некоторое внимание Э. Сааринену и Ф. Лидвалю, творчество которых он оценивал весьма высоко. Сам В. П. Апышков показал, что симпатизирует северному модерну не только как критик, но и как архитектор-практик: по его проекту, разработанному совместно с инженером Г. Г. Кривошеиным, в 1908–1911 годах соорудили на Неве мост Петра Великого (Большой Охтинский), устои и башни которого, облицованные грубо обработанным гранитом, явились еще одним весьма интересным образцом того же направления, причем образцом, отнюдь не свободным от заимствования некоторых мотивов финляндского стиля.

Петербургская архитектурная критика начала XX века не обошла северный модерн своим вниманием. По публикациям этого времени хорошо чувствуется, что это ответвление нового стиля не только вызвало неподдельный интерес, но и заслужило вполне положительное к себе отношение — в том числе и потому, что в работах финских мастеров критика справедливо усмотрела близкую аналогию тем поискам национального стиля, которые велись в русской архитектуре. Примечательно, что специалисты, писавшие о современных произведениях финских мастеров, обращали внимание на те их особенности, которые перекликались с подобными же чертами памятников древнего отечественного зодчества, служивших образцами для русских последователей национального романтизма.

Так, в одной из публикаций 1903 года в «Зодчем», подписанной «П. М-овъ» (позже было установлено, что за этим сокращением скрывается гражданский инженер П. М. Макаров), утверждалось, что «отличительная черта финляндского прикладного искусства есть простота и непосредственность, доходящая зачастую до строгости». А далее в той же статье говорилось: «Финляндские зодчие ищут в

своих произведениях... более живописных эффектов, нежели чисто архитектурных»¹⁹. Спустя несколько лет П.М. Макаров вернулся к разговору о финской архитектуре, уже имея больше примеров для анализа. И в 1906 году он писал: «Финляндский стиль заслуживает самого большого внимания, он примыкает к наиболее благородному направлению нового стиля вообще... В своей простоте, строгости и в стремлении находить красоту не одной только орнаментики, а искать ее в массах и контурах зданий, финляндский модерн представляет полную противоположность французскому модерну, наиболее крикливому и нелепому»²⁰. И еще позже можно встретить следующее высказывание на ту же тему: «Центр тяжести в течение веков незаметно передвинулся с юга на север, и сейчас безусловно можно говорить об эпохе *возрождения зодчества на севере*. Выражается оно не только в стремлении создать свой национальный стиль, который по духу и содержанию соответствовал бы индивидуальности народа, но и в действительно высоком проявлении истинной художественности...» Продолжая рассуждать о финском искусстве, автор цитируемой публикации утверждал, что особенный интерес это искусство должно представлять «для нас, русских, и в частности для наших русских зодчих, где всё еще идет борьба между „классическим“ и „модернизмом“ и где совершенно забывают о своих задачах, о своем русском стиле»²¹.

Дом Олофсборг
в Хельсинки.
Фрагмент фасада.
1903 г. Архитекторы
Э. Сааринен,
Г. Гезеллиус,
А. Линдгрэн



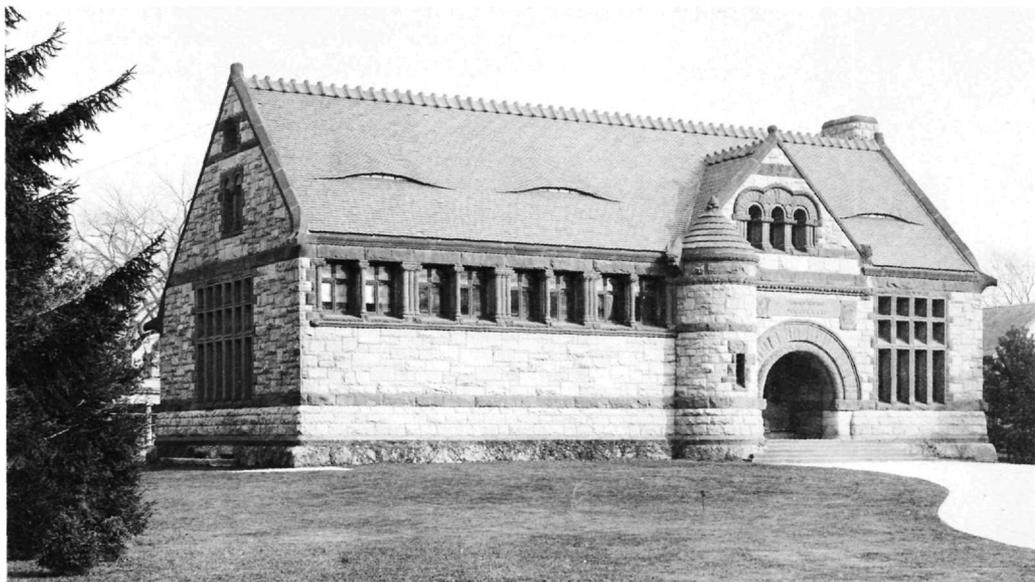
Любопытно сопоставить приведенные выше цитаты с рассуждениями на тему именно о русском стиле. К примеру, А. Новицкий, публикуя полемический материал под многозначительным названием «Что нужно требовать от современных зданий в русском стиле?» писал следующее: «От современного здания в русском стиле... должно требовать не воссоздания древних русских палат... Главную, основную черту, которой никогда не поступался ни один русский зодчий, — было... полное соответствие внешнего вида здания его внутреннему содержанию. Чувство архитектурных масс тоже заметно в каждой нашей древней постройке». И потому, делал вывод автор этой публикации, при решении современных задач в духе национального стиля внимание архитектора в первую очередь «должно быть обращено на разработку архитектурных масс»²². Несколько раньше схожие мысли высказал в одной из своих статей архитектор и художественный критик Е. Е. Баумгартен. «Выразительность художественного замысла, — писал он, — зависит от удачного распределения масс и светотени;

лишь они дают декоративность». И далее у того же автора можно было прочесть: «Надо обратить внимание на характерные особенности всех имеющихся у нас строительных материалов. Пора перестать фальшивить, применяя их, пора выработать для каждого из них свой характер обработки». Отсюда представлялся совершенно естественным переход к вопросу о национальной специфике зодчества. «Надо искать у себя в России приемов мало разработанных или забытых,— призывал Баумгартен.— Надо постичь сущность таких приемов; тогда, применяя их согласно взятому материалу и назначению, мы можем проявить и свою национальность»²³.

С выводами, к которым приходили теоретики модерна или национального романтизма, перекликались наблюдения исследователей древнерусского зодчества. Некоторые из них вошли в соответствующие разделы «Истории русского искусства», издававшейся в предреволюционные годы под руководством И. Э. Грабаря. Например, в главе этого труда, посвященной деревянному зодчеству русского Севера и написанной И. Э. Грабарем совместно с Ф. Ф. Горностаевым, анализ композиционных особенностей древних памятников приводит к выводу об их «необычайной простоте и рациональности»; здесь же упоминается «простота и рациональность украшений», применявшихся мастерами «деревянного дела». Кроме того, отмечалось, что, обладая «редкостным чувством сочных пятен» и используя «эффекты света и теней» в своих постройках, древние зодчие проявляли «художественное чутье, устремленное главным образом не на декоративную сторону, а на обработку форм и общих пропорций масс»²⁴. Аналогичное мнение высказывал и И. Я. Билибин, совершавший поездки на Север для ознакомления с творениями народных мастеров. Художник писал: «Основной принцип русского старинного деревянного зодчества состоит в том, что деталь никогда не загромождает общего. На первом месте — общая форма... Немногочисленные украшения лишь подчеркивают общее впечатление постройки; украшений, не имеющих практического строительного значения, совсем нет»²⁵.

Из приведенных высказываний видно, что многие из тех качеств, которые в произведениях финских мастеров привлекали внимание критиков и одобрялись ими, оказывались близкими стилистическим особенностям памятников древнего русского зодчества; именно по этой причине подобные черты представлялось возможным воспроизводить с теми или иными вариациями и в работах сторонников нового «национального стиля» в России.

Но у северного модерна обнаружились, кроме финско-русской, и другие исторические параллели. В 1903 году П. М. Макаров, по видимому, первым из русских критиков обратил внимание на произведения архитекторов-романтиков во главе с Г. Г. Ричардсоном, работавших в конце XIX века в Северо-Американских Соединенных Штатах. Макаров справедливо указал на то, что «в обработке фасадов, в расчленении общих масс и в особенности в манере облицов-

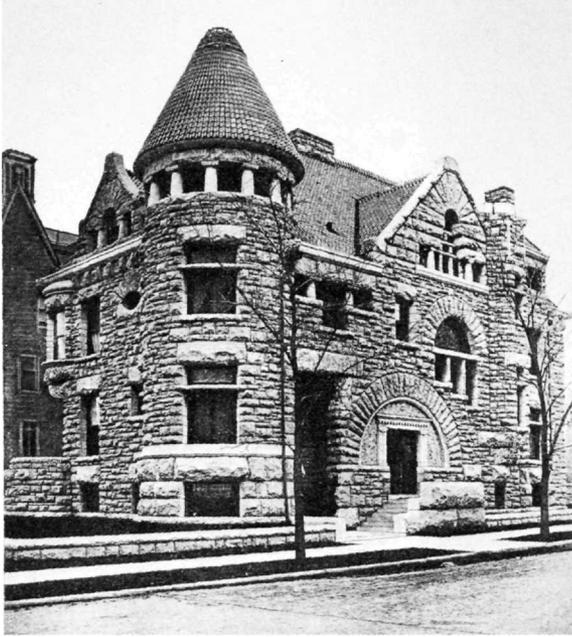


Мемориальная библиотека имени Т. Крейна в Квинси, Массачусетс. 1880-1883 гг. Архитектор Г. Ричардсон

ки камнем, грубо и неравномерно отколотым, положенным рядами неодинаковой высоты, финляндцы близко подходят к произведениям американских архитекторов, их сближает с ними также и крайне умеренное употребление орнамента и вообще лепки. Кроме того, согласно наблюдениям Макарова, американцы показали умение «достигать в своих работах больших художественных эффектов, не прибегая к столь избитому средству, как обременение архитектурных произведений скульптурой»²⁶.

Большое внимание постройкам, представлявшим в Америке романтическое направление, уделил также гражданский инженер А. И. Дмитриев. В 1904 году он совершил продолжительную поездку за океан. Своими американскими впечатлениями Дмитриев поделился в докладах, прочитанных на заседаниях Петербургского общества архитекторов, и в статьях, опубликованных в «Зодчем»²⁷. Последние сопровождались фотоснимками, запечатлевшими образцы «своеобразного американско-романского стиля» (такое определение в данном случае применил автор статей)²⁸.

Действительно, параллель между произведениями Г. Г. Ричардсона и его последователей в Америке, с одной стороны, и работами мастеров Северной Европы, с другой, представляется достаточно очевидной. Помимо отмеченного П. М. Макаровым сходства в общей трактовке масс и приемах каменной облицовки, можно еще заметить аналогии в частностях — таких, например, как использование глубоких полуциркульных порталов, эркеров и башен, упруго вырастающих из тела зданий, или конических венчаний, опирающихся



Загородный дом
 близ Чикаго.
 1880-егг.
 Архитектор
 Ф. Р. Шок

на укороченные колонки. В работах американских архитекторов, пожалуй, более откровенно, чем у их европейских коллег, выражена связь с «романикой»; особенно прямолинейно ее выявляет рельефная декорация, выполненная в технике каменной резьбы.

В еще одной своей публикации 1904 года Макаров обнаруживает стремление получше разобраться в этой проблеме. И он пишет, что «при внимательном изучении многих произведений прославленных ныне» финских и шведских мастеров «невольно убеждаешься в том, как много они обязаны Ричардсону и его школе. <> Облицовка стен, форма и силуэт фронтонов и башен, группировка окон, трактовка дымовых труб, форма арок, покрытие крыш, капители и орнамент — всё это так близко, так родственно по духу у этих архитек-

торов и у их американских предшественников, что если бы не даты, бесспорно определяющие более раннее происхождение американских построек, то, зная и любя дарование... европейских мастеров, никогда нельзя было бы признать факт заимствования их у американцев, а не наоборот. Настолько не отвыкли мы от сознания своего европейского превосходства в искусстве перед американцами»²⁹.

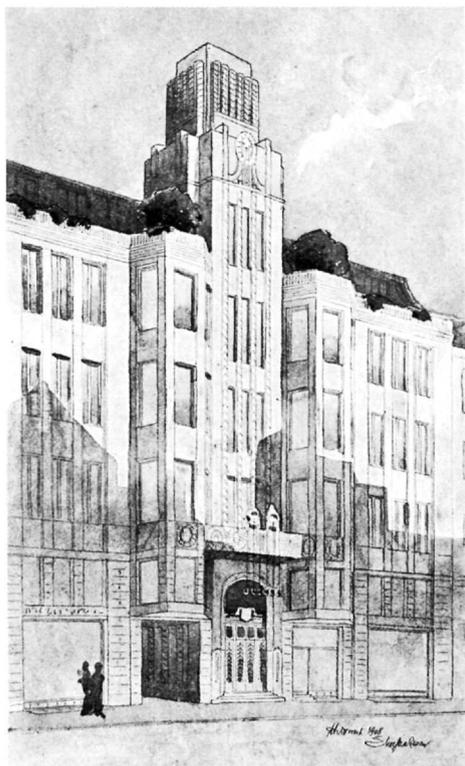
Возникает вопрос — действительно ли «американско-романский стиль» стал ближайшим прототипом для финляндского стиля или процесс кристаллизации характерных черт северного модерна в Европе шел все-таки параллельно, своими путями? Этот вопрос требует специального исследования, которое еще не проводилось. Думается, что воздействие заокеанских образцов, даже если оно в действительности и имело место, не следует преувеличивать. Все-таки связи художественных миров Старого и Нового Света на рубеже столетий еще находились в стадии становления, да и навряд ли финские или скандинавские мастера могли чрезмерно увлечься импортом чужих идей и тем самым поступиться собственной самобытностью, которой они, несомненно, очень дорожили. По всей вероятности, мы имеем дело с известным параллелизмом в развитии искусства, обусловленным влиянием схожих исторических обстоятельств и тенденций. И все-таки любопытно, сколь прихотливым подчас может оказаться движение художественной мысли: американцы ричардсоновской школы явно вдохновлялись образами европейского Средневековья, а плоды

их вдохновения, не исключено, вернувшись на «историческую родину», дали определенный импульс для дальнейшего развития зодчества Северной Европы.

Что касается художественных связей непосредственных соседей — России и Финляндии, — то они, конечно, имели все шансы укрепляться, и приведенные выше примеры говорят, что так оно и происходило на самом деле. Архитекторы обеих стран обменивались

визитами и творческим опытом, их произведения публиковались как в русских, так и в финских периодических изданиях, они участвовали (хотя и не очень регулярно) в конкурсах, проводившихся по обе стороны границы. Большим авторитетом пользовался в России Элиель Сааринен, получивший от Академии художеств звание академика архитектуры. Именно в работах этого мастера (а также и некоторых его коллег) на рубеже 1900-х и 1910-х годов стали все настойчивее проявляться признаки изменения художественной манеры, отождествлявшейся ранее с национальным романтизмом; на примере вокзала в Гельсингфорсе об этом уже бегло говорилось. Изменения эти свидетельствовали не только о появившемся интересе к классике, но и о стремлении освоить соответствующие этому интересу новые композиционные приемы. Даже если формально такие приемы оставались еще как будто довольно далекими от классической традиции, по существу они оказывались вовсе не чуждыми ей — хотя бы уже потому, что основывались на признании принципа симметрии и равновесия архитектурных масс. Показательными в данном отношении можно считать работы Сааринена, относящиеся к 1908 году, — проект здания сейма Финляндии, получивший первую премию на конкурсе³⁰, близкий ему «эскиз башни»³¹, а также проект фасада доходного дома страхового общества «Саламандра» на Гороховой улице в Петербурге, исполненный в порядке участия в «частном конкурсе»³². Во всех этих трех проектах использован мотив башни, венчающей симметричную композицию, в которой ясно обозначена также тема «вертикализма». Стоит отметить, что найденные в этих работах приемы Э. Сааринен развил в своих более поздних проектах, в том числе ратуши в Ревеле, ансамбля парламента в Канберре, Дворца Лиги наций в Женеве, небоскреба «Чикаго трибюн».

К перечисленным произведениям Сааринена в определенном отношении достаточно близка церковь Каллио в Гельсингфорсе,



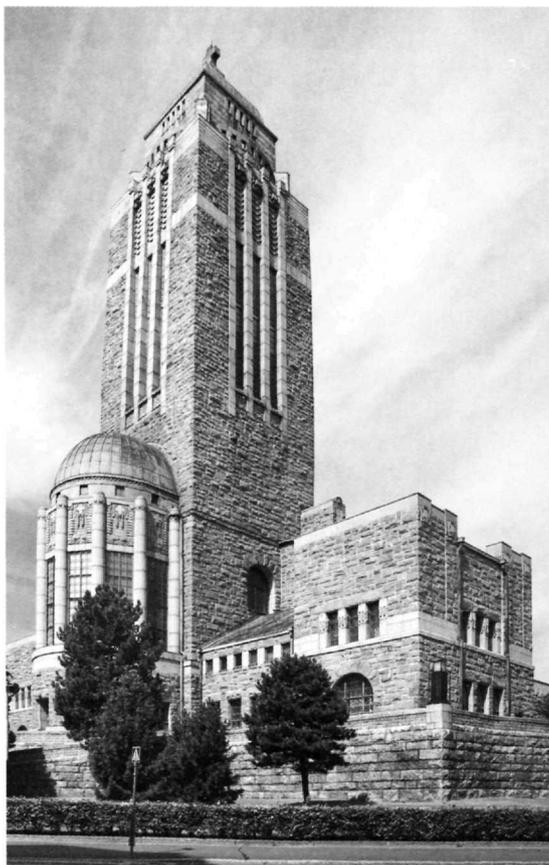
Э. Сааринен.
Проект доходного
дома страхового
общества
«Саламандра»
в Петербурге. 1908 г.
Перспектива

возведенная в 1908-1912 годах по проекту Л. Сонка: в композиции этого храма, возвышающегося над всем городом, тоже выявлена тема динамичных вертикалей. В целом, однако, церковь Каллио всецело еще принадлежит национальному романтизму. Но облик двух других зданий, построенных по проектам Сонка в Гельсингфорсе в 1908 и 1911 годах (то есть одновременно Каллио) для Кредитного общества и Биржи, уже абсолютно ясно указывает на то, что архитектор возвращается к ордерной дисциплине. На фасадах главная роль отдана колоннадам, хотя и заметно модифицированным по сравнению с классическими образцами. Так в развитии финляндского стиля обозначается переход на иные творческие позиции, продиктованный усилением влияния ретроспективных тенденций.

Слева: церковь Каллио в Хельсинки. 1908-1912 гг.

Справа: Биржа в Хельсинки. 1911 г. Архитектор Л. Сонк

Растущим интересом к историческим стилям, и прежде всего к классике, в те же годы было отмечено развитие архитектуры во многих странах Европы. Один из самых характерных вариантов неоклассицизма сформировался в Германии, а наиболее полно его специфика выразилась в произведениях Петера Беренса. Жители русской столицы получили возможность непосредственно оценить своеобразную ретроспективную манеру этого мастера на при-





Здание германского посольства в Петербурге. 1911—1913 гг. Архитектор П. Беренс

мере мрачного здания германского посольства с его тяжеловесной колоннадой, к сооружению которого на Исаакиевской площади приступили в 1911 году.

И в творческой практике петербургских архитекторов переход от модерна к неоклассицизму происходил синхронно с остальной Европой. Развитию этого процесса в городе на Неве особенно содействовала острая критика нового стиля консервативно настроенными деятелями культуры, воспитанными на традициях «золотого века» петербургского зодчества.

Уже в 1907-1908 годах ноты разочарования модерном в России начали преобладать, и в этот же период стали появляться первые проекты и постройки, в которых наглядно проявилась тенденция к восстановлению былого стилистического «порядка», опиравшегося на классические идеалы. Поворот к неоклассике символизировали две крупные петербургские постройки Ф. И. Лидваля, осуществленные практически одновременно — в 1907-1909 годах. Это были здания Азовско-Донского банка на Большой Морской улице (дом № 5) и Второго общества взаимного кредита на Садовой улице (дом № 34). Они еще сохранили тесную связь с модерном в том, что касалось их пространственного и конструктивного решения, но приобрели монументальные фасады, в композиции которых важное место было отведено ордеру, заметно измененному, правда, по сравнению с классическими образцами. Вслед за этими сооружениями последовали другие, во внешнем облике которых отразился интерес зодчих начала XX столетия к интерпретации самых разных исторических тем. Именно в силу разнообразия и глубины исторических горизонтов, открывшихся перед архитекторами 1910-х годов, направление,



Здание Второго общества взаимного кредита в Петербурге. 1907–1909 гг. Архитектор Ф. И. Лидваль

не вызывавшее интереса. В роли лидеров палладианского варианта ретроспективизма начала XX века быстро закрепились И. В. Жолтовский в Москве и В. А. Шуко в Петербурге.

Нетрудно заметить принципиальное сходство между ретроспективизмом начала XX века и эклектикой, господствовавшей в предыдущем столетии. Но и различия между ними весьма существенны. Прежде всего, мастера неоклассики по сравнению с архитекторами-эклектиками сумели достичь в целом гораздо большей художественной убедительности в интерпретации исторических тем, вследствие чего лучшие их произведения по эстетическому качеству вплотную смогли приблизиться к своим прототипам. В достижении такого результата отнюдь не малой оказалась роль модерна, который воспитал вкус к пластическим обобщениям, к использованию крупных, «весомых» форм, что позволяло, преодолевая привычные для эклектизма многословие и дробность, добиваться особой выразительности композиционных решений. И, разумеется, никто из архитекторов, переходивших на позиции ретроспективизма, не считал для себя возможным полностью отказываться от тех завоеваний модерна, которые относились к конструктивно-технической сфере зодчества.

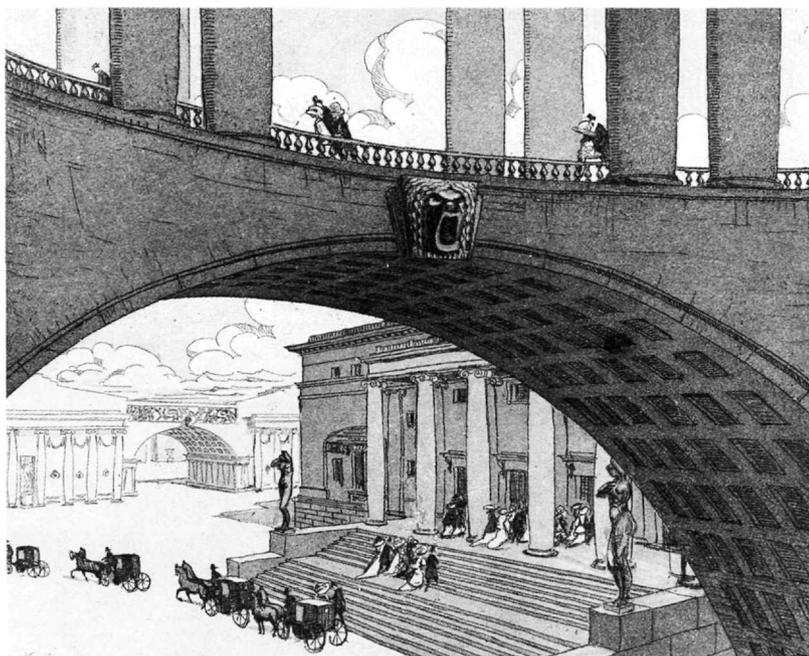
Неоклассицистические тенденции были противопоставлены в первую очередь декларативному новаторству модерна, его «машинным», «железо-стеклянным» формам, рекламной экстравагантности и «декадансу». Противники нового стиля особенно поощряли развитие таких тенденций в Петербурге — городе, обязанном своей красо-

представляемое их произведениями, нередко предпочитают обозначать термином, имеющим более широкое значение, — ретроспективизм. В зависимости от конкретной исторической ориентации, отдельные варианты ретроспективного направления могут называться неоренессансом, неоклассицизмом или неobarocco. Очень широкое признание в начале XX столетия получила и такая разновидность ретроспективизма, которая опиралась на композиционные идеи великого мастера итальянского Возрождения Андреа Палладио. Тем самым буквально накануне революции в русской архитектуре получило дальнейшее развитие палладианство, занимавшее в европейском зодчестве Нового времени на протяжении почти двух веков весьма видное место, но в период преобладания эклектики

той главным образом ансамблям и памятникам эпохи классицизма. Первый призыв к переоценке классического градостроительного наследия, которое как бы «не замечали» в годы господства эклектики, прозвучал еще в 1902 году в статье Александра Бенуа «Живописный Петербург». Обращаясь прежде всего к художникам, Бенуа призвал понять, сколь достойны их внимания архитектурные пейзажи города, напоминал о «художественном отношении» к петербургской старине мастеров прошлого, сумевших прекрасно выразить «пустыньность Невы, фантастическую грандиозность и красоту ее, чудные эффекты белых ночей, прелестные виды на островах, у Смольного»³³. А в 1904 году появилась восторженная статья о московском классицизме, написанная архитектором Иваном Фоминим. «Поэзия прошлого! — патетически восклицал он. — Отзвук вдохновенных минут старых мастеров! Не всем понятно тонкое чувство грусти по былой ушедшей красоте, которое подчас сменяется невольным восторгом перед грандиозными, *египетскими* по силе памятниками архитектуры, соединившими в себе мощь с деликатностью благородных, истинно аристократических форм. Уже многоэтажные дома в каком-то странном стиле — творения измельчавшей породы людей и их бездарных художников — сменяют эти удивительные постройки эпохи Екатерины II и Александра I. Их осталось так мало! Тем ценнее они. Тем больше люблю я их»³⁴.

В этой статье И. А. Фомин впервые сформулировал свое отношение к русскому классицизму как к стилю национальному и в такой же степени характерному для России Нового времени, в какой самобытное средневековое зодчество было характерно для допетровской эпохи. Эта точка зрения нашла поддержку у многих деятелей культуры предреволюционной поры.

Любопытно заметить, что всего лишь за два года до публикации статьи в «Мире искусства» И. А. Фомин выступил инициатором устроенной в Москве «Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля», которую современники оценили как яркий манифест только что утвердившегося в России модерна. А в 1909 году роль подобного же манифеста, но теперь уже возвещавшего о приходе неоклассицизма, сыграл выпускной проект Ивана Фомина, завершившего тогда под руководством Л. Н. Бенуа обучение в Академии художеств. Этот проект, исполненный по программе «Курзал на минеральных водах или морских купаниях», привлек столь пристальное внимание художественной критики, да и всего архитектурного мира, какого раньше не удостоивались работы выпускников учебных заведений. В одном из отзывов его автор Г. К. Лукомский (выступавший в данном случае под псевдонимом Ю. Рох) писал о проекте Фомина: «Выполненный с большим тщанием и осведомленностью стиля нашего „ампир“ проект — грандиозностью замысла и размеров... и благородной идейностью — один из лучших за многие десятки лет. Это, действительно, прочувствованная, осмысленная



И. А. Фомин. Офорт
к проекту курзала.
1909 г.

и показывающая изучение стиля работа... Проект дает блестящее доказательство нарождающейся у нас на почве старых (наших же) достижений — новой архитектуры»³⁵.

Г. К. Лукомский — архитектор по образованию, занимавшийся, однако, преимущественно художественной критикой и историческими исследованиями, — наряду с А. Н. Бенуа и В. Я. Курбатовым стал одним из наиболее убежденных пропагандистов ретроспективизма и того развивавшегося с конца 1900-х годов движения, которое часто называли «неоампирным». Убежденность в безусловной правоте своих взглядов иногда становилась у Лукомского источником излишней резкости в оценках тех явлений в развитии искусства, которые ему решительно не нравились. Характерно с этой точки зрения его выступление в печати по поводу завершения строительства на Невском проспекте дома М. В. Воейковой (дом № 72), фасад которого согласно проекту гражданского инженера С.И. Минаша был выполнен в духе северного модерна. В 1910 году Лукомский писал об этом здании так: «Только что открытый фасад дома против Троицкой улицы на Невском проспекте представляет вопиющее по своей несогласованности со всею, уже годами установившеюся физиономией проспекта вольнодумство; пошлейшие формы эклектического затасканного петербургского ренессанса гораздо спокойнее и терпимее рядом с этим „чухонским модерном“, украшенным какими-то головами „леших“ и выкрашенным в светлорыжий тон»³⁶. Есть у Лукомского и дру-

гое резкое высказывание по тому же поводу: «Уродливый во всех отношениях новый дом на Невском проспекте... заставляет еще раз изумляться снисходительности наших комиссий и всех инстанций, через которые должен пройти проект каждого сооружения на Невском проспекте. Имя строителя этого дома должно бы сделаться нарицательным, а участие его в обществах архитекторов изъято...»³⁷

Стоит вместе с тем обратить внимание на то, что другое здание, построенное тоже по проекту С. И. Минаша всего двумя годами позже на Каменноостровском проспекте (дом № 19), Лукомский не раз упоминал как пример удачного, по его мнению, применения ампира «в трактовке нового доходного дома как особняка, увеличением пропорций и введением в трехэтажные членения пяти-шести этажей»³⁸. Отсюда видно, в какой мере на оценки критики, которая велась с позиций неоклассицизма, влияла степень соответствия создававшихся новых композиций известным каноническим правилам и образцам.

Сторонники ретроспективизма враждебно (или по меньшей мере с осторожностью) относились к попыткам введения новаций в архитектурную и градостроительную практику. И то, что накануне революции неоклассицизм занял в русской архитектуре, бесспорно, лидирующие позиции, означало одновременно поражение в соперничестве с ним модерна. Однако будущее показало, что поражение нового стиля явилось, скорее, временным отступлением. Рожденные модерном идеи радикального обновления архитектурного языка в той или иной степени продолжали оказывать влияние на эволюцию «искусства строить», но со временем влияние это проявилось в формах, отличных от прежних.

А мастера архитектуры, приступившие, подобно Н. В. Васильеву, к практической деятельности в самом начале XX столетия, обречены были на самое активное участие во всех творческих спорах, придавших этому столетию особый интерес и напряженность.

ГЛАВА ВТОРАЯ. НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ И АЛЕКСЕЙ БУБЫРЬ: НАЧАЛО

Как в человеке проявляются способности к художественному творчеству? Каким образом самому носителю таланта удается ощутить его настолько ясно, что это определяет весь дальнейший жизненный путь? Это вопросы, которым суждено, по-видимому, навсегда остаться без ответов. Понятно, когда молодой человек, попадая в творческую среду, представленную, например, его родителями, оказывается в такой ситуации, что просто не может себе представить ничего другого, кроме занятий искусством. Но в большинстве других ситуаций, ничего общего с искусством не имеющих, — как в подобных случаях художественные способности проявляют все-таки свою силу и оказываются для человека тем, что делает его в конце концов профессиональным художником? А ведь история искусства знает множество примеров, когда художниками становились выходцы из совсем «не художественных» кругов общества. Так было и с Николаем Васильевичем Васильевым.

Родился он 26 ноября (8 декабря) 1875 года в деревне Погорелки Угличского уезда Ярославской губернии. Из архивных документов известно, что его отец был зажиточным крестьянином, сумевшим со временем перейти в купеческое сословие и добиться определенных успехов в деловой жизни. Это, конечно, облегчило Николаю Васильеву выбор жизненного пути, дало возможность переехать в столицу и получить там желанное высшее образование. К сожалению, мы не располагаем достаточным количеством документальных материалов, которые могли бы прояснить подробности этого раннего этапа жизни будущего архитектора. И остается только строить предположения о том, как природные данные, развиваясь, показали и самому молодому человеку, и его близким, что его удел — именно «художества», а стало быть, нужно сделать всё, чтобы не дать заглохнуть пробудившемуся таланту. Но ведь ощутить в себе художника было мало. Следовало не ошибиться в выборе будущей художественной профессии, а для этого нужно было обладать хотя бы минимумом знаний о современном искусстве и сведениями о тех школах, где можно было бы получить желанную специальность. Вероятно, Васильев такими знаниями и сведениями обладал, что и помогло ему принять правильное решение. Молодой человек поставил перед собой цель — стать строителем, архитектором. Как же можно было прийти к этой цели?

Основными центрами высшего архитектурного образования в России на рубеже XIX и XX столетий были две школы — Академия художеств и Институт гражданских инженеров, — и обе они находились в Петербурге.

Академия, обучавшая под своей крышей не только искусству архитектуры, но и другим «художествам», обладала, конечно, более весомым авторитетом и более солидным опытом, чем Институт гражданских инженеров, который был почти на столетие моложе Академии. Но Институт мог сильнее привлекать молодежь благодаря тому, что в его программах последовательнее, чем в Академии, выявлялась практическая направленность обучения «искусству строить». Академия же, как полагали многие, предпочитала в своей системе архитектурного образования усиливать чисто «художественную» ориентацию, что способствовало превращению питомцев этой школы не столько в строителей, сколько в декораторов, «рисовальщиков фасадов». Такое мнение было, разумеется, неверным: и в Академии, так же как в Институте гражданских инженеров, большое внимание уделялось преподаванию инженерных и математических дисциплин, без знания которых невозможно стать архитектором. Но художественный потенциал Академии был действительно намного выше; его эффективность поддерживалась и верностью вековым традициям классики, и наличием в стенах учебного заведения богатейших собраний музея и библиотеки, наконец, и тем, насколько целеустремленно прививались ученикам навыки работы в смежных видах искусства. В результате известное фигуральное выражение «здесь и стены учат» превращалось в Академии художеств в высшей степени конкретную реальность. Неудивительно, что многие воспитанники других специальных заведений (включая Институт гражданских инженеров) стремились повысить качество своей профессиональной подготовки — и прежде всего в художественном отношении, — поступая в Академию художеств, где и завершали образование.

В XX век Академия художеств вступила серьезно реорганизованной. Согласно новому уставу, утвержденному в 1893 году, она была подразделена на две части: обучением художников занималось выделенное из Академии Высшее художественное училище во главе с ректором и советом профессоров; руководство же всеми другими видами деятельности, кроме педагогической, осуществляло академическое Собрание, исполнительным органом которого был свой Совет. На рубеже столетий, как, впрочем, и раньше, Академия художеств делала очень многое для «поддержания и распространения искусств в России» (так была сформулирована в уставе Академии главная цель ее деятельности). Академия вела большую научно-исследовательскую работу, в том числе в области изучения и реставрации памятников архитектуры. Она собирала произведения искусства, многие из которых передавала затем столичным и провинциальным музеям; ею устраивались выставки, проводились конкурсы, осуществлялась экспертиза вновь разрабатывавшихся проектов монументов и общественных зданий. Покровительством и методической помощью Академии пользовались многочисленные средние художественные школы и училища провинциальных городов.

Высшее художественное училище по уставу 1893 года состояло из живописно-скульптурного и архитектурного отделений. В каждом из них было предусмотрено две стадии обучения. Первой стадией для живописцев и скульпторов был так называемый натуральный класс, где учащиеся в течение одного-двух лет совершенствовались в рисунке, живописи и лепке с натуры под руководством опытных педагогов. На архитектурном отделении первой ступенью служил «общий архитектурный класс», в котором ученики занимались не менее трех лет. Здесь проводились занятия по «графическому изучению» памятников зодчества разных эпох и разрабатывались учебные проекты по программам, задававшимся «профессорами искусств» (в их числе в начале XX века были Г. И. Котов, А. Н. Векшинский, А. Г. Трамбицкий и В. В. Сулов). Параллельно «профессора наук» читали учащимся архитектурного отделения курсы математики и инженерно-технических дисциплин. Вечерами будущие архитекторы рисовали в академическом музее с «антиков» — то есть с гипсовых слепков, точно воспроизводящих знаменитые скульптуры древности. Кроме того, ученики архитектурного отделения занимались и в натурном классе — под руководством тех же педагогов, которые вели занятия на живописно-скульптурном отделении училища. В результате помимо специальной архитектурной и инженерно-строительной подготовки учащиеся архитектурного отделения получали и солидное общехудожественное образование, овладевали «секретами» рисунка и акварели, приучались графическими средствами наглядно выражать композиционный замысел и доводить его в деталях до совершенства.

Заключительной стадией обучения будущих художников в Высшем художественном училище были мастерские под индивидуальным руководством ведущих профессоров. В начале XX столетия на архитектурном отделении таких мастерских было три — ими руководили Л. Н. Бенуа, А. Н. Померанцев и М. Т. Преображенский. В мастерских занятия продолжались не менее двух лет; они состояли в совершенствовании композиционного мастерства, накоплении опыта работы над проектами зданий различного назначения и завершались исполнением выпускной «программы» — то есть, по современной терминологии, дипломного проекта. По окончании архитектурного отделения училища выпускнику присваивалось звание художника архитектуры (или художника-архитектора, как стали называть эту специальность со временем)³⁹.

О. Р. Мунц — товарищ Ф. И. Лидваля по выпуску 1896 года, спустя восемь лет приступивший к преподаванию в общем архитектурном классе, — так писал об академических мастерских в статье, посвященной памяти Л. Н. Бенуа: «Смысл индивидуальных мастерских лежал не в систематическом натаскивании, а в возможно более свободном совершенствовании под руководством добровольно избранного профессора. Для профессора важно было дать общее художественное направление мастерской, создав необходимые условия, побуждающие

к труду, и личный пример, личный способ мышления и работы служили для этого вернейшим средством»⁴⁰.

Наибольшей популярностью пользовалась мастерская Л. Н. Бенуа. Леонтий Николаевич — подлинный лидер академической школы (он в течение довольно длительного времени занимал пост ректора училища), широко эрудированный деятель культуры, опытный зодчий, замечательный акварелист, чуткий и талантливый педагог — был типичным представителем эклектизма, но от большинства архитекторов-эклектиков его отличали тонкий художественный вкус, высочайшая культура детали и умение вполне рационально, хотя и в рамках традиционных пространственных концепций, решать функционально-планировочные задачи. Он был большим знатоком и любителем французской архитектуры и на ее прославленные памятники ориентировался в своих наиболее значительных проектах. Мастерская Бенуа достигла поразительных успехов в деле подготовки молодых архитектурных кадров. Ее воспитанниками были зодчие, занявшие в отечественной архитектуре первой половины XX века самые видные места. При этом среди них были и такие, кто заканчивал сначала курс Института гражданских инженеров, а уж затем переходил в Высшее художественное училище. В подобных случаях академический устав разрешал, минуя общий архитектурный класс, поступать прямо в мастерские профессоров⁴¹.

Институт гражданских инженеров (ИГИ) вел свое происхождение от Строительного училища, созданного в 1842 году, в свою очередь, на базе двух учебных заведений того же профиля, существовавших в Петербурге раньше. Основное предназначение Строительного училища виделось поначалу в том, чтобы готовить для соответствующих ведомств специалистов, хорошо образованных прежде всего с технической стороны и способных вести строительство всевозможных гражданских объектов, среди которых важнейшими признавались дороги, мосты, плотины, промышленные здания. Но со временем программа обучения в училище изменилась таким образом, что специальность, даваемая им, оказалась весьма близкой профессии архитектора широкого профиля. По сложившейся традиции, однако, технические основания этой профессии продолжали оставаться предметом особого внимания со стороны преподавателей. В 1882 году училищу был присвоен статус института. Это событие совпало с окончанием строительства нового учебного здания, разместившегося во 2-й роте Измайловского полка (позднее 2-я Красноармейская ул.). В институте был установлен пятилетний срок обучения. При выпуске его питомцы получали звание гражданского инженера.

В Институте гражданских инженеров сложился замечательный состав педагогов — больших мастеров своего дела. С 1895 по 1903 год ИГИ возглавлял Н. В. Султанов. Его сменил (но ненадолго) В. В. Эвальд, а с 1905 года в течение 16 лет пост директора занимал В. А. Косяков. В тот же период преподавательскую работу в институте

вели профессора И.С. Китнер, Д.В. Знобишин, С.Б. Лукашевич, В. Р. Бернгард, А. К. Павловский, П. И. Дмитриев и другие высококвалифицированные специалисты⁴². В отличие от Высшего художественного училища, в ИГИ не было индивидуальных учебных мастерских. Занятиями по архитектурной композиции руководили разные педагоги, заботившиеся о выявлении той или иной функциональной направленности своих курсов. На высокий уровень было поднято преподавание специальных инженерно-технических дисциплин.

К началу XX века наметилось определенное сближение методов обучения, применявшихся в обеих петербургских архитектурных школах. Этому в немалой степени способствовал довольно широкий обмен между ними педагогами: гражданские инженеры постоянно привлекались к преподаванию технических предметов в Академии художеств, а художники-архитекторы руководили занятиями по композиции в ИГИ.

Тем не менее своего рода конкуренция двух архитектурных специальностей вплоть до революции оставалась очевидным фактом архитектурной жизни в России. Это обстоятельство получило и соответствующее организационное оформление: в начале XX века в столице, кроме Общества архитекторов, членами которого могли становиться все, кто обладал соответствующей квалификацией, существовали еще и профессиональные объединения воспитанников каждой из школ — Общество архитекторов-художников и Общество гражданских инженеров, выпускавшие свои печатные издания. «Старшим» из этих объединений было Общество архитекторов, возникшее еще в 1870 году. С 1872 года оно издавало журнал «Зодчий» — периодический печатный орган, заслуженно считавшийся наиболее авторитетным в вопросах архитектуры. На исходе XIX и в начале XX столетия в Петербурге выходил в свет еще один архитектурный журнал — «Строитель», издателем которого был гражданский инженер Г. В. Барановский, широко известный как составитель фундаментальной «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века». Позже к названным изданиям добавились и другие; совместными усилиями они смогли дать исчерпывающую характеристику архитектурной жизни предреволюционного Петербурга.

А эта жизнь была исключительно бурной и плодотворной. В ту пору капитальная застройка города шла особенно быстрыми темпами. Во всех районах столицы сооружались многоквартирные доходные дома, школы, больницы, магазины и другие здания общественного назначения, фабрично-заводские корпуса, мосты и набережные. Повседневная строительная практика широко освещалась на страницах периодической печати: публиковались описания и фотографии построек и проектов, помещались рецензии на книги и выставки, шли дискуссии по проблемам стиля, сообщались сведения о деятельности русских архитектурных обществ и об архитектурной жизни за рубежом. Проекты многих крупных и ответственных в градострои-

тельном отношении зданий разрабатывались в порядке конкурсов, объявления о проведении которых, как и об их результатах, также регулярно публиковались в журналах. Конкурсная практика на рубеже столетий получила необычайно широкое развитие. Конкурсы объявлялись архитектурными обществами по заказам фирм и учреждений, а также владельцев земельных участков, на которых предстояло вести строительство. Программы на проектирование тщательно составлялись специалистами в соответствии с пожеланиями заказчиков. На разработку проектов отводилось, как правило, несколько месяцев. Результаты творческих соревнований анализировали компетентные жюри («комиссии судей»), в состав которых входили крупные архитекторы из числа тех, кто не намеревался в данном конкретном случае выступать в качестве конкурентов. За проекты, которые члены жюри сочли лучшими, назначались денежные премии (как правило, от трех до пяти); кроме того, некоторые проектные предложения, не отмеченные премиями, жюри нередко «рекомендовало к приобретению» заказчиком. Опубликованные в свое время отзывы жюри, содержавшие подробный анализ каждого из проектов, участвовавших в конкурсе (анонимно, под девизами), остаются вплоть до наших дней ценнейшими документами, позволяющими судить о развитии архитектурной мысли в период острого столкновения противоборствовавших концепций и направлений. Автор проекта, отмеченного первой премией, часто получал возможность осуществить постройку в натуре. Однако так было далеко не всегда. В зависимости от разных обстоятельств к созданию исполнительного проекта и к строительству могли быть привлечены и другие конкуренты, а то и вовсе архитекторы, которые в конкурсе не участвовали.

Значение конкурсного проектирования для русской предреволюционной архитектуры трудно переоценить. Конкурсы постоянно инициировали творческую мысль, играли роль своего рода лаборатории творческих идей, которые благодаря журнальным публикациям и профессиональному анализу становились достоянием практики и критически осмысливались. Важным был и материальный фактор: премии, полученные на конкурсах, могли стать существенным добавлением к заработку архитекторов-практиков. Для некоторых из них, наиболее успешно выступавших на конкурсах, разработка конкурсных проектов становилась одним из основных направлений творческой деятельности. Именно такой путь избрал для себя Николай Васильев.

По приезде в столицу Н. В. Васильев некоторое время учился в Коммерческом училище, а в 1895-1896 годах отбывал воинскую повинность в лейб-гвардии Финляндском полку. Вскоре после этого он и определился с дальнейшими планами, выбрав в качестве места профессионального обучения ИГИ. В сентябре 1896 года, сдав положенные вступительные экзамены, он стал студентом. Учение шло вполне успешно, о чем свидетельствует отмеченный в архивных документах

факт награждения Васильева при выпуске в 1901 году серебряной медалью «за лучшие архитектурные проекты». То же подтверждается и скупой характеристикой выпускного свидетельства: «при отличном поведении оказал отличные успехи». А в 1899 году Васильев был награжден особой «премией имени инженера-архитектора Н. А. Курвоазье» за лучший проект по сельскохозяйственной архитектуре⁴³.

Воспитанником ИГИ был и Алексей Федорович Бубырь, в дальнейшем не раз становившийся соавтором Васильева при разработке их общих проектных замыслов. Как и Васильев, Бубырь тоже был провинциалом. Он родился 16 (28) марта 1876 года в деревне Алексеевка Павлоградского уезда Екатеринославской губернии (ныне Днепропетровская область Украины). В 1897 году, после окончания гимназии, переехал в Петербург и поступил в Институт гражданских инженеров. Еще студентом Бубырь сумел совершить поездки в Германию, Францию и Финляндию, что, конечно, способствовало расширению культурного кругозора и благотворно сказалось на подготовке будущего архитектора. Учебный курс он закончил в 1902 году, причем «при отличном поведении оказал хорошие успехи»⁴⁴. В ИГИ было принято указывать, в каком порядке соответственно достигнутым результатам распределялись в пределах каждого выпуска заканчивавшие обучение студенты. Бубырь в списке 1902 года оказался пятым. Первое же место в нем занял С. И. Минаш, награжденный, как и годом раньше Васильев, серебряной медалью. В тот же выпуск вошли и другие молодые гражданские инженеры, зарекомендовавшие себя впоследствии хорошими специалистами, — например, А. И. Зазерский, А. А. Ламагин, В. В. Старостин⁴⁵.

Наряду с теми, кто перечислен выше, однокашниками Васильева и Бубыря были А. И. Дмитриев, М. М. Перетяткович и Л. А. Ильин, завершившие обучение в институте в период с 1900 по 1902 год⁴⁶. Все трое затем решили продолжить профессиональную подготовку в Академии художеств под руководством Л. Н. Бенуа; Ильин, однако, академический диплом получить так и не сумел, тогда как Дмитриев и Перетяткович успешно выполнили все требования учебной программы, представили на суд совета профессоров прекрасно разработанные выпускные проекты и получили звания художников-архитекторов.

Знакомство и дружба, завязавшиеся в студенческие годы, послужили для многих «мостиком» к будущему творческому сотрудничеству. И в перечнях участников творческих коллективов, оказавшихся победителями конкурсных соревнований, нередко можно было встретить фамилии тех, кто одновременно или с разницей в несколько лет постигал «искусство строить». Подобный коллектив и составили как раз Николай Васильев и Алексей Бубырь, хотя и не сразу после выпуска. Бубырь в 1903 году поступил на государственную службу — в Канцелярию по учреждениям императрицы Марии. Васильева в 1901 году приняли в Высшее художественное училище, в мастерскую Л. Н. Бенуа.

Под руководством известного мэтра будущий мастер северного модерна и завершил свое академическое образование. В 1904 году он был удостоен звания художника-архитектора⁴⁷.

Перед выпускниками архитектурных учебных заведений в начале XX столетия открывались два основных пути. Первый — служба в различных учреждениях, дававшая постоянный заработок, но далеко не всегда интересная в творческом отношении. И второй — частная практика, исполнение проектов (в том числе конкурсных) и наблюдение за постройками. Здесь открывались интересные творческие перспективы, но архитектор при этом нередко оказывался в сильной зависимости от конъюнктуры, произвола заказчиков и других привходящих факторов. К тому же от зодчего, избравшего такую карьеру, требовались недюжинные качества организатора, предпринимателя: ведь добиться осязаемых успехов в частной строительной практике в одиночку было трудно, нужна была постоянная помощь сотрудников-единомышленников, объединенных в мастерскую или проектное бюро.

И Бубырь, и Васильев предпочли совместить оба варианта. Следуя примеру своего товарища, Васильев 1 мая 1906 года обратился в Канцелярию по учреждениям императрицы Марии с прошением о зачислении его на должность помощника делопроизводителя «строительной экспедиции» (т. е. одного из отделов этого ведомства), которую раньше занимал Бубырь, получивший в том же 1906 году повышение по службе. Для характеристики Васильева интересен отзыв о нем профессора В. Р. Бернгарда, исполнявшего обязанности инспектора строительной части Канцелярии, крупного авторитетного инженера и архитектора. Называя Васильева «знающим, трудолюбивым и безусловно честным человеком», Бернгард рекомендовал начальству удовлетворить его просьбу⁴⁸.

Итак, с 1906 года Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь оказались сослуживцами, и им пришлось выполнять примерно одинаковую работу. Она заключалась в техническом надзоре за зданиями, находившимися в ведении Канцелярии, в составлении и проверке смет на строительные и ремонтные работы, а также в участии в некоторых из этих работ. Разумеется, такая деятельность не могла принести большого творческого удовлетворения, в особенности потому, что строительство новых зданий в Петербурге Канцелярия в начале XX века вела очень редко, а в провинции оно осуществлялось, как правило, по проектам местных архитекторов. Более или менее интересными заданиями из пришедшихся на долю А. Ф. Бубыря можно признать работу в строительном комитете по возведению дома Петербургского коммерческого училища в Чернышевском переулке (ныне ул. Ломоносова, и)⁴⁹ и руководство в 1913 году ремонтом ограды Казанского собора⁵⁰. Выполняя служебные поручения, А. Ф. Бубырь много ездил по стране; так, в 1906-1908 годах его командировали в Белосток, Харьков, Керчь и Сочи, в 1911 году он побывал в Одессе, на следующий год — в Орле

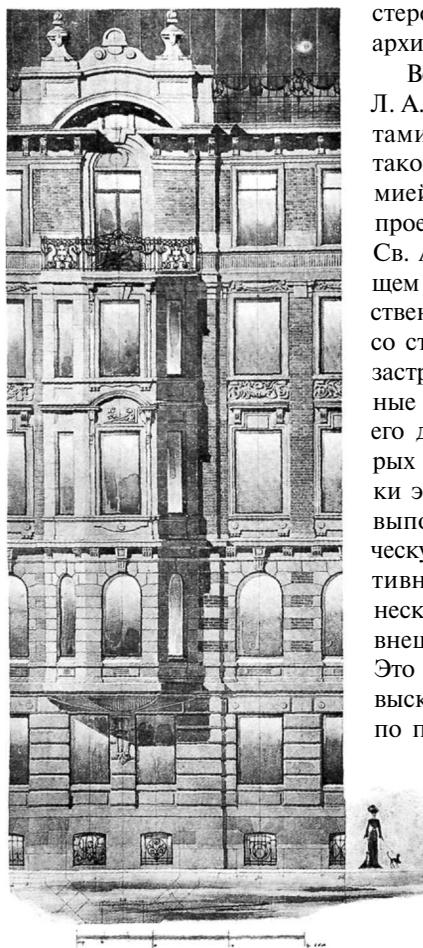
и т. д.⁵¹ По всей вероятности, несколько меньше Бубыря был загружен работой по службе Васильев, но и ему приходилось выполнять аналогичные поручения. В качестве служащего строительной экспедиции Васильев выполнил, по-видимому, лишь одну крупную работу, заключающуюся в проектировании и возведении в 1912-1913 годах здания торговых рядов («Нового пассажа») на Литейном проспекте⁵², на участке, арендованном Канцелярией по учреждениям императрицы Марии у графа Шереметева.

Без сомнения, основным делом для обоих архитекторов с первых же месяцев после окончания ими учебных заведений стала работа творческая, связанная прежде всего с участием в конкурсах. В этот начальный период самостоятельной деятельности А. Ф. Бубырь неоднократно сотрудничал с Львом Александровичем Ильиным — своим товарищем по ИГИ, ставшим впоследствии крупным мастером, а в 1930-х годах выполнявшим функции главного архитектора Ленинграда.

Вскоре после выпуска из ИГИ А. Ф. Бубырь и Л. А. Ильин удачно выступили с совместными проектами на нескольких конкурсах. Уже первая их попытка такого рода увенчалась заметным успехом: первой премией был отмечен законченный ими в начале 1903 года проект крупного доходного дома лютеранской церкви Св. Анны на Фурштатской улице (дом № 9)⁵³. В следующем году замысел был приведен в исполнение без существенных изменений. Новое здание, выросшее рядом со старинным храмом, стало весьма заметным звеном в застройке улицы. Обращают на себя внимание как крупные габариты и внушительные пропорции дома, так и его довольно богато декорированные фасады, на которых участки не закрытой облицовкой кирпичной кладки эффектно контрастируют с пластичной декорацией, выполненной еще в духе привычной эклектики. Пластическую выразительность фасадам наряду с чисто декоративными формами придают крупные эркеры высотой в несколько этажей. Здание отличает не только «богатый» внешний вид, но и продуманная планировка этажей. Это и было подчеркнуто в отзыве конкурсного жюри, высказавшегося о работе Бубыря и Ильина так: «Проект по простому, ясному и рациональному приему плана и по красивым, талантливо исполненным фасадам безусловно следует считать лучшим из всех представленных проектов... Исполнение данного проекта послужит украшением всей улицы»⁵⁴.

Другие совместные работы Бубыря и Ильина тоже связаны с проектированием многоквартирных жилых домов. В 1903 году первой премией

А. Ф. Бубырь,
Л. А. Ильин.
Проект доходного
дома лютеранской
церкви Св. Анны
на Фурштатской
улице. 1903 г.
Фрагмент фасада





А. Ф. Бубырь,
Л. А. Ильин.
Проект дома
Н. В. Безобразовой
на набережной
Екатерининского
канала. 1903 г.
Фрагмент фасада

был награжден конкурсный проект дома Н.В. Безобразовой на набережной Екатерининского канала; в следующем году второй премией жюри отметило проект дома Е. Г. Растеряевой и Т. Г. Кривцовой на Калашниковском проспекте, а в 1905 году еще одну первую премию архитекторы получили за проект большого шестизэтажного дома Э. Л. Петерсона, построить который предполагалось на Лиговке. Эти замыслы остались нереализованными, причем дома на Екатерининском канале и Лиговке были всё же возведены, но по проектам других авторов. Только что упомянутые работы в стилистическом отношении не сильно отличались от первого премированного проекта. Черты модерна хотя и проступали в композиции фасадов, но как-то нерешительно, не вполне определенно, сказаваясь лишь на трактовке отдельных деталей и рисунке оконных переплетов.

В 1900-х годах А. Ф. Бубырь и Л. А. Ильин спроектировали и несколько зданий общественного назначения. В их композиции, как правило, более последовательно выявлялась связь с «новым стилем». Однако заметить в этих работах такие особенности, которые говорили бы о создании авторами собственной узнаваемой манеры, все-таки не удастся; мы имеем здесь дело с «модерном вообще», наделенным, конечно, характерными внешними признаками, но такими, которые встречались повсеместно. Работы этого круга хорошо, как кажется, представляет

один из вариантов проекта здания женской гимназии в Либаве, заслуживший третью премию на конкурсе 1906 года⁵⁵. Его разработывал, однако, уже не «дуэт», а «трио»: к прежним соавторам в данном случае присоединился А. И. Клейн — еще один воспитанник ИГИ,

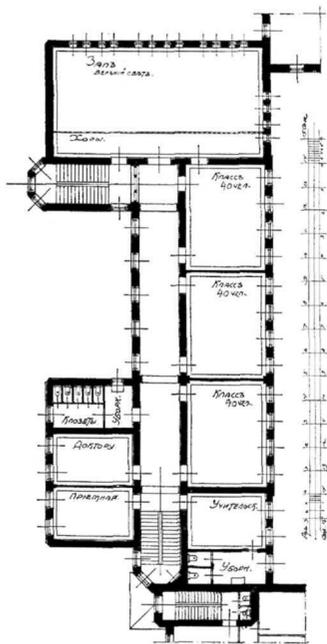


А. Ф. Бубырь,
Л. А. Ильин,
А. И. Клейн.
Проект здания
женской гимназии
в Либаве. 1906 г.
Фасад

выпускник 1900 года. Объем здания гимназии решен в упомянутом варианте компактным, но подчеркнуто асимметричным. Большие окна, образующие несколько групп, отвечающих помещениям разного назначения, играют роль основного композиционного мотива. Наряду с асимметрией общего решения жесткая графика оконных переплетов воспринимается здесь как одна из типичных особенностей, присущих почерку сторонников модерна.

Самой интересной из работ, выполненных в тот же период А. Ф. Бубырем и Л. А. Ильиным, представляется проект здания школы лютеранского прихода Св. Анны, датируемый 1905 годом⁸⁶. Исполненный как конкурсный и удостоенный премии, он был положен в основу композиции, осуществленной в 1906 году. Таким образом, школьное здание стало вторым после доходного дома сооружением, разместившимся на участке церкви. Однако возникший здесь комплекс, конечно, лишен стилистической цельности. Да задачи достигнуть ее и не ставили перед собой архитекторы начала XX века. И всё же отдельные мотивы, использованные ими, свидетельствуют о желании наладить что-то вроде «переключки форм» между постройкой эпохи модерна и культовым зданием, представляющим собою образец раннего классицизма XVIII века. Речь идет о двух фигурных фронтонах и тамбурах входов в школьное здание, наделенных сильной пластикой. Но эти фрагменты, способные в какой-то степени напомнить о традиционных приемах формообразования, решительным образом противопо-

А. Ф. Бубырь,
Л. А. Ильин.
Проект здания
школы лютеранского
прихода Св. Анны.
1905 г. Перспектива,
план



ставлены ничем не нарушаемой плоскости фасада, облицованного светлой глазурованной плиткой. На этой плоскости четко рисуются окна, группировка которых дает правдивое представление о внутренней структуре здания с повторяющимися на каждом этаже классами. Планы этажей могут считаться образцово организованными для своего назначения: просторные и хорошо освещенные классные комнаты размещены по одну сторону от светлых коридоров, выполняющих функции рекреаций. Первый этаж отведен для административных и хозяйственных помещений. Этот этаж как цоколь выделен на фасаде фактурой материала. В целом здание школы, по-немецки называвшейся Annenschule, может быть признано замечательным образцом рационалистического модерна; в полном согласии со своим назначением оно наделено обликом, сочетающим деловитую серьезность с некоей просветленностью, ясностью.

Вскоре творческий дуэт Бубыря и Ильина распался (но дружеские отношения между ними не прекращались никогда). Последней работой, выполненной ими совместно, стал проект театра в Тамбове, представленный на конкурс 1907 года в двух вариантах, отмеченных первой и третьей премиями⁵⁷.

В 1906-1907 годах сложился другой творческий дуэт — А. Ф. Бубыря и Н. В. Васильева. А небольшой временной разрыв между тем и другим заполнило здание, спроектированное А. Ф. Бубырем без соавторов. Это был доходный дом А. С. Оболянинова, построенный в 1907-1908 годах на углу Тверской и Таврической улиц⁵⁸. Его возвели на месте особняка, при-

надлежавшего тому же владельцу. Даже беглого сравнения этого дома с проектами других однотипных зданий, в проектировании которых Бубырь принимал участие раньше, достаточно для того, чтобы убедиться: здесь мы имеем дело с иным подходом к моделировке архитектурного объема. Метод, родственник эклектике, отброшен. Архитектора теперь заботит достижение цельности в компоновке масс. Отсюда и простота решения фасадов, обращенных на обе улицы. Появляется и прием, характерный для северного модерна — облицовка нижней части стен грубо околотым камнем, что порождает контрастное столкновение его нерегулярной фактуры с плоскими поверхностями, начинающимися выше. И на еще одну контрастную тему можно обратить внимание. Единственный парадный вход с Таврической улицы решен как глубокий портал, насыщенный тенью, из которой эффектно выступают две приземистые дорические колонны с каннелированными

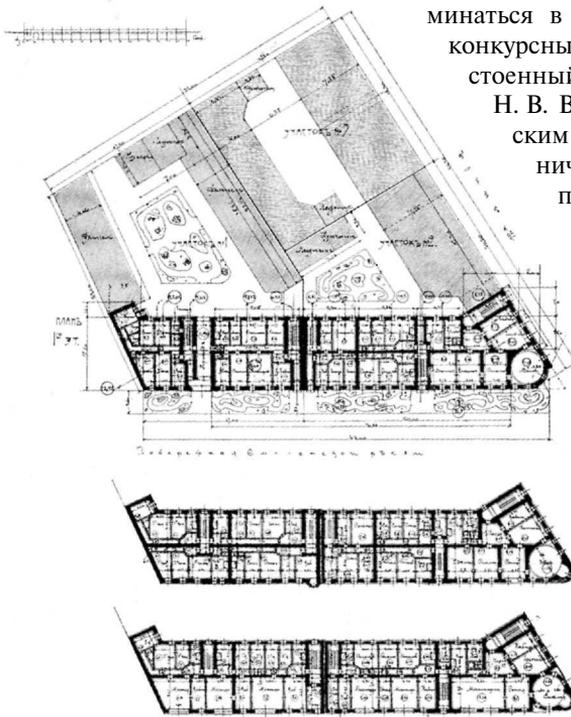
надлежащего тому же владельцу. Даже беглого сравнения этого дома с проектами других однотипных зданий, в проектировании которых Бубырь принимал участие раньше, достаточно для того, чтобы убедиться: здесь мы имеем дело с иным подходом к моделировке архитектурного объема. Метод, родственник эклектике, отброшен. Архитектора теперь заботит достижение цельности в компоновке масс. Отсюда и простота решения фасадов, обращенных на обе улицы. Появляется и прием, характерный для северного модерна — облицовка нижней части стен грубо околотым камнем, что порождает контрастное столкновение его нерегулярной фактуры с плоскими поверхностями, начинающимися выше. И на еще одну контрастную тему можно обратить внимание. Единственный парадный вход с Таврической улицы решен как глубокий портал, насыщенный тенью, из которой эффектно выступают две приземистые дорические колонны с каннелированными



стволами. Эти нарочито огрубленные формы не единственное в данном случае напоминание о классике. Дом симметричен относительно угла, и это тоже заставляет вспоминать классические принципы композиции. Наконец, венчание граненой угловой части дома опять-таки может напомнить традиционный фронтон — тем более, что эта часть здания декорирована изображениями крылатых женских фигур с лавровыми венками в руках, созвучными традиционным ампириным образам. Сочетание нескольких различных по художественной природе мотивов свидетельствует о том, что автор проекта к моменту его создания, по-видимому, еще не решил, каким путем пойдет дальше. Ясность в этом отношении пришла только после того, как сформировалось его творческое содружество с Н. В. Васильевым.

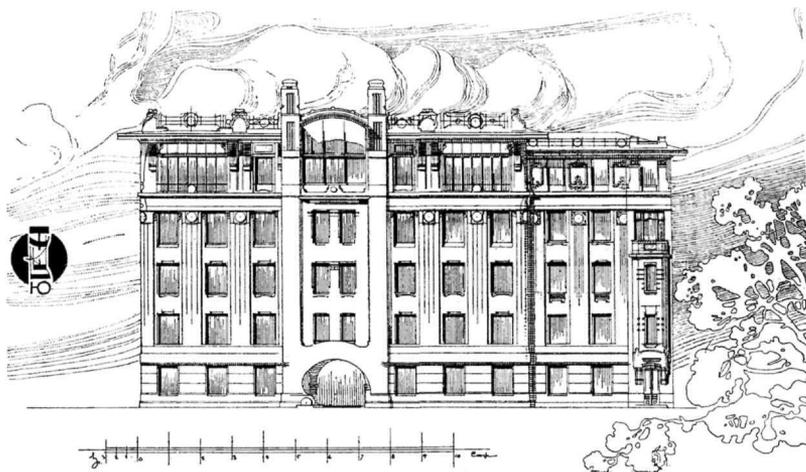
Так же, как и А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев приступил к практической работе сразу же по окончании ИГИ. Вначале он трудился в качестве помощника на постройках у опытных мастеров — Г. В. Барановского, М. Ф. Гейслера, Н. Д. Цвейберга и В. А. Косякова. В 1906 году, поступая на службу, Васильев упомянул в прошении и первые свои самостоятельные практические работы — «школы в Ярославской губернии и часовни в Вольнской губернии». Но постройки эти в тексте прошения не конкретизированы, и «опознать» их по такому беглому упоминанию вряд ли возможно.

Н. В. Васильев,
С. С. Кричинский.
Проект перестройки
под жилые дома
фабричных зданий
В. П. Сукачева. 1902 г.
Планы этажей



Уже с 1902 года имя Н. В. Васильева начинает упоминаться в печати среди авторов премированных конкурсных проектов. Первый такой проект, удостоенный второй премии на конкурсе 1902 года, Н. В. Васильев разработал совместно с гражданским инженером С. С. Кричинским, сотрудничество с которым будет продолжаться и позже. Этот проект предусматривал перестройку под жилые дома фабричных зданий, стоявших на набережной реки Смоленки и принадлежавших некоему В. П. Сукачеву. Композиция была разработана авторами в духе «интернационального» рационалистического модерна. Внешними признаками новизны облика зданий здесь служат формы, обусловленные функцией (большие окна мастерских художников в верхнем этаже, плоский сильно вынесенный металлический карниз), а также и специфические декоративные детали, отличающиеся характерной для «нового стиля» тонкой, графичной прорисовкой (среди них можно видеть и вертикальные «кан-

Н.В. Васильев,
С. С. Кричинский.
Проект перестройки
под жилые дома
фабричных зданий
В. П. Сукачева. 1902 г.
Фасад



нелюры» неравной длины — мотив, часто использовавшийся мастерами западного модерна). Конкурсное жюри признало достоинства этой работы. В отзыве говорилось: «Фасады талантливо сочинены и прекрасно исполнены»⁵⁹. Но, несмотря на высокое качество, проект Васильева и Кричинского реализации не дождался.

В 1903 году Н. В. Васильев принял участие в конкурсе проектов «городского дома», строительство которого предполагалось осуществить на участке, очень ответственном в градостроительном отношении, расположенном у пересечения Вознесенского проспекта и Садовой улицы. «Городской дом» — это своего рода «ратуша», предназначенная для размещения различных административных служб. И назначение, и расположение здания обусловили большой интерес, проявленный к конкурсу как специалистами, так и всей петербургской общественностью. В творческом соревновании приняли участие видные столичные мастера. Среди них недавний выпускник Института гражданских инженеров остался, по существу, незамеченным, но представленный им проект под девизом «Пробуждение» все же был опубликован, хотя и не отмечался какими-либо наградами^{59а}. Судя по этой публикации, Васильев здесь не смог предложить сколько-нибудь оригинального планировочного приема: корпуса спроектированного им здания располагаются по периметру треугольного в плане участка, оставляя в середине место лишь для тесного двора-«колодца».

Не особенно выразительна и разработанная Васильевым композиция фасадов. Глядя на них, можно понять, что начинающий архитектор еще остается в плену апробированных схем, пробует варьировать тему «русского стиля». Об этом яснее всего говорит угловая башня, в силуэте и некоторых деталях которой сквозит сходство с вертикалями Московского Кремля. Фасад по Садовой улице снабжен в центре «палаткой», фланкированной декоративными шатровыми



башенками; этот узел композиции может напомнить о Верхних торговых рядах на Красной площади в Москве, сооруженных десятком лет раньше. Вместе с тем в решении аркады первого этажа и некоторых других декоративных деталей ощутимо и едва заметное дыхание нового стиля.

«Городской дом» в конце концов был сооружен по проекту, разработанному архитектором А. Л. Лишневским. Его решение оказалось как бы на рубеже между эклектикой и модерном.

В 1903 году журнал «Строитель» сообщил об участии Н. В. Васильева в конкурсе проектов дома князя П. П. Волконского в Москве⁶⁰. Этот

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
«городского дома»
в Петербурге.
1903 г. План
2-го этажа, фасад

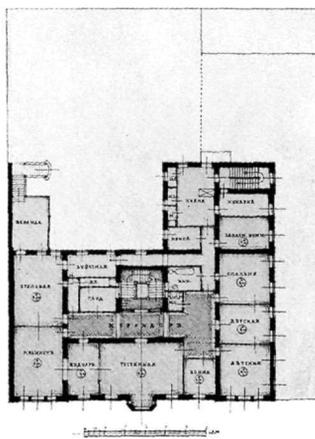
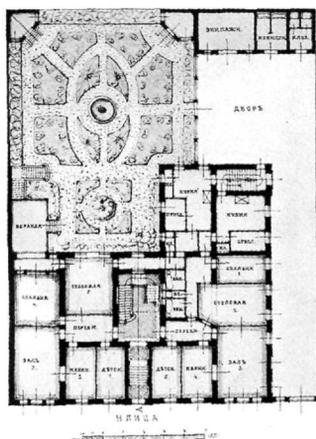
конкурс занял особое место в истории русского зодчества начала XX века. Его организаторы потребовали от участников соревнования обратить в своих работах основное внимание на фасады проектируемого особняка, причем решить их нужно было в характере классицизма времени Екатерины II или Александра I. Для периода, когда модерн громко заявлял свои претензии на роль ведущего художественного направления, такое требование прозвучало необычно. Но в нем ясно проявилось предчувствие скорого триумфа ретроспективизма, который всего лишь несколькими годами позже придет на смену «мимолетному стилю». Ретроспективистские тенденции энергично пропагандировались деятелями объединения «Современное искусство». Вот почему и в составе жюри по этому конкурсу преобладали художники, своим творчеством выразившие подобные тенденции. Это были А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансер, К. А. Сомов, С. П. Яремич. Несколько неожиданным выглядит появ-



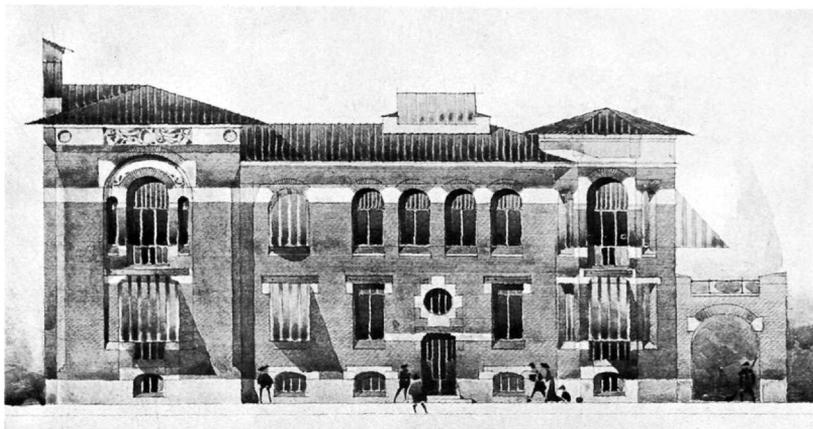
ление в «комиссии судей» Э. Сааринена; на его долю, очевидно, пришлось рассмотрение конкурсных проектов с собственно архитектурной точки зрения.

Символичным представляется «приговор» жюри. Первая премия была присуждена И. А. Фомину, создавшему свой вариант проекта в духе модернизированной классики. Работа будущего мастера, в ту пору находившегося еще только в начале творческого пути, отличалась гротесковой напряженностью узнаваемых форм, решительно преобразованных, однако, под влиянием эстетики нового стиля. Сделано это было, безусловно, талантливо и в таком характере, который обнаруживал известные параллели между архитектурным проектом и работами художников круга «Мира искусства». По-видимому, и обладатели второй и третьей премий (С. В. Ноаковский и И. Е. Бондаренко) искали свои решения примерно на том же пути. Но их работы, в отличие от проекта И. А. Фомина, неоднократно воспроизводившегося⁶¹, остались неопубликованными. Проект, представленный Н.В. Васильевым (под девизом «Три венка»), был приобретен заказчиком за 100 рублей. Это дает основания полагать, что и работа Николая Васильевича не была лишена известных достоинств. Однако и она не публиковалась, так что вынести о ней сколько-нибудь определенное суждение мы не можем. Ясно только, что проект Васильева не мог бы обратить на себя внимание, если бы предлагал решение, не отвечавшее требованиям конкурсной программы. Следовательно, можно с достаточной долей уверенности утверждать, что этот проект явился для автора первой (и, по-видимому, успешной) попыткой использования приемов композиции, родственных классическим и, стало быть, противопоставленным господствующему модерну.

Н.В. Васильев.
Конкурсный
проект особняка
А. И. Лихолета
в Харькове. 1903 г.
Планы этажей



Но в ряде других своих проектов, относящихся к тому же времени, Н.В. Васильев достаточно уверенно интерпретировал приемы нового стиля. В 1903 году в «Зодчем» были репродуцированы чертежи премированных проектов особняка А. И. Лихолета в Харькове. Проект Васильева, отмеченный второй премией⁶², никак нельзя обвинить в буквальном следовании декоративным рецептам интернационального модерна, хотя, конечно, и эта работа молодого архитектора, подобно проекту дома Сукачева, легко идентифицируется как типичный образец нового стиля. На это указывают такие особенности композиции, как свободный план,



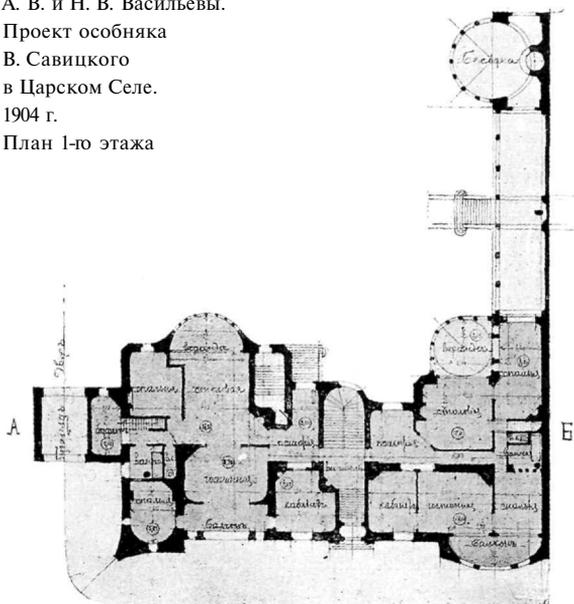
Н.В. Васильев.
Проект особняка
А. И. Лихолета
в Харькове. Фасад



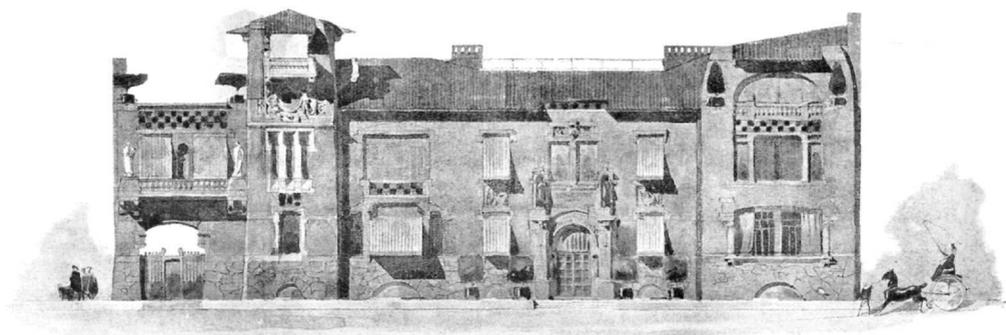
асимметричный объем, гладкие, облицованные керамической плиткой фасады с четко прорисованными большими окнами. Предложенное решение вполне отвечало условиям конкурсного задания, звучавшим так: «Фасад кирпичный, с применением штукатурки в тягах, карнизах и некоторых других частях, должен быть простой, без вычурности, на что обращается особое внимание (лекального кирпича хорошего в Харькове нет)».

Признав, что фасады, спроектированные Васильевым, интересны, жюри, однако, посотовало как раз на «вычурность», свойственную, по его мнению, форме комнат, что «значительно умалило» достоинства проекта⁶⁵.

А. В. и Н. В. Васильевы.
Проект особняка
В. Савицкого
в Царском Селе.
1904 г.
План 1-го этажа



Тему особняка, столь характерную для стиля модерн, Н. В. Васильев продолжил, разработав в 1904 году в порядке конкурса (при участии своего брата) проект двухэтажного дома инженера В. Я. Савицкого в Царском Селе⁶⁴. В этом случае мы имеем дело, по существу, с вариацией на тему предыдущей работы. Однако использованные здесь декоративные приемы претерпели некоторые изменения. В отделке главного уличного фасада, в частности, предлагалось помимо широко распространенных в практике модерна искусственных материалов



А. В. и Н. В. Васильевы. Проект особняка В. Я. Савицкого в Царском Селе. 1904 г. Фасад

Бывший особняк В. Я. Савицкого в г. Пушкине. 1905 г. Фрагменты фасада

использовать естественный камень. Его грубо обработанные блоки выделили цоколь здания, эффектно противопоставленный гладкому полю остальной части стены; это позволило ввести в характеристику фасада оттенок «северной» суровости. Так впервые в творчестве Васильева зазвучала эта «северная» тема, которой суждено было затем получить развитие.

В 1904–1905 годах особняк Савицкого был построен по проекту, незначительно отличавшемуся от конкурсного⁶⁵. Здание (его современный адрес — город Пушкин, Московская ул., 15) сохранило основные особенности первоначального замысла, а «северные» ноты





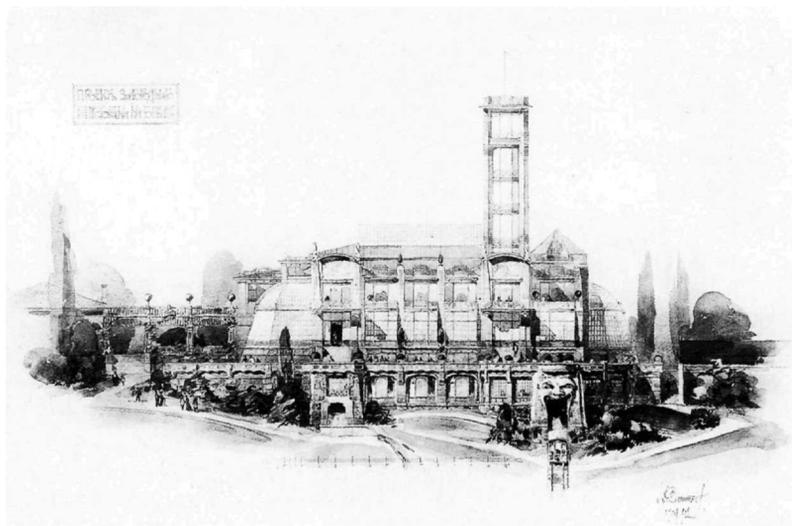
Бывший особняк
В.Я. Савицкого
в г. Пушкине.
Деталь

в его облике проступили даже явственнее, чем в проекте. К сожалению, бывший особняк (ныне в нем размещена поликлиника) дошел до нашего времени с серьезными искажениями планировки, внутренней отделки и внешнего вида вследствие неудачной надстройки и переделок в интерьерах.

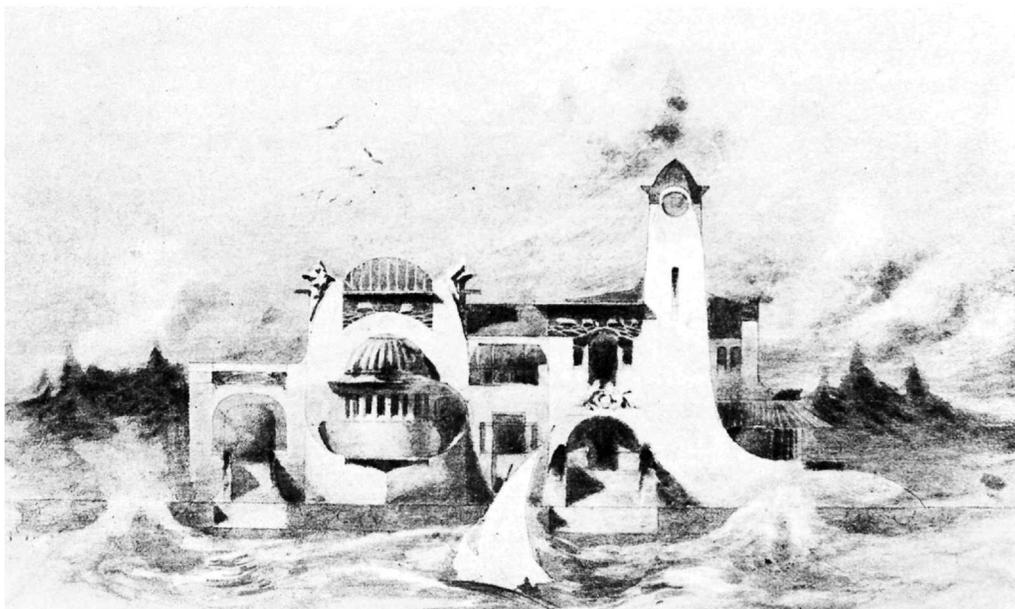
Упомянутые проекты Н. В. Васильев разрабатывал, занимаясь в мастерской Л. Н. Бенуа. Работа под руководством маститого профессора была отличной школой, но в то же время она не могла не ограничиваться определенными рамками: педагоги Академии отнюдь не поддерживали в своих воспитанниках интереса к стилю модерн. Обращение к его формам было в академических мастерских чрезвычайно редким явлением, и если подобное происходило, то, как правило, в тех случаях, когда в мастерских совершенствовались выпускники Института гражданских инженеров. Не может быть простым совпадением то, что наиболее интересные учебные проекты из числа выполненных в мастерской Бенуа в духе модерна наряду с Васильевым были созданы его соучеником по ИГИ А. И. Дмитриевым. Это исполненные в 1902 году

проекты торгового дома и «загородного ресторана на горе», сохранившиеся в академическом музее⁶⁶. Об учебных же проектах Васильева можно составить представление благодаря публикациям в журнале «Строитель», появившимся в 1905 году⁶⁷.

Из проектов Васильева прежде всего привлекает внимание эскиз фасада яхт-клуба, который как бы «выплескивается» из волнующе-



А. И. Дмитриев.
Проект-загородного
ресторана на горе.
Учебная работа.
1902 г.



Н.В. Васильев.
Проект яхт-клуба.
Учебная работа.
Начало 1900-х гг.

гося моря своими вздыбленными и тоже волнообразными формами. Здесь Васильев целиком погружается в стихию модерна; не связанный строгими практическими требованиями, он создает вдохновенную вариацию на темы нового стиля, демонстрируя одновременно виртуозность своей графической манеры. Другая его учебная работа (эскиз фасада здания клуба) значительно строже, внешне менее эффективна, но и она может быть отнесена к модерну. Интересна она как пример вовлечения в орбиту модерна элементов эклектики. Архитектор модернизирует здесь готический каркас, сочетая его четкую структуру с типичными для нового стиля усложненными по пластике и рисунку декоративными формами.

Работая под руководством Л. Н. Бенуа, Васильев не мог не отдать дань и увлеченности своего учителя тонкими стилизациями на исторические темы. В характере такой стилизации (на темы средневекового зодчества) был исполнен учебный проект церкви с асимметрично поставленной высокой колокольней, увенчанной вытянутым вверх куполом.

В отношении выпускных программ в академической архитектурной школе существовала достаточно устойчивая традиция. Чаще всего к выпуску предлагались задания на разработку проектов крупных сооружений общественного назначения. Эти проекты обычно выполнялись на листах большого формата в технике «академической» отмывки тушью, с подцветкой акварелью. Весьма важное значение педагоги придавали планам. Стремление учащихся наделить их особой

графической красотой неизменно поощрялось, но отнюдь не в ущерб рациональности. Столь же важную роль играли в выпускном проекте и тщательно отработанные в деталях фасады. Выпускники старались решить свои композиции в монументальном масштабе; усилению чисто внешней их представительности способствовали и такие закреплённые традицией приемы, как постройка проектировавшихся зданий на возвышении, над морем или рекой, берег которых обрабатывался террасами, лестницами, фонтанами, скульптурой. В выпускных проектах безусловно доминировал классический подход к решению композиционных задач, как нельзя лучше выражавшийся в строгой симметрии планов и фасадов, в господстве четких ритмов ордерных построений.

В 1904 году, когда Васильев заканчивал свое академическое образование, выпускникам надлежало разработать проект «дворца наместника на Дальнем Востоке». Тема эта прекрасно вписывалась в ту академическую традицию, о которой мы только что говорили. И в самом деле, выпускной проект Васильева (он тоже был опубликован журналом «Строитель»)⁶⁸ можно считать типичным образцом традиционной академической программы.

Вместе с Васильевым над проектами на ту же тему работали В. А. Шуко, А. И. Таманов (Таманян), Н. Е. Лансере, Е. Ф. Шреттер, Л. Л. Шретер, М. Х. Дубинский. Уже один перечень этих фамилий говорит о том, что Васильев оказался в составе одного из самых блестящих выпусков Академии художеств начала XX века. Будущих архитекторов связывали, конечно, не только деловые, но и чисто дружеские отношения. Об этом думается, когда смотришь на одну из довольно редких фотографий, сохранившихся с тех времен и изображающую компанию учеников Бенуа, собравшихся за чайным столом⁶⁹. Среди них запечатлен и Николай Васильев — улыбающийся, молодой, однако уже без шевелюры, но зато с весьма заметными усами.

Архитектурная школа Академии художеств с ее вниманием к историческому знанию объективно способствовала сохранению в зодчестве не только классической, но и эклектической традиции. Ученики, тщательно разбиравшиеся в особенностях языка разных архитектурных стилей, затем в своей самостоятельной деятельности могли довольно свободно ориентироваться в исторических материалах и использовать те или иные традиционные приемы — в зависимости от специфических условий задания или в соответствии со вкусами заказчика и своими собственными пристрастиями.

Поток эклектики вовсе не иссяк в годы, когда в русской архитектуре господствующее положение заняли сначала модерн, а потом неоклассицизм. В этом можно убедиться, рассматривая и проекты Васильева, над которыми он работал на протяжении многих лет. В них архитектор продемонстрировал типичную для мастера-эклектика способность легко переходить от одной историко-стилистической темы к другой. Но в трактовке этих тем (по сравнению, скажем,



Ученики мастерских
Высшего
художественного
училища.

Слева направо стоят:

Н. Лансере,
А. Таманян,
Л. Шретер,
Н. Васильев,
К. Бобровский;

сидят:

А. Владовский,
С. Чернышев,
В. Шуко,
З. Левинский

с концом XIX века) у Васильева появилось немало нового. Даже в тех проектах, которые обнаруживают определенное родство с той или другой исторической эпохой, со всей очевидностью выявляется почерк мастера иной формации. Прежде всего, он дает себя знать в предпочтении крупных, обобщенных масс мелочной, излишне подробной детализации. Особенности подобного почерка проявляются также и в особом внимании к разработке конструктивных приемов, рассчитанных на использование сугубо современных технических возможностей, в стремлении построить планы свободно, исходя из внимательного учета функциональных требований.

Сказанное подтверждают уже ранние проекты Васильева, относящиеся к 1900-м годам.

Один из них в 1903 году был отмечен третьей премией на конкурсе проектов церкви при городской детской больнице в Петербурге⁷⁰. Церковь, рассчитанную согласно конкурсному заданию на 300 человек, предполагалось разместить по красной линии Литовской улицы, перед главным зданием больницы; это должно было наделить небольшой храм видной композиционной ролью. Условием конкурса было использование «византийского стиля». Васильев придал плану здания форму простого прямоугольника, центральная часть которого представляла собой вариант крестово-купольной системы. Расчет

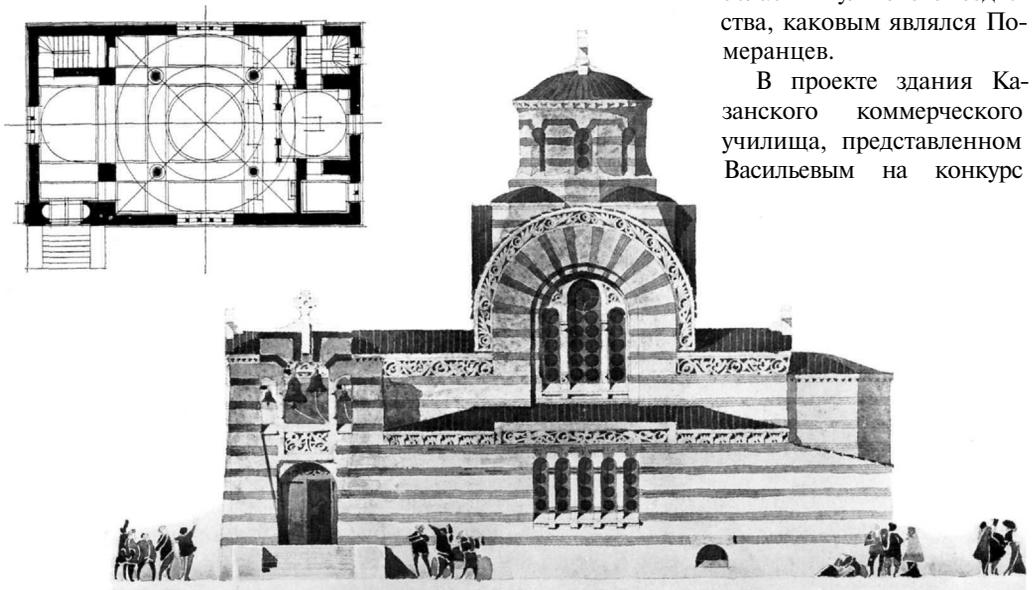
на использование в конструкциях железобетона позволил значительно уменьшить сечение подкупольных столбов. Внешний облик культового здания необычен: акцент в композиции сделан не на куполе, а на его подножии, которому придан вид своеобразной башни, увенчанной небольшим барабаном. Эта далеко не каноническая форма выявлена снаружи крупными подпружными арками. Требуемый «византийский» характер раскрыт при помощи традиционной «полосатой» облицовки стен. Фасады выглядят гораздо лаконичнее, чем это было свойственно обычным для эклектики вариациям на темы исторических стилей; именно в такой интерпретации историзма, явно ощутившего на себе влияние модерна, и проявился новаторский подход архитектора к заданию.

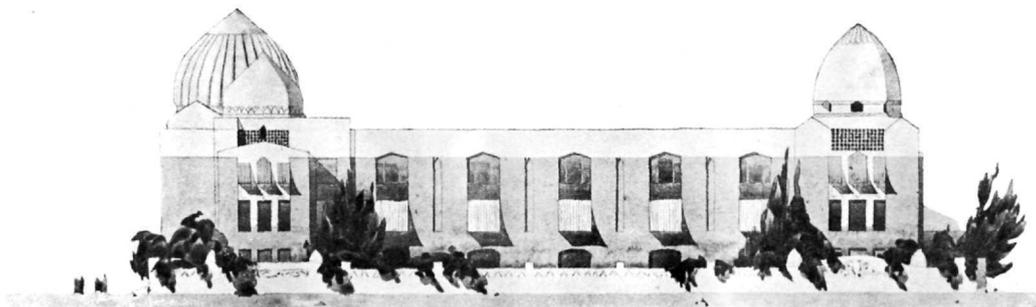
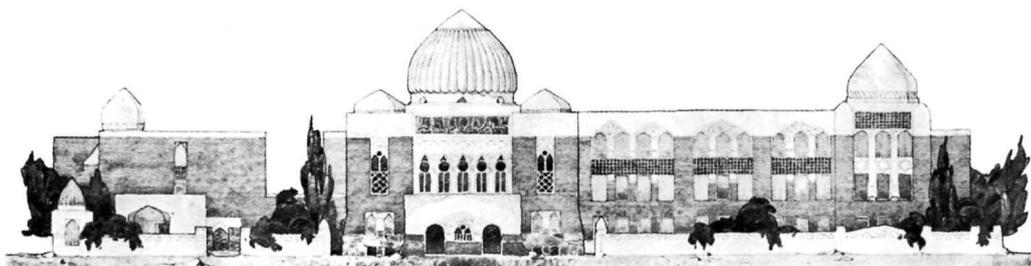
Жюри достаточно высоко оценило эту работу Васильева. «План прост и ясен,— говорилось в отзыве комиссии судей.— Площадь 27 кв. саж.— более, чем на 300 человек. Фасад оригинален, хотя не во всех своих частях удачен. Большие подпружные арки, выраженные на фасадах, несколько грубоваты. Главный вход расположен по улице с южной стороны. Желательно было бы добавить еще один вход для молящихся на хорах»⁷¹. По мнению комиссии, произведение молодого архитектора по качеству разработки предложенной темы всё же уступило проектам, получившим первую и вторую премии (их авторами были соответственно А. Н. Померанцев, а также В. А. Покровский и О. Р. Мунц). Примечательно, что победа была присуждена наиболее консервативному, а стало быть, и наиболее привычному по стилю варианту, представленному признанным специалистом в

области культового зодчества, каковым являлся Померанцев.

В проекте здания Казанского коммерческого училища, представленном Васильевым на конкурс

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект церкви при городской детской больнице в Петербурге. 1903 г.
Фасад, план





Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания Казанского
коммерческого
училища. 1906 г.
Главный и боковой
фасады

1906 года и награжденном первой премией⁷², в соответствии с заданной темой архитектор применил декоративные формы, характерные для «магометанского» зодчества. Однако сделано это было довольно оригинально, так что в проекте, пожалуй, нельзя ощутить типичной для большинства эклектических композиций механистичности в трактовке «образцовых» мотивов. Архитектору удалось хорошо согласовать их со строгим, воспитанным модерном рационализмом в компоновке общих масс и решении плана. Это и было отмечено жюри в отзыве, где говорилось, что «по общему расположению частей здания, форме дворов, светлым коридорам и весьма удачным по массам фасадам проект относится к лучшим работам»⁷³.

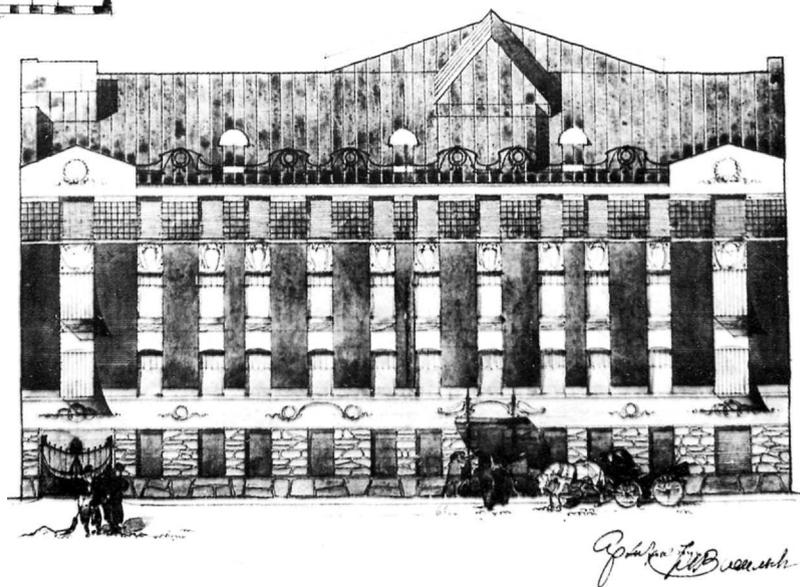
Не менее изобретательно Васильев построил асимметричный план здания Воронежского общественного собрания, проект которого (отмеченный второй премией) был представлен на конкурс, проводившийся в том же 1906 году⁷⁴. На этот раз, словно продолжая некие стилистические эксперименты, архитектор использовал в композиции фасадов классицистические мотивы.

Почти одновременно с только что упомянутыми проектами, но уже целиком в характере модерна, Васильев разработал тему учебного заведения в порядке выполнения конкурсного задания на проектирование «мужской классической гимназии на 700 чел. для г. Ростова-Ярославского»; эта работа тоже удостоилась второй премии⁷⁵. Своеобразный «геометризм» объемов, составляющих несимметричное здание, делает эту работу в какой-то степени похожей на композиции,

которые в те же годы разрабатывались финскими мастерами. Впрочем, черты именно этой модификации нового стиля простираются в рассматриваемом произведении Васильева еще не очень определенно. Зато архитектор дает в своей работе вполне оригинально трактованный вариант использования эркеров как основного мотива главного фасада гимназии.

В созданном несколько раньше проекте дома В. А. Крутиковой в Таракановском переулке в Петербурге (ныне ул. Лодыгина, 7) Васильев, в полной мере проявив присущий ему рационализм пространственного мышления в организации плана, так скомпоновал фасад, что в нем, наряду с чертами модерна, немаловажную роль приобрели классические декоративные мотивы. Этот фасад представляет большой интерес еще и потому, что является одним из немногочисленных «живых» примеров замечательной графики архитектора. Большинство его замыслов известно нам по воспроизведениям в различных изданиях, а в музеях и архивах сохранились только немногие подлинные чертежи и рисунки Васильева. Проект дома Крутиковой — один из таких редких подлинников⁷⁶.

Интересна и планировка этого здания — его можно рассматривать как образец «дома с дешевыми квартирами». Жилье именно такого типа в конце XIX — начале XX века было довольно распространенным в практике застройки рабочих районов больших городов. Здание имеет Т-образный план. В двух его корпусах на каждом этаже длинный ряд комнат объединен коридором, ведущим в общую кухню.



Н. В. Васильев.
Проект дома
В. А. Крутиковой
в Петербурге.
1905 г. Фасад, план.
ЦГА СПб.



Н.В. Васильев.
Заставки из журнала
«Строитель» за 1905 г.



В месте сочленения обоих корпусов располагались санузлы и лестничная клетка.

Нарядный фасад, в отделке которого Васильев предполагал широко использовать декоративные возможности камня, майолики и цветной штукатурки, конечно, мало соответствовал основной роли здания — служить жилищем для малоимущих. Не исключено, что именно по этой причине заказчица предпочла передать постройку другому архитектору, В.Ф. Розинскому, который, сохранив предложенный Васильевым план, полностью изменил внешность дома, сооруженного в 1905 году.

По некоторым графическим работам Васильева середины 1900-х годов мы можем судить о том, что его интересы распространялись и на весьма актуальную для того времени «национальную» тему, в том числе в специфической «северной» ее интерпретации. С этой точки зрения любопытны заставки, помещенные в нескольких номерах журнала «Строитель» за 1905 год. Каждой из них мастер сумел придать характер маленькой поэтической картинки северной природы, в которую органически вкраплена архитектура — будь то овеванный сказочным очарованием, словно прячущийся в лесной чаще бревенчатый терем, украшенный коньком в форме дракона, или суровая в своей монументальной простоте каменная церковь, как будто парящая над обрывом речной долины.

По публикациям уже нашего времени известно еще одно графическое произведение Н. В. Васильева (оно находится в собрании



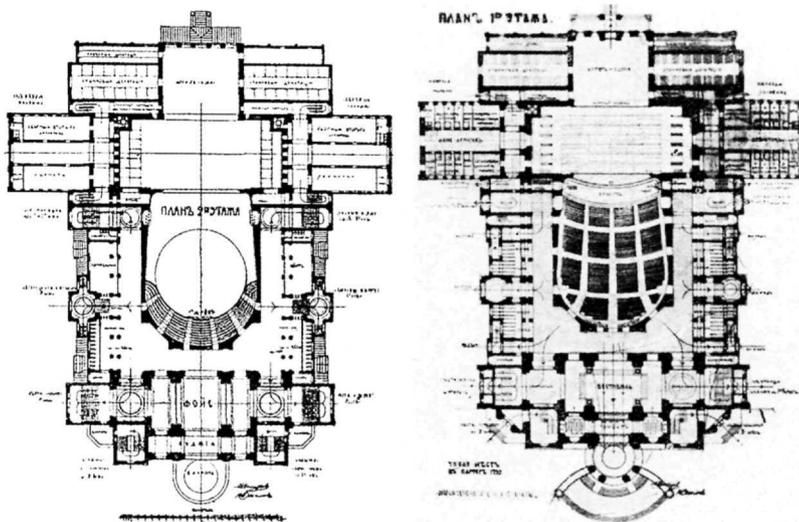
Н. В. Васильев.
Эскиз афиши
к балу в Институте
гражданских
инженеров. 1901 г.
См. вклейку

Российской национальной библиотеки). Это эскиз афиши, исполненный в технике хромолитографии, к балу, состоявшемуся 7 февраля 1901 года в Институте гражданских инженеров⁷⁷. Композиция этого листа кажется, пожалуй, излишне усложненной, перегруженной декоративными мотивами, знакомыми и по другим образцам нового стиля. Но это можно простить только что закончившему тогда учение молодому архитектору; к тому же декоративная привлекательность — вовсе не лишняя черта в произведении такого жанра, как афиша.

Заметным событием архитектурной жизни Петербурга в годы, когда страну сотрясали революционные события, стал широко задуманный конкурс, посвященный памяти В. А. Шретера — известного зодчего, скончавшегося в феврале 1902 года. Тема такого конкурса обсуждалась долго. Для оценки его результатов была назначена представительная комиссия судей, в которую вошли очень крупные мастера — Л. Н. Бенуа, А. И. фон Гоген, И. С. Китнер, П. Ю. Сюзор и Г. И. Котов (позже уступивший место Г. Д. Гримму). Не исключено, что именно под влиянием накалившейся политической обстановки возникла мысль (ее обнаружил архитектор Ф. А. Корзухин) о необходимости «вызвать к жизни национальное зодчество и поставить его в уровень с современными требованиями, отрешившись от специфических средневековых приемов». С этой целью и учитывая «идейный характер» запланированного конкурса, его темой, по предложению Корзухина, следовало сделать «проект в национальном стиле какого-нибудь современного общественного здания»⁷⁸.

Такая тема — «народный театр» — и была предложена участникам конкурса, объявленного в 1905 году. Согласно его условиям, конкурентам следовало спроектировать каменное театральное здание, рассчитанное на три тысячи зрителей и расположенное на «открытой площади», но какой именно, в условиях не уточнялось. Наоборот, составители конкурсной программы подчеркнули, что авторы проектов не ограничиваются в своих творческих исканиях какими-либо «детальными требованиями и размерами местности». При этом указывалось, что театру, облик которого должен был отвечать самым высоким идейно-художественным критериям, следовало обеспечить еще и повышенный уровень противопожарной безопасности⁷⁴.

К назначенному сроку (1 марта 1906 года) было представлено всего пять проектов, что, конечно, не соответствовало масштабу задуманного мероприятия. Видимо, сокращение числа конкурентов оказалось неизбежным в сложной обстановке, когда явственно колебались устои привычной жизни. Одно из конкурсных предложений (снабженное девизом, несомненно символическим для времени, о котором идет речь, — «Свободному народу») было раз-



Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект театра. 1906 г.
Планы 1-го и 2-го
этажей

работано Н. В. Васильевым, выступившим в данном случае в соавторстве с А. И. Дмитриевым. Как распределились между соавторами творческие усилия, установить точно, не имея на этот счет определенных свидетельств, разумеется, невозможно. Оба архитектора, хотя и находившиеся еще на самом раннем этапе творческого пути, к моменту создания проекта театра сумели уже показать достаточно высокий уровень своего профессионального мастерства. Поэтому вряд ли один из них мог находиться по отношению к другому в «подчиненном» положении. По мнению Б. М. Кирикова, Н. В. Васильев выполнял для проекта театра фасады, тогда как А. И. Дмитриев стал

Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект театра.
1906 г. Главный
фасад

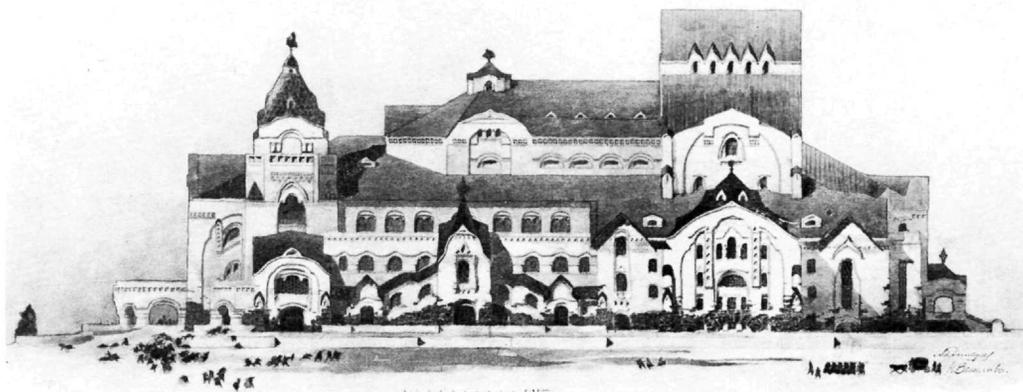


автором перспективы, экспрессивно исполненной пером и тушью. Существуют ли для такого суждения достаточно веские основания, мы не знаем. Однако всё же кажется, что и перспектива по манере исполнения близка тем образцам архитектурной графики, относительно которых можно точно сказать, что они принадлежат Васильеву. Но как бы то ни было, и фасады, и перспективу, проектируя любое здание, можно изображать, только определившись с решением плана и объема задуманного сооружения. И думается, что объемно-пространственная композиция театра, спроектированного Васильевым и Дмитриевым, — это, несомненно, плод общих размышлений и поисков, которые в конце концов и привели к конечному результату, признанному жюри лучшим на конкурсе. Заметим, кроме того, что упомянутый выше перспективный рисунок (его, как и другие проектные чертежи, опубликовал журнал «Зодчий»)⁸⁰ имеет подписи обоих архитекторов, то есть, помимо всего прочего, он не мог входить в состав проектных материалов, которые должны были представляться на конкурс обязательно анонимно, под девизом. Возможно, этот эскиз играл роль одного из рабочих набросков или предназначался специально для журнальной публикации.

Н.В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект театра.
1906 г. Перспектива

Оценив «очень высоко с точки зрения планировочной и технической» работу Васильева и Дмитриева, жюри в своем отзыве далее отметило: «При составлении проекта народного театра автор остановился на русском стиле как родственном народному духу. Избранный псковско-новгородский оттенок, в соединении с новыми элементами,



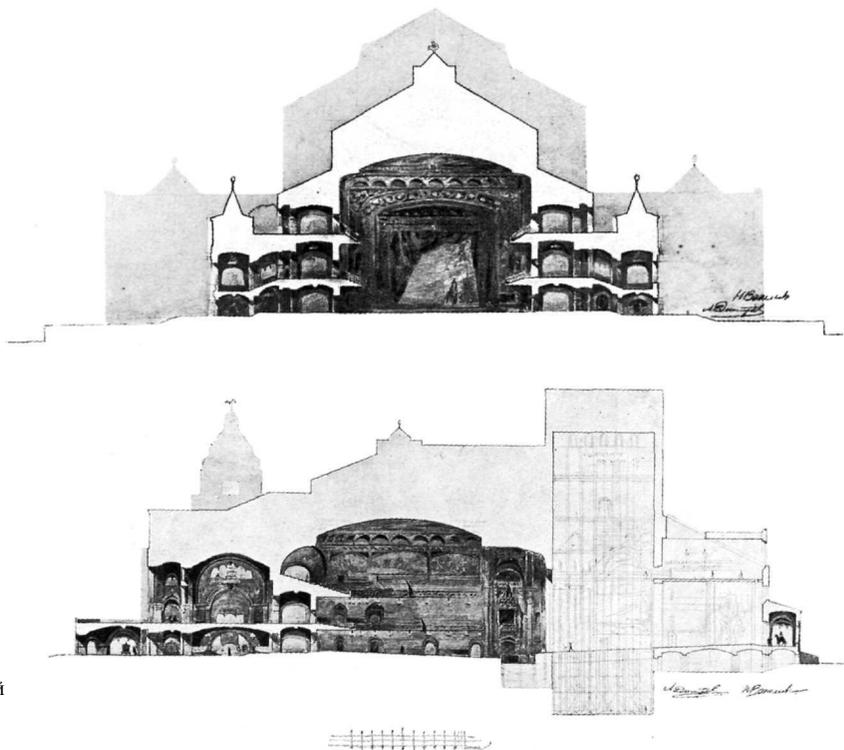


Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект театра. 1906 г.
Боковой фасад

применен весьма удачно и художественно, и фасады носят несомненно народный характер; композиция выдержана и силуэты красивы. Исполнение чертежей в высшей степени художественно. Вообще, этот проект во всех отношениях выделяется из всех, представленных на конкурс проектов»⁸¹.

Действительно, проект Н.В. Васильева и А. И. Дмитриева можно оценить как весьма совершенный образец неорусского стиля — то есть того варианта «национального» направления в отечественной архитектуре, которое опиралось на традиции зодчества древних Новгорода и Пскова. В 1900-х годах как раз и шел процесс формирования этого направления, выявлялись его характерные черты. Своим проектом «народного театра» Васильев и Дмитриев внесли в этот процесс достаточно весомый вклад.

Огромный массив театрального здания предстает на чертежах динамичным, подвижным, живым. Это впечатление создается сложным взаимодействием объемов, словно громоздящихся один на другой. Однако всячески подчеркиваемая живописность композиции при внимательном «прочтении» оказывается основанной на строго рациональном объемно-пространственном решении. Следуя традиции древнего «палатного» зодчества, авторы стремились выразить в самостоятельных объемных элементах каждую функционально обособленную часть сооружения — зрительный зал, сценическую коробку, фойе, помещения для грим-уборных и складов декораций, входы, лестничные клетки. На фасадах доминируют гладкие поверхности, но их гладь контрастно оттеняется глубокой светотенью, создаваемой амбразурами проемов и немногочисленными рельефными деталями, напоминающими о скупой декорации старинных образцов новгородско-псковского зодчества. Такой прием тоже способствует усилению динамики архитектурных масс.



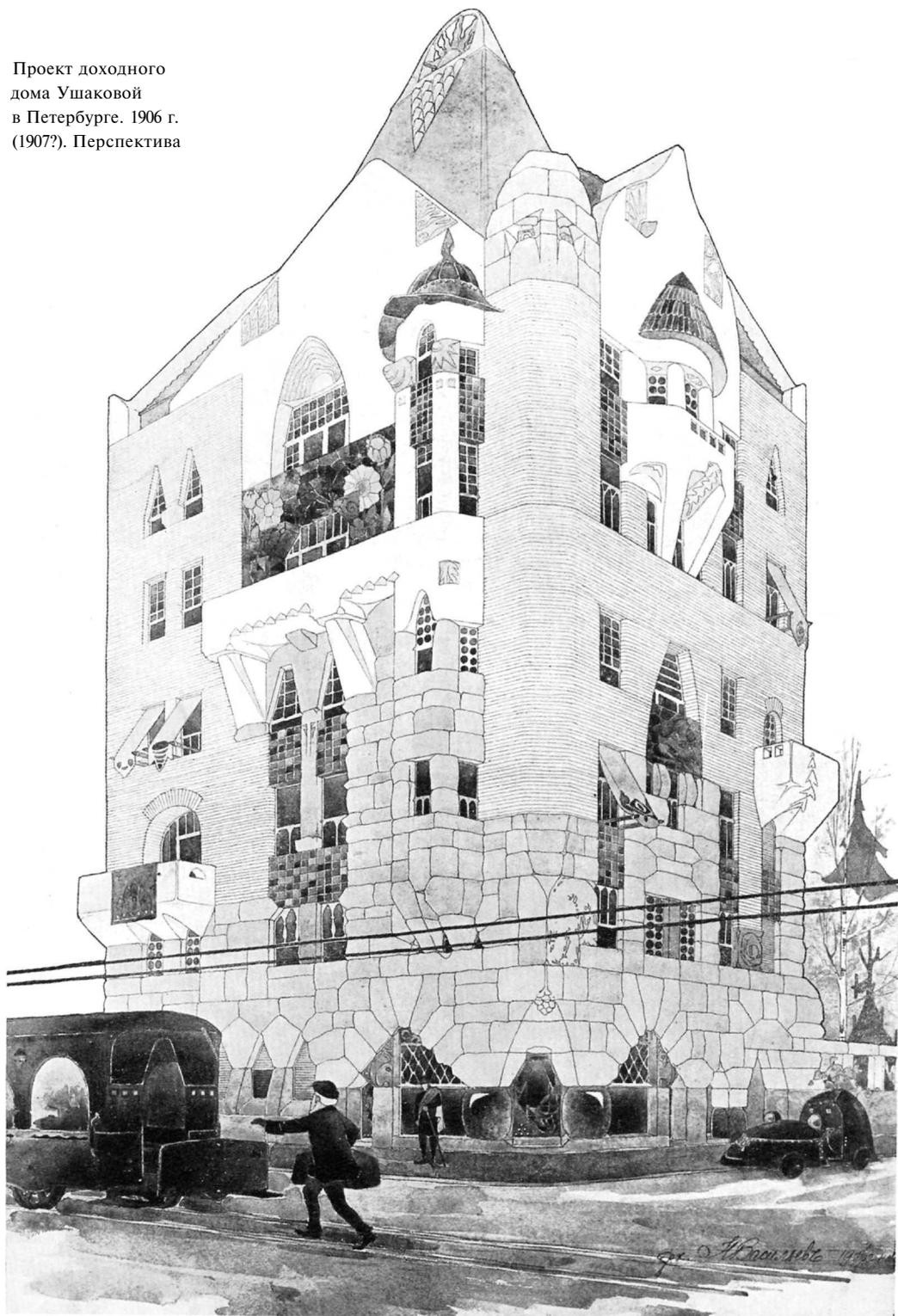
Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект театра.
1906 г. Поперечный
и продольный
разрезы

Внимательно отнеслись авторы к требованию программы, касающемуся противопожарной безопасности. Ярусы для зрителей по их предложению были окружены достаточно просторными проходами и фойе, что обеспечивало беспрепятственное движение людей. Ширина лестниц была увеличена. Для первого и второго ярусов предусматривались отдельные выходы непосредственно на улицу.

По всей вероятности, в самом конце 1906 года Васильев выполнил работу, которую можно считать итогом предшествующих поисков и одновременно — началом следующего этапа творческой биографии. Мы говорим о «мотиве обработки угловой части доходного дома г-жи Ушаковой на углу Малого просп. и Широкой ул., в С.-Петербурге» — под таким пространном названием проект был опубликован в «Зодчем»⁸².

Романтический характер «мотива» очевиден. Многоэтажный жилой дом трактуется как мощный башенный объем, устремленный ввысь и словно «взломанный» какими-то внутренними, заключенными в нем силами. Архитектор подчеркивает монолитность здания, «скальный» характер его массива. Камень сковывает нижние этажи. Здесь использованы грубо обработанные рельефные блоки, фактура которых напряженно контрастирует с более гладкой

Проект доходного
дома Ушаковой
в Петербурге. 1906 г.
(1907?). Перспектива



поверхностью стен в верхней части дома и с яркими цветными вставками, которые, очевидно, рассчитывались на исполнение в майолике. Окна относительно невелики и немногочисленны, они как будто с огромным трудом пробиты в стенах. И как вещественное выражение заполняющей этот архитектурный объем внутренней энергии воспринимаются тяжеловесные балконы и эркеры, поддерживаемые массивными кронштейнами, словно на наших глазах вырастающими из тела здания. Динамизм и внутренняя напряженность объема, суровая «каменность» его фактуры — вот что придает композиции романтические черты, заставляя вспоминать о произведениях национального романтизма северных мастеров.

Трудно отрицать влияние Э. Сааринена и его единомышленников на созданный Васильевым эскиз дома Ушаковой. Но также не подлежит сомнению, что Васильев в этой работе пошел едва ли не дальше основоположников финляндского модерна, а главное — сумел создать образ достаточно самобытный, что прежде всего может быть объяснено индивидуальным характером, своеобразием художественного почерка русского архитектора. Артистизм Васильева, сочетавшего в себе талант зодчего, скульптора и рисовальщика, блестяще воплотился в этом произведении. Обостренное чувство пластики здесь неподражаемо. Фантазия автора просто не знает пределов. Она рождает детали и формы, естественно вплетающиеся в общую композицию и обогащающие ее новыми красками. Вот, например, угловой пилон — он превращается вверх в какую-то таинственную сказочную маску, угрюмо взирающую на нас с высоты из-под насупленных каменных бровей. А ниже, на уровне второго этажа, в каменную облицовку «внедряется» тело медведя, тяжело спускающегося по ступеням. Все сооружение венчается высокой пирамидальной крышей с лучистым солярным орнаментом; эти детали, как, впрочем, и многие другие, говорят о стремлении архитектора обогатить свое произведение и какими-то чертами, напоминающими о традициях народного искусства. С национальной русской традицией тесно связана также несомненно свойственная композиции в целом яркая живописность, удивительным образом не входящая в противоречие с суровыми интонациями северного модерна.

«Мотив обработки» дома Ушаковой по жанру ближе всего архитектурной фантазии. Вдохновенный артистизм, продемонстрированный в этой работе Васильевым, позволил ему убедительно выразить свое творческое кредо. Но сомнительно, что такого же высокого уровня артистизма удалось бы добиться в материале, если бы дом Ушаковой пришлось строить. И всё же Васильев получил реальную возможность воплотить в натуре схожий замысел — в первой своей практической работе, выполненной совместно с Алексеем Бубырем.

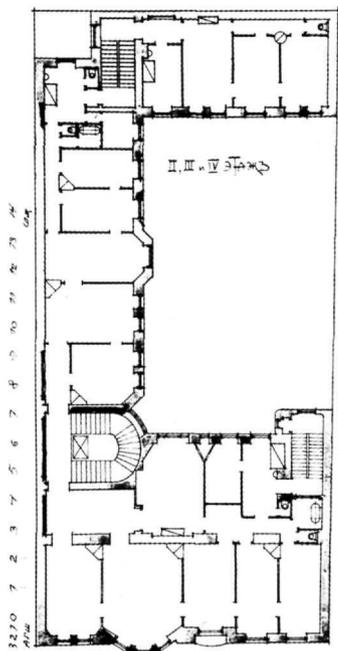
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. НИКОЛАИ ВАСИЛЬЕВ И АЛЕКСЕЙ БУБЫРЬ: ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Дом на Стремянной
улице, п. 1906-1907 гг.

В 1906 году Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь впервые поставили свои подписи под совместно исполненными проектами. Одним из них был проект жилого дома, который предстояло возвести на тесном участке под № 11 по Стремянной улице⁸⁵. Уже после того как здание было построено, А. Ф. Бубырь приобрел его для себя. На несколько лет здесь, в мансардном этаже (как раз над квартирой владельца дома), обособилась мастерская, в которой архитектор вместе со своими сотрудни-

ками систематически вел проектную работу. Что касается Васильева, то он, очевидно, не желал связывать себя определенными обязательствами перед кем бы то ни было, предпочитая вести жизнь «свободного художника». Это проявилось и в склонности к «перемеже мест». Он сменил несколько квартир, жил на Новоисакиевской улице (ныне ул. Якубовича), затем переезжал на Алексеевскую (нынешнюю ул. Писарева), Каменноостровский проспект, набережную Адмиралтейского канала. И только в 1917 году Васильев поселился (и, как оказалось, ненадолго) в доме на Стремянной, став ближайшим соседом своего соавтора и друга. В отличие от Бубыря, у Васильева не было своей мастерской со штатом сотрудников; чаще всего он работал совершенно самостоятельно или с одним-двумя помощниками, увлекаясь, как и в предшествующие годы, конкурсным проектированием, но иногда выполнял и отдельные конкретные заказы. Дом на Стремянной стал, таким образом, одним из примечательных адресов, связанных с архитектурной историей Северной столицы периода Серебряного века, — тем более, что здесь же с 1908 по 1913 год жил еще и Л. А. Ильин. И, конечно, немало интересных людей побывало в этом доме.





Н.В. Васильев,
А.Ф. Бубырь.
Проект дома
на Стремянной
улице, п. 1906-
1907 гг. План
2-4-го этажей.
ЦГИА СПб.

идущего от прихожей к кухне, располагалась столовая, а между ней и кухней — маленькая комната для прислуги. Две уборные и ванная размещались около кухни, имевшей выход во двор по черной лестнице. В левом дворовом корпусе архитекторы спланировали пятикомнатные квартиры, в которых комнаты связывались друг с другом длинным темным коридором. В отличие от лицевого корпуса, квартиры здесь, тоже имевшие два входа, не обеспечивались сквозным проветриванием, но зато были обращены окнами на запад — в сторону заходящего солнца. Небольшие трехкомнатные квартиры без ванн и с входом только по одной лестнице расположены во флигеле, находящемся в глубине двора.

«Раскрытость» двора в направлении на запад была, несомненно, положительной чертой первоначального планировочного решения. Однако авторы проекта не смогли удержаться от соблазна разместить на предоставленной им площади побольше полезных объемов: в марте 1907 года, вскоре после того, как строительство здания было в основном завершено, технический отдел городской управы дал разрешение на постройку «добавочного» дворового трехэтажного флигеля у правой границы участка. Его возведение, конечно, затеснило двор и несколько ухудшило инсоляцию остальных корпусов. В новом флигеле, кроме еще нескольких квартир, разместился гараж Бубыря: занятый на многих стройках города, архитектор часто пользовался автомобилем «Рено».

Работа над проектами дома на Стремянной и дома Ушаковой шла примерно в одно и то же время, и это предопределило стилистическую близость обоих произведений. Но, разумеется, конкретные условия сказались в каждом случае по-своему.

Участок на Стремянной улице никоим образом не способствовал выявлению пространственного характера архитектурной композиции. Этот участок узок, вытянут в глубину квартала и расположен так, что уличный фасад дома обращен на север, то есть очень редко и на короткое время освещается солнечными лучами. Архитекторам пришлось проявить все свое профессиональное умение и фантазию для того, чтобы, преодолев невыгодность ситуации, придать своему произведению черты своеобразия.

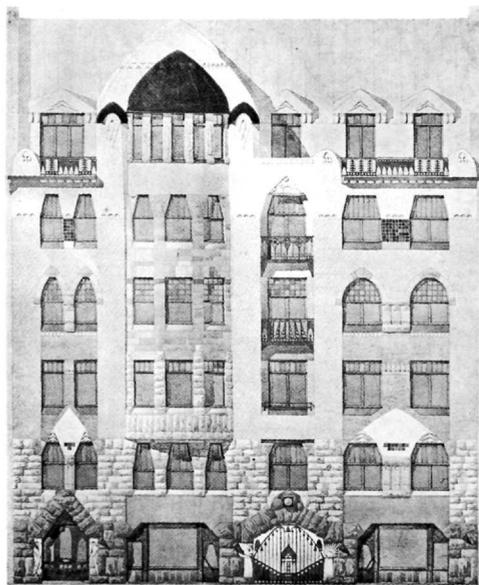
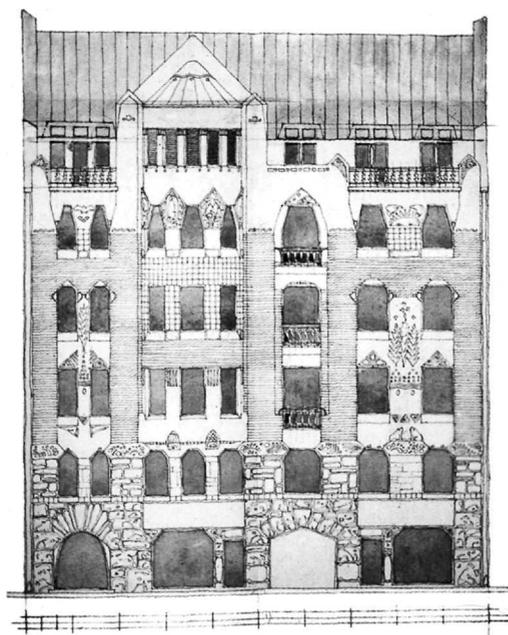
Согласно проекту план дома получил П-образную форму. Здание состоит из трех корпусов, соединенных под прямыми углами. На каждом этаже находятся три квартиры, различные по величине и предоставляемым удобствам.

Самые большие (по семь комнат) и дорогие квартиры разместились в лицевом корпусе. В каждой были предусмотрены гостиная, кабинет и три спальни, окнами выходящие на улицу. По другую сторону коридора,

Сравнительно небольшой, размещенный на узкой второстепенной улице, дом А. Ф. Бубыря мог бы так и остаться незаметным, действительно «рядовым», если бы не его уличный фасад, спроектированный (в основном, вероятно, Васильевым) в духе северного модерна. Архивный чертеж и репродукция в «Зодчем» дают представление о двух фазах разработки проекта, а существующее здание демонстрирует результат творческого поиска. Сравнивая натуру с проектными вариантами, можно сказать, что общий тон фасада найден был, по видимому, сразу, и в дальнейшем изменения касались лишь деталей.

Главная особенность, благодаря которой лицевой фасад дома на Стремянной обращает на себя внимание, состоит в его «подвижности», обусловленной и динамической асимметрией, и напряженным столкновением фактуры и цвета материалов, и разнообразным рисунком проемов. Именно эта композиционная подвижность «взрывает» строй довольно заурядных по внешнему облику соседних зданий. Асимметрия создается главным образом за счет сильного смещения влево эркера, возвышающегося над венчающим карнизом, вследствие чего здание наделяется выразительным силуэтом. Рисунок эркера своеобразен: из стены эта часть сооружения выступает как бы постепенно, будто он вырастает из тела здания (здесь очевидно сходство с «мотивом дома Ушаковой»). Завершение эркера выполнено в виде параболического шлема, наложенного на более высокий фронтон; такое сочетание частей жилого дома мы находим и в работах финских архитекторов. Примечательно, что окна эркера, как и всего фасада,

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект дома
на Стремянной
улице, п.
1906—1907 гг.
Варианты фасада.
ЦИИА СПб. (слева)

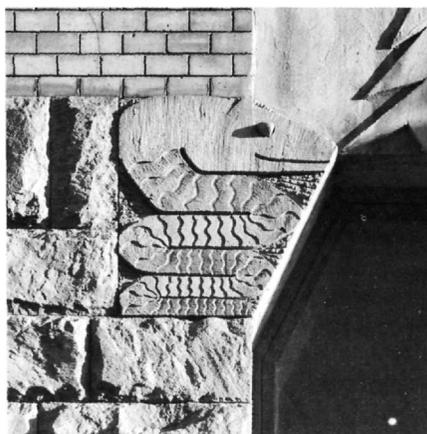


меняют свои размеры, рисунок амбразур и переплетов от этажа к этажу, чем создается ощущение непрерывной «пульсации» форм. Острое столкновение фактур облицовочных материалов также усиливает этот эффект.

В первом этаже в качестве облицовки применен красный финляндский гранит, крупные блоки которого обработаны грубо, рельефно («под шубу»). Для облицовки эркера и второго этажа введен серый «горшечный» камень; его плиты имеют меньшие размеры, но их поверхность столь же выразительна по рельефу. Остальное поле стены покрыто цементной штукатуркой, гладко затертой или имеющей неровную, ноздреватую поверхность; оштукатуренные участки перемежаются с облицовкой из глазурованной керамической плитки. Набор фактур дополнен металлом — балконными решетками, конструкциями карниза, медным покрытием шлема эркера.



Дом на Стремянной
улице, п. Фрагмент
фасада



Одно это богатство фактур способно придать фасаду живописное разнообразие, но, как мы уже отмечали, это лишь один из композиционных приемов, которыми пользуются архитекторы. Исключительно мощным средством формирования художественного образа дома на Стремянной стала скульптурная декорация уличного фасада. Впрочем, термин «декорация» в данном случае неточен — настолько органично входят в архитектурную композицию (да и в строительную конструкцию) декоративные элементы. Трудно даже сказать, какому виду изобразительного искусства они ближе, поскольку

Дом на Стремянной улице, п. Детали фасада

обнаруживают родство и со скульптурным рельефом, и с графикой. В некоторых мотивах угадываются реальные прототипы, другие же скорее абстрактны, приближаются к геометрическому орнаменту. Фасад дома на Стремянной улице в такой же степени поражает богатством художественной фантазии, как и эскиз дома Ушаковой.

На фасаде преобладают анималистические мотивы, причем характер образов восходит к сказке, к фольклору. Декоративные вставки располагаются преимущественно в местах наибольших тектонических напряжений; тем самым внимание зрителей фиксируется на наиболее нагруженных конструктивных узлах, благодаря чему раскрывается логика построения сооружения. Каждый изобразительный элемент при этом включается в каменный блок, физически несущий определенную нагрузку; кстати, расположение и даже форма



Дом на Стремянной улице, и. Детали фасада

богатства, изобильности форм. Что касается трактовки декоративных мотивов дома на Стремянной, то она, в сочетании со специфическим строительным



материала, характерного для сурового Севера, сообщает образному решению ту тональность, которая вполне соответствует северному модерну.

Всё это хорошо подтверждается, если детально рассматривать главный фасад. Вот, например, арка воротного проезда: в основании ее треугольного перекрытия располагаются массивные камни, воспринимающие вертикальное давление; они украшены рельефными изображениями, напоминающими рыб. Крупные гранитные блоки перекрытия расположены так, что почти физически позволяют ощутить их взаимодействие в конструкции и направление возникающих в них напряжений. Аналогичному принципу следует размещение блоков со скульптурными вставками над окнами второго этажа; форма этих блоков, обусловленная рисунком оконных проемов, в то же время наиболее целесообразна и с конструктивной точки зрения. Очень выразительны рельефы окна над воротами: резкие удары резца высекли из камня маски с гневно сдвинутыми бровями, глубокими глазницами, кричащими ртами... А рядом — какое-то сказочное лицо в обрамлении лучистого орнамента, с любопытством выглядывающее из-за края камня... Слева от эркера — над двойным окном, украшенным орнаментированным

изображением елей, — другие фантастические мотивы, несомненно, наполненные каким-то символическим смыслом. В них страшное соседствует со смешным: неприятно извивающееся змееподобное тело и рыбообразное, с лучами-плавниками существо, высунувшее, словно дразнясь, язык изо рта...

Анималистические мотивы образуют фризы между окнами третьего и четвертого этажей. Даже когда тесно поставленные вертикальные блоки одного из этих фризов не изображают как будто бы ничего конкретного, обработка их такова, что возникает ощущение ряда глядящих прямо на зрителя глаз.

Чрезвычайно интересны рельефы, фланкирующие парадный вход в дом. Они включены в крупные призматические монолиты, служащие опорами перемычки. Лаконичные врезы в поверхность каменных блоков нисколько не нарушают их целесообразную форму. Контур громадной фантастической птицы справа от двери угадывается довольно легко. Зато обработка левого блока — это почти абстракция; лишь сделанное с изумительной выдумкой изображение глаза, прикрытого мягким веком, позволяет восстановить предметную форму рельефа и увидеть в нем вторую птицу-стража с прижатым к телу крылом и грустно опущенным длинным клювом.

Заметим, что первоначально, как об этом можно судить по предварительным вариантам проекта, авторы намеревались поместить у входа изображения, выполненные в натуралистической манере. Нет нужды говорить, насколько эффективнее, да и просто художественно ценнее осуществленное решение. Оно легко сопоставляется с тем, что нам известно из обзора произведений финляндского модерна. Но опять-таки, говоря о декорации дома на Стремянной, не хочется употреблять такие слова, как «повторение» или «подражание». Мир удивительных образов, населивших здание по воле его создателей, воспринимается как живой и неповторимый. Это мир, рожденный народной фантазией, но пересозданный художниками, наделенными ярким и самостоятельным талантом. Что же касается сходства дома, построенного по проекту Васильева и Бубыря, с работами их коллег из Финляндии, то в нем нет ничего противоречащего тому, что мы знаем из истории любого другого архитектурного стиля.

Не менее значительную роль, чем декорация, в формировании запоминающегося образа дома сыграли многочисленные вариации



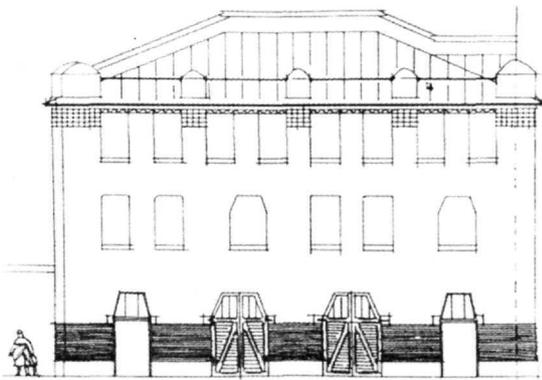
Дом на Стремянной улице, п. Деталь оформления входа



Фрагмент дворового фасада дома на Стремянной улице, п.

Вверху справа:
Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект флигеля
во дворе дома
на Стремянной
улице, 11. 1907 г.
Фасад

Лестница дома
на Стремянной
улице, п.

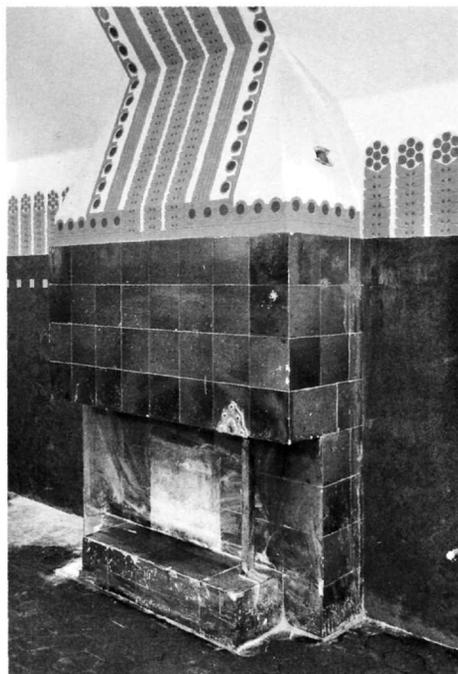


в рисунке фасада — разнообразные по размерам и очертаниям окна, усложненный ритм их расположения на стене, вариации в геометрии переплетов.

Традиционная для рубежа столетий чрезмерная теснота двора не мешает всё же почувствовать, что и «с изнанки» дом вовсе не лишен индивидуальности. Авторы сумели наделить дворовые фасады пластичностью и динамикой, введя в их асимметричную композицию мягко скругленные формы. И здесь характерной особенностью авторского почерка остается разнообразная графика оконных проемов с их по-разному нарисованными переплетами.



Многие годы, прошедшие со времени постройки дома на Стремянной улице, самым негативным образом отразились на состоянии интерьеров здания: их первоначальная отделка фактически утрачена. Сохранились лишь фрагменты. К их числу относится парадная лестница с металлическими перилами; ее марши, не разделенные традиционными площадками, поражают динамизмом спиралеобразной композиции. Расположенный в вестибюле массивный камин, облицованный кафелем, может считаться весьма характерным для северного модерна^{83а}.



Камин в вестибюле дома на Стремянной улице, 11.

Дом на Стремянной улице, несмотря на относительно небольшие размеры и, казалось бы, незаметную градостроительную роль, может, однако, по нашему глубокому убеждению, считаться своего рода эталонным образцом северного модерна в городе на Неве. Эстетические достоинства здания тем более значительны, что манера авторов здесь вполне оригинальна. Ни в Финляндии, ни в других странах, где получило развитие национально-романтическое направление модерна, мы не найдем образца, которому петербургские мастера следовали бы буквально. Главное же, чем особенно импонирует здание, это тот органический сплав декоративного с рациональным, к которому стремились оба автора, работая еще отдельно друг от друга, и который был, наконец, получен в их первой совместной работе.

В произведениях, выполненных в последующие годы, Васильев и Бубырь не раз возвращались к той живописной романтической манере, которая наиболее яркое свое выражение нашла в архитектуре дома на Стремянной улице и

в эскизе дома Ушаковой. Образцами того же направления служат и проекты, созданные для Ревеля (ныне Таллин).

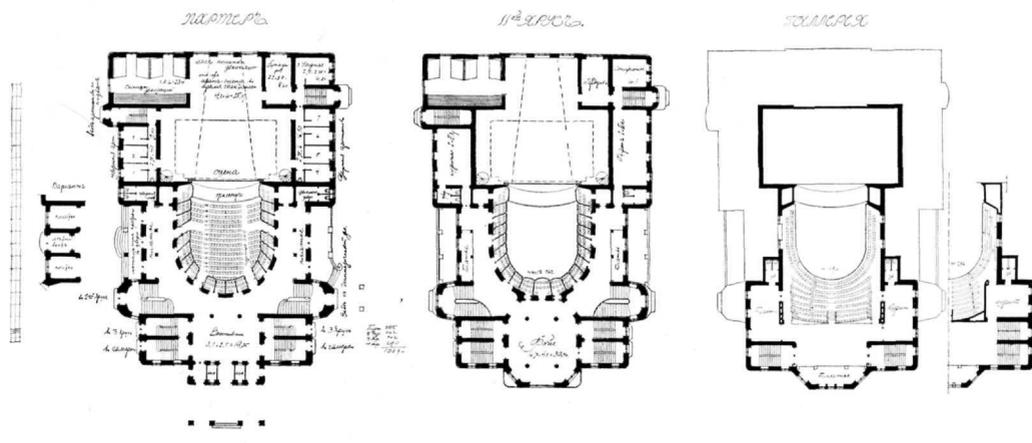
Прибалтика в начале XX века была одним из главных очагов формирования национально-романтического направления в европейской архитектуре. Самобытная школа северного модерна сложилась в Риге; к ней принадлежали Э. Лаубе, К. Пекшен, А. Ванаг, Я. Алкснис и ряд других талантливых мастеров⁸⁴. Романтическое направление достаточно определенно заявило о себе в эстонской архитектуре. Она испытала самое непосредственное влияние финляндского модерна и его лидеров: в 1900-х и 1910-х годах некоторые из них получили возможность построить по своим проектам здания в Ревеле и Дерпте (ныне Тарту). Внимание как специалистов, так и публики привлекли архитектурные конкурсы на разработку проектов важных для Эстонии зданий общественного назначения.

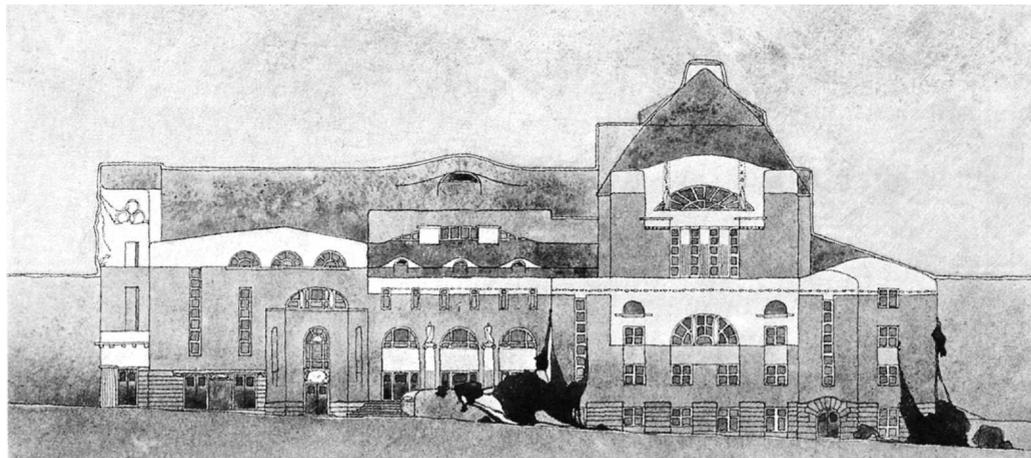
Задачей одного из таких конкурсов было проектирование нового здания Немецкого театра в Ревеле, которое предполагалось построить взамен разрушенного пожаром. Творческое соревнование, проведенное в 1906 году, стало международным; на рассмотрение жюри, объявившего о своем решении в декабре, поступил из разных стран 61 проект. Тем более впечатляющей выглядит победа на этом конкурсе Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Почти одновременно первую премию архитекторы получили и за другую аналогичную работу — проект театра для Тамбова.

Знакомясь с этими работами, опубликованными в 1907 году журналом «Зодчий»⁸⁵, легко обнаружить их принципиальное родство с проектом, который в 1905 году Н. В. Васильев и А. И. Дмитриев представили на конкурс в память В. А. Шретера. Во всех трех случаях мы встречаем типичную для модерна выразительную компоновку объемов, когда пластикой выявляются составляющие их элементы, отвечающие частям архитектурного организма, выполняющим разные функции. Но если на «шретеровском» конкурсе эта композиционная идея, как мы уже видели, выражена пластическим языком, напоминающим о традициях древнерусского зодчества, то в проектах для Тамбова и Ревеля появляются совсем другие мотивы.

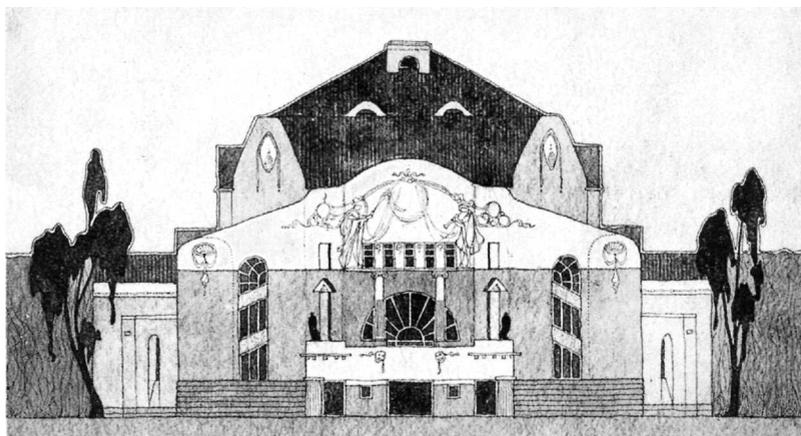
В первом из них живописная динамика объемного решения отчасти «дисциплинируется» относительно строгим рисунком фасадов, композиция которых свидетельствует о воздействии классических образцов. Однако оно отнюдь не прямолинейно, и к тому же сочетается с влиянием даже не архитектурных, а графических прототипов — а именно изысканной манеры, культивировавшейся художниками, примыкавшими к объединению «Мир искусства». Действительно, лепные детали, которыми предлагалось украсить главный фасад тамбовского театра, напоминают больше изящные журнальные виньетки, нежели собственно архитектурные мотивы. Этому фасаду свойственна строгая симметрия классического типа, а верхняя его часть

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
городского театра
в Тамбове. 1907 г.
Планы партера,
2-го яруса
и галерей





Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
городского театра
в Тамбове. 1907 г.
Фасады



сделана похожей на классический же фронтон. Но наряду с напоминаниями о классике мы видим здесь и формы, явно принадлежащие модерну. Таковы, например, проемы с графично прорисованными переплетами, которые в боковых окнах усложнены наклонными «перехватами», дающими понять, что именно здесь находятся лестницы. Типичны для модерна поднимающиеся над фронтоном трапециевидные «уши». А с последними, как бы подкрепляя аналогию с живым организмом, соседствуют «глаза» слуховых окон, с любопытством глядящие на зрителя с крыши. Богатейшая фантазия, в полной мере проявившаяся при создании фасада дома на Стремянной улице, дала себя знать, таким образом, и в данном случае. В целом же, знакомясь с этой работой молодых мастеров, думается, каждый может ощутить присутствующий в их произведении некий лирический оттенок,

вполне соответствующий месту расположения театра в тихом провинциальном городе Средней России.

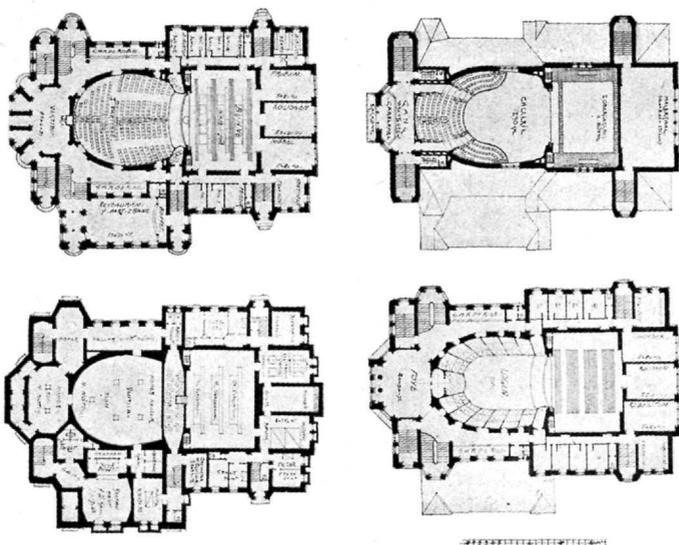
Но совершенно иной вариант образного решения архитекторы дали в проекте ревельского театра. В его суровом, подчеркнуто «нордическом» облике доминирует стихия свободного, «органического» роста, проявляющаяся в динамике острого столкновения конкурирующих друг с другом форм. Тем самым театральное здание по художественному содержанию становится близким и эскизу дома Ушаковой, и дому на Стремянной улице.

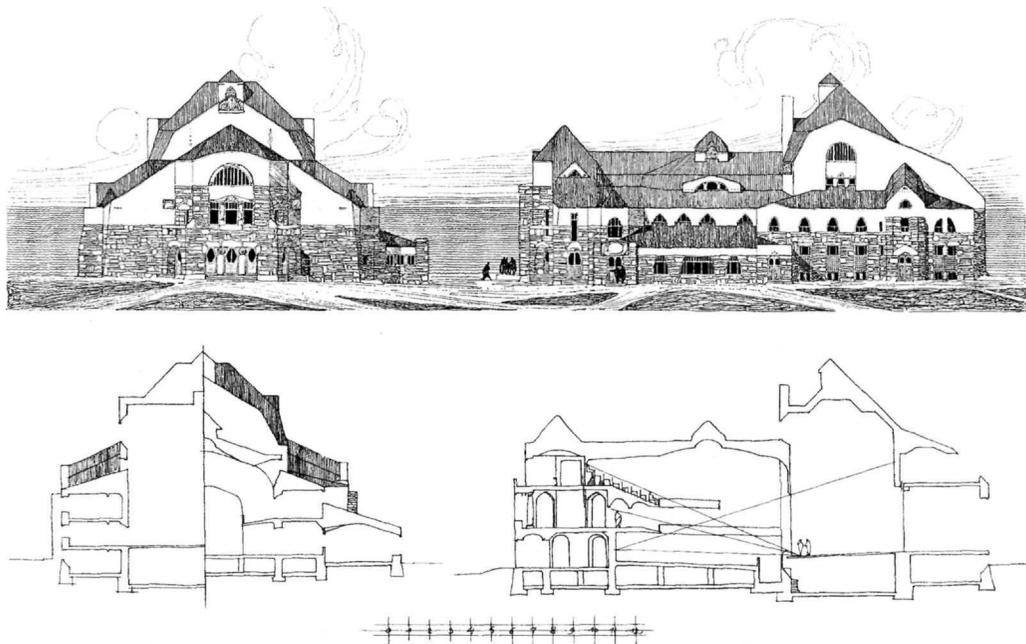
Жюри конкурса проектов театра в Ревеле вынесло свое решение в декабре 1906 года. При объявлении конкурса его устроители предъявили конкурентам такие условия, которые определили существенные характеристики будущей композиции. Например, для облицовки стен рекомендовался камень (местный известняк). «На всех фасадах, — указывалось в задании на проектирование, — должна быть применена открытая кладка, причем лишь для гладких поверхностей может быть предусмотрена отделка штукатуркой». Точно называлась вместимость зрительного зала — не менее 600 человек; для трети из этого количества зрителей отводился второй ярус. Одно из условий формулировалось так: «С любого сидячего места должно быть видно не менее $\frac{3}{4}$ нижней кулисы при открытой сцене».

Членами жюри были избраны Й. Кох из Риги, петербургский архитектор А. К. Гаммерштедт и ревельский инженер К. Якоби. Именно эти специалисты и решили отметить как лучший проект, поступивший на конкурс под девизом «Четырехлистный клевер». Вот что было написано в отзыве жюри: «...Относительно лучшим единогласно

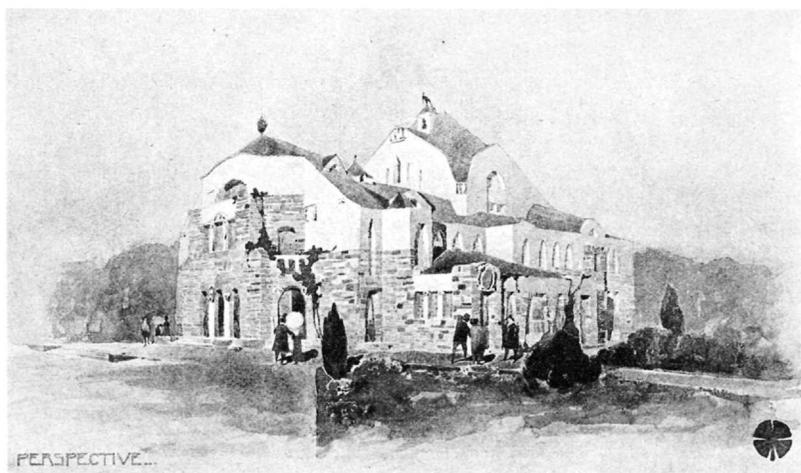
признан „Четырехлистный клевер“ из-за оригинального общего впечатления и целесообразного размещения помещений; к тому же, фасад оригинален и соответствует материалу. Зрительный зал, сцена и служебные помещения обнаруживают хорошее расположение, буфет расположен удобно позади партера, лестницы хорошо расположены, и всего этого удалось добиться при относительно небольшом кубическом объеме». Вскрытие конкурсного конверта позволило обнаружить имена авторов, заслужив-

Н.В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект здания
Немецкого театра
в Ревеле (вариант).
1906 г. Планы





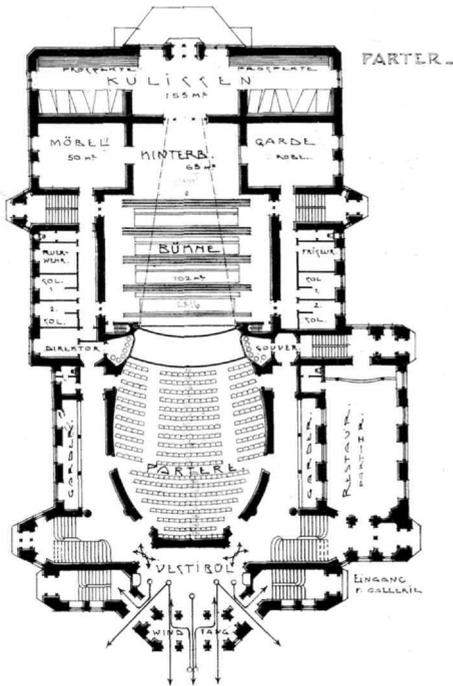
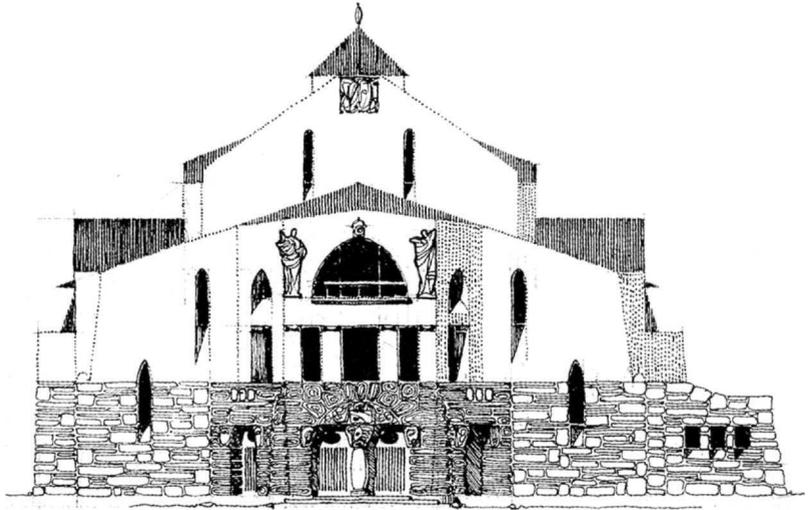
Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект здания
Немецкого театра
в Ревеле (вариант).
1906 г. Фасады,
разрезы,
перспектива



ших первую премию. Ими, как мы уже знаем, стали Н. В. Васильев и А.Ф. Бубырь^{85а}.

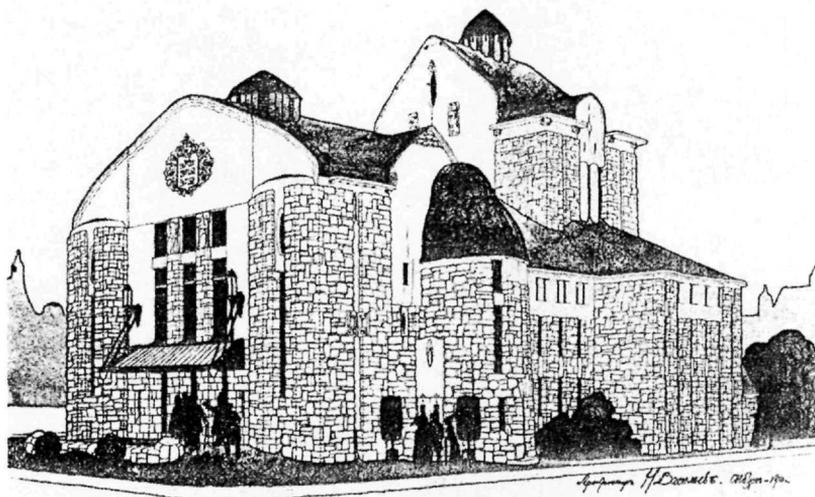
Как свидетельствует эстонская исследовательница К. Халлас⁸⁶, победа петербургских мастеров в конкурсном соревновании отнюдь не была легкой. Ревельское Немецкое театральное общество, по понятным причинам наиболее заинтересованное в благополучном исходе

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект здания
Немецкого театра
в Ревеле (вариант).
1907 г. Фасад. План
партера. ЕАМ



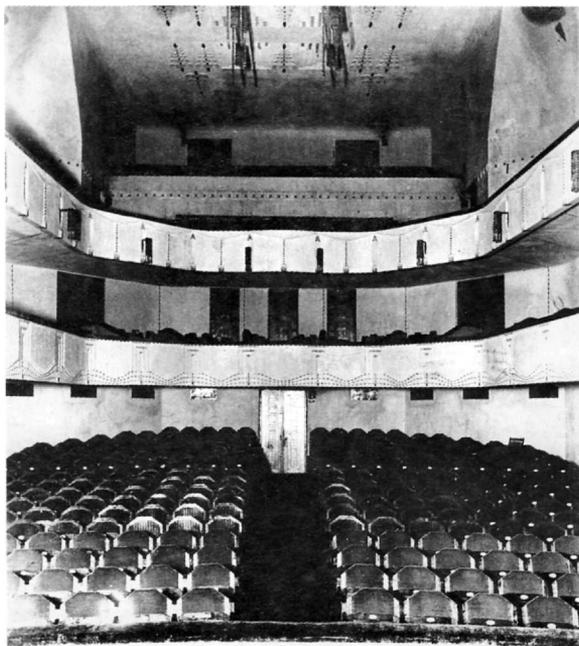
всего предприятия, не склонно было без всяких колебаний соглашаться с мнением конкурсного жюри. Предложение Васильева и Бубыря придиричиво сравнивалось деятелями Общества не только с проектами, официально участвовавшими в конкурсе, но и с теми работами, которые поступили (в частности, из Копенгагена и Любека) вне конкурса. Среди нескольких десятков соперничавших проектных предложений, конечно, должно было находиться немало таких, которые по всем параметрам оказались близкими друг другу и, стало быть, могли привлечь равное к себе внимание со стороны как заказчиков, так и комиссии судей. Несомненный интерес, например, представлял проект, поданный на конкурс рижским архитектором Э. Лаубе: он исключительно экспрессивно трактовал объем театра, вызывавший аналогии с гигантской абстрактной скульптурой (перспективу из этого проекта К. Халлас включила в число иллюстраций к еще одной своей статье на интересующую нас тему⁸⁷). Собственный взгляд на произведения, фигурировавшие на конкурсе, высказал и местный архитектор О. Шотт, тоже, очевидно, претендовавший на роль одного из арбитров, выражавших интересы влиятельной немецкой диаспоры в Эстонии. Наличие определенных сомнений сделало необходимым проведение

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Здание Немецкого
театра в Ревеле.
1900-е гг.
Перспективный
вид



конкурса в два тура. Но итогового решения жюри, признавшего первенство Васильева и Бубыря, второй тур не изменил. С этим мнением согласился берлинский архитектор Г. Зелинг — признанный авторитет в области театрального зодчества. Разумеется, при определении победителя конкурса важнейшими критериями успеха служили предлагавшиеся авторами приемы функционально-планировочной организации здания. Очевидно, именно в этом отношении проект Васильева и Бубыря превзошел остальные. А выразительность предложенного ими образного решения только укрепила членов жюри в сделанном выборе.

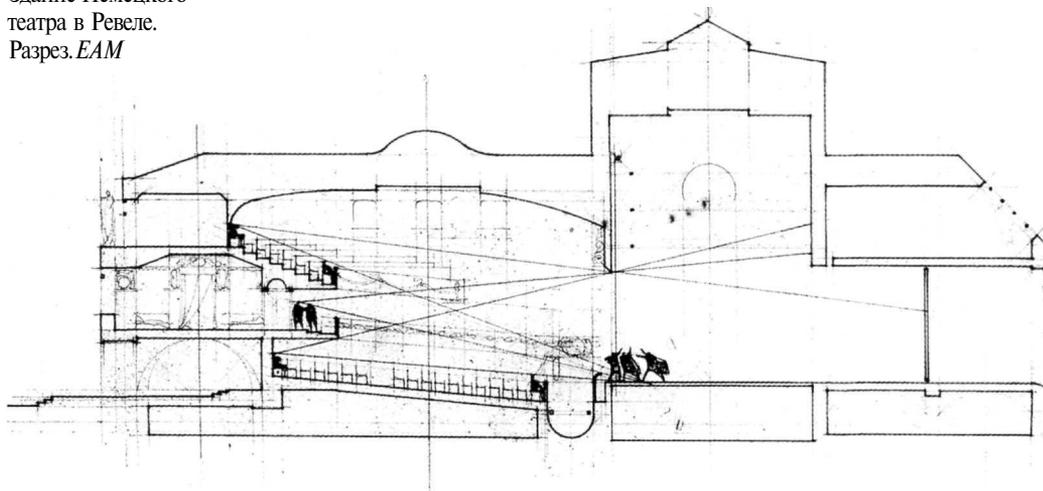
Уже в первом варианте проекта авторы проявили склонность к своего рода «скальной» трактовке архитектурных масс, словно грозящих друг на друга. Их сходство с каменными утесами было подкреплено выбором традиционного для Эстонии строительного материала — местного природного камня, называемого плитняком. С его помощью нагляднее удалось выявить не только региональное, но и национальное своеобразие облика здания: ведь в Европе укоренилась точка зрения, согласно которой именно камень считался материалом, способным лучше всего передать истинно немецкий дух. Получив по результатам конкурса право на возведение театрального здания, Васильев и Бубырь в ходе подготовки к строительству разработали еще несколько вариантов проекта, причем, следуя советам, исходившим из лагеря заказчиков, постарались еще отчетливее выразить в своем произведении «германское» начало. Но внесенные ими изменения касались всё же лишь частных деталей (например, композиции входа или асимметрично расположенной пристройки для ресторана, от которой в конце концов отказались) и не затронули

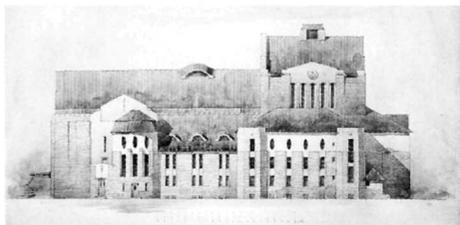


Здание Немецкого
театра в Ревеле.
Зрительный зал

наментальные мотивы. Строгий геометризм форм отличал и мебель, изготовленную по эскизам архитекторов. В интерьерах создан особый, не лишенный уюта мир, спокойствие и деликатная организация которого хорошо способствовали восприятию сценического действия.

Н.В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Здание Немецкого
театра в Ревеле.
Разрез. *ЕАМ*





Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Здание Немецкого
театра в Ревеле.
Боковой фасад.
См. вклейку

Здание Немецкого
театра в Ревеле.
Открытка
начала XX в.

Особой эстетической активностью, незаурядной пластической силой обладают воспринимаемые извне объем театрального здания и его фасады. Упругие формы эркеров, живописная «нерегулярная» облицовка, выполненная из каменных блоков различных размеров, резкое столкновение разновеликих объемов, высокие черепичные крыши с крутыми скатами — всё это придает композиции динамичность, насыщает ее внутренним напряжением. Сравнительно просто решен главный фасад, в котором доминируют высокие прямоугольные окна с геометрически четкой мелкой сеткой переплетов. Между окнами верхнего яруса помещены изображения мощных мужских фигур, выполненные рижским скульптором А. Вольцем в технике невысокого рельефа и в такой манере, которая как бы стирает грань между узнаваемыми реальными формами и условным «графичным» орнаментом. Эти изобразительные мотивы — единственные во всей композиции, но свойственный ей в целом «скульптурный» характер обеспечивается замечательной пластичностью самого архитектурного языка.

Когда Немецкий театр был построен, местная критика не преминула в саркастическом тоне отметить его сходство с аналогичными по типу сооружениями в Германии. Но появились и благожелательные отзывы, в которых признавались художественные достоинства



Здание
драматического
(бывшего Немецкого)
театра в Таллине.
Фрагменты,
декоративные
детали





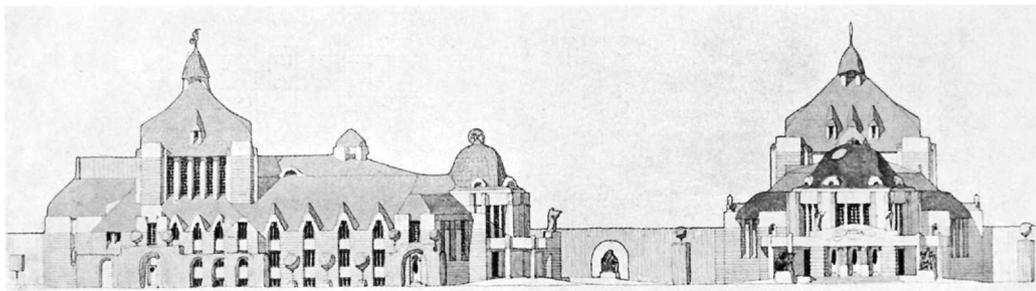
Здание Немецкого театра в Ревеле. Открытка начала XX в.

нового здания и его способность к диалогу с архитектурным контекстом. В одной из ревельских газет, например, можно было встретить такое высказывание: «Характерный облик средневековых немецких городов в сочетании с модерном — таково стилевое определение нашего нового театра, и просто удивительно, как хорошо это здание гармонирует с повсеместным нагромождением черепичных крыш».

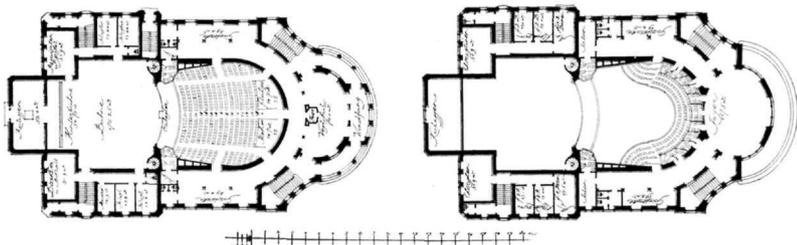
Здание, в котором ныне работает Таллинский драматический театр, несмотря на перестройки, в некоторой степени искажившие первоначальный замысел, может считаться одним из наиболее интересных памятников стиля модерн не только в Эстонии, но и во всей Прибалтике.

Этот театр не остался единственным произведением Васильева и Бубыря, предназначенным для Эстляндской губернии. В 1908-1909 годах петербургские мастера приняли участие в конкурсе на разработку проекта еще одного Немецкого театра — на этот раз в Дерпте (ныне Тарту). Их предложение было признано достойным второй премией; первой же отметили проект берлинских архитекторов Эрнста Гофмана и Фрица Шульце. Но строительство здания (ныне это Малый дом театра «Ванемуйне») осуществили позднее, в 1914-1918 годах, в соответствии с замыслом А. Эйххорна⁸⁹.

Дерптский театр, согласно конкурсному заданию, предполагался меньшим по объему, чем ревельский; но при этом требовалось обеспечить вместимость зрительного зала такую же, что и в Ревеле. Согласно отзыву жюри (в его состав были включены Й. Кох, А. К. Гаммерштедт



Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
здания театра
в Дерпте.
1908-1909 гг. Фасады,
планы, перспектива

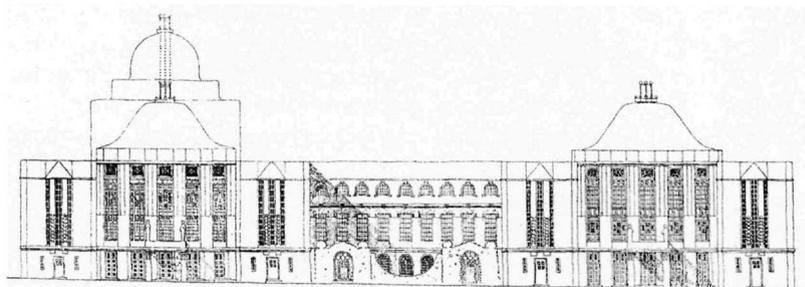


и профессор из Риги О. Гофман), внешний облик театра, спроектированного петербургскими мастерами, обнаруживал «оригинальность и находчивость» архитекторов^{89а}. Эта оценка вполне подтверждается проектными чертежами, опубликованными после проведения конкурса. Среди них безусловного восхищения заслуживает перспектива, исполненная, что совершенно очевидно, Н. В. Васильевым. Дерптский театр изображен на ней зимой. Живописность подвижных «скальных» масс здания автор перспективы усилил, показав пласты снега, налипшие на крыши и стены; тем самым как будто подчеркивалась близость сооружения суровой северной природе. Исключительно живописна и толпа на первом плане: фигуры показаны здесь силуэтами, без детализации; но они кажутся по-настоящему живыми и столь же подвижными, что и архитектурные формы.

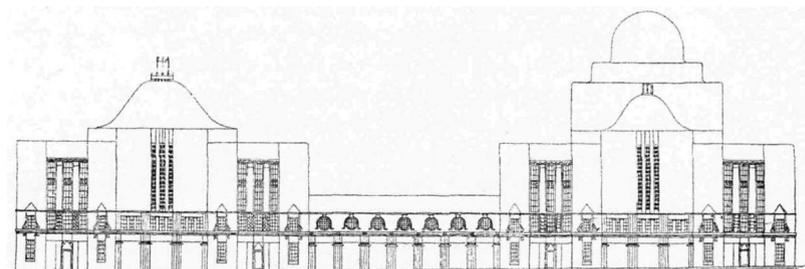
В 1908 году в Ревеле был проведен еще один представительный международный конкурс, темой которого стала разработка проекта крупного здания Эстонского музыкального общества. В состав этого сооружения должны были войти театральный и концертный залы, ресторан, казино и многочисленные вспомогательные помещения^{89б}. Возведение такого комплекса, в стенах которого могли бы развернуть свою просветительскую деятельность основные культурные организации эстонской столицы, мыслилось инициаторами конкурса как мероприятие, очень важное с точки зрения национальных интересов.

Замысел ревельского концертно-театрального комплекса восходит еще к 1902 году. Но, как это часто бывает в подобных случаях, изыскать средства, потребные для реализации интересного замысла, сразу не удалось. Возникали и другие непредвиденные препятствия, одним из которых стала Русско-японская война. Но в конце концов трудности были преодолены, и после того как на выборах в местную думу победил эстонско-русский блок, поддерживавший инициаторов нового строительства, для будущего сооружения выделили соответствующий по габаритам участок. Он расположился по соседству с Немецким театром — на развивающейся территории, граничащей со Старым городом. Спустя некоторое время именно эта территория вместе с прилегающими к ней пространствами стала исполнять функции нового общественного центра эстонской столицы.

Конкурс на проектирование комплекса, получившего позже название «Эстония», был объявлен 16 августа 1908 года. В условиях конкурса, помимо обязательного перечня требующихся функционально-планировочных характеристик, содержалось пожелание о применении при проектировании северного стиля, свойственного Финляндии и странам Скандинавии. Была сформирована весьма авторитетная комиссия судей, в которую вошли архитекторы О. Тарьянне из Гельсингфорса, А. Полещук и А. К. Гаммерштедт из Петербурга, специалисты из Эстонии Г. Хеллат, Э. Бернгард, К. Якоби и В. Лендер, а также представители заказчика.



А. Линдгрэн,
В. Лёни.
Конкурсный проект
здания театра,
концертного зала,
казино и ресторана
Эстонского
музыкального
общества в Ревеле.
1908 г. Фасады



На конкурс поступило 17 проектов. Первую премию ни одному из них было решено не присуждать. Вторыми премиями жюри наградило два творческих коллектива. Один из них составили архитекторы из Финляндии — Армас Линдгрэн и Виви Лёни. Вторым был петербургский «тандем» Н.В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Третьей премии удостоился француз А. Гравье, обладателем четвертой стал рижанин А. Мёдлигер, а пятую получил ревельский архитектор А. Ярон. Согласно мнению современного исследователя, проекты, отмеченные вторыми премиями, значительно превосходили остальные премированные работы качеством предлагавшихся композиционных решений⁹⁰.

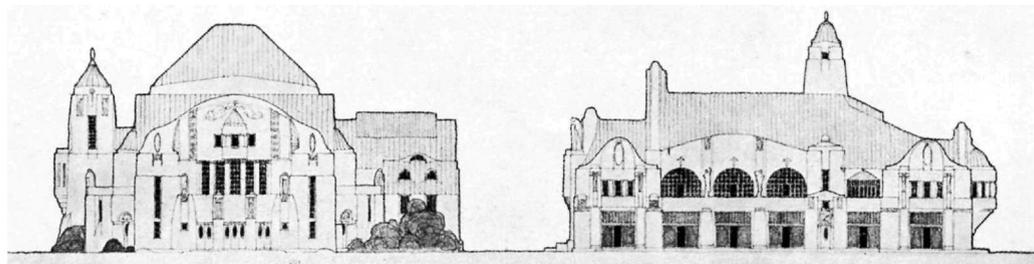
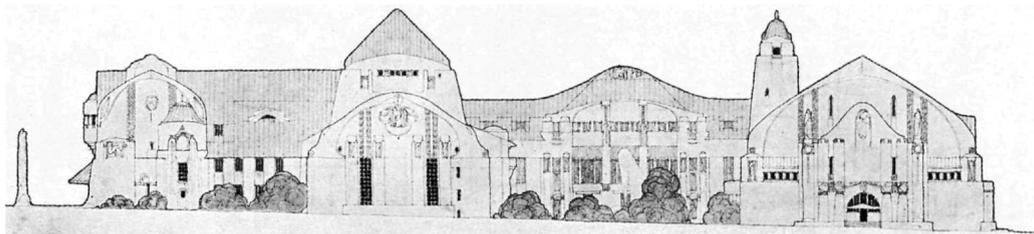
Для определения единственного победителя в следующем году между обладателями вторых премий провели дополнительный конкурс. По его итогам первенство было отдано финским мастерам; они и получили право на реализацию своего замысла. В соответствии с их проектом в 1911-1913 годах в самом центре Ревеля был сооружен комплекс театра «Эстония», со временем получивший известность во всей Прибалтике и даже за ее пределами.

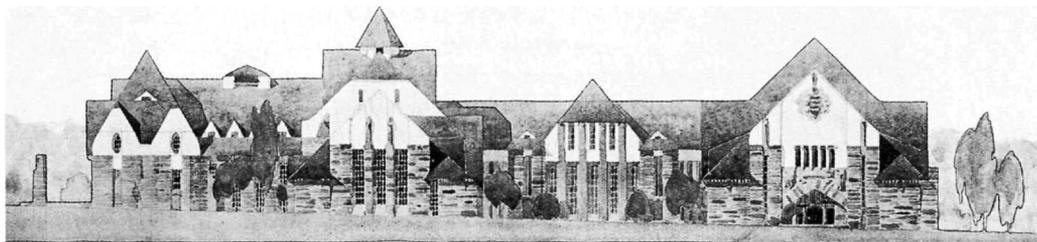
Расположение «Эстонии» по соседству с Немецким театром открывало перед архитекторами возможность стилистически и композиционно объединить оба сооружения, заложив тем самым основы единого по архитектурному решению общественного центра города. Линдгрэн и Лёни такой возможностью фактически не воспользовались. Что же касается Васильева и Бубыря, то для них, конечно, было естественно продолжить в своем новом проекте композиционную тему, начатую

зданием театра. Согласно их предложению, комплекс «Эстония» должен был получить «размашистый» свободный план, в котором ясно выявлялись части, различные по выполняемой функции. На основе этого плана строился динамически напряженный, наделенный выразительным силуэтом объем здания, привлекающий внимание неровным, «пульсирующим» ритмом высоких крыш, фронтонов, узких окон и выделенных каменной облицовкой участков стен⁹¹.

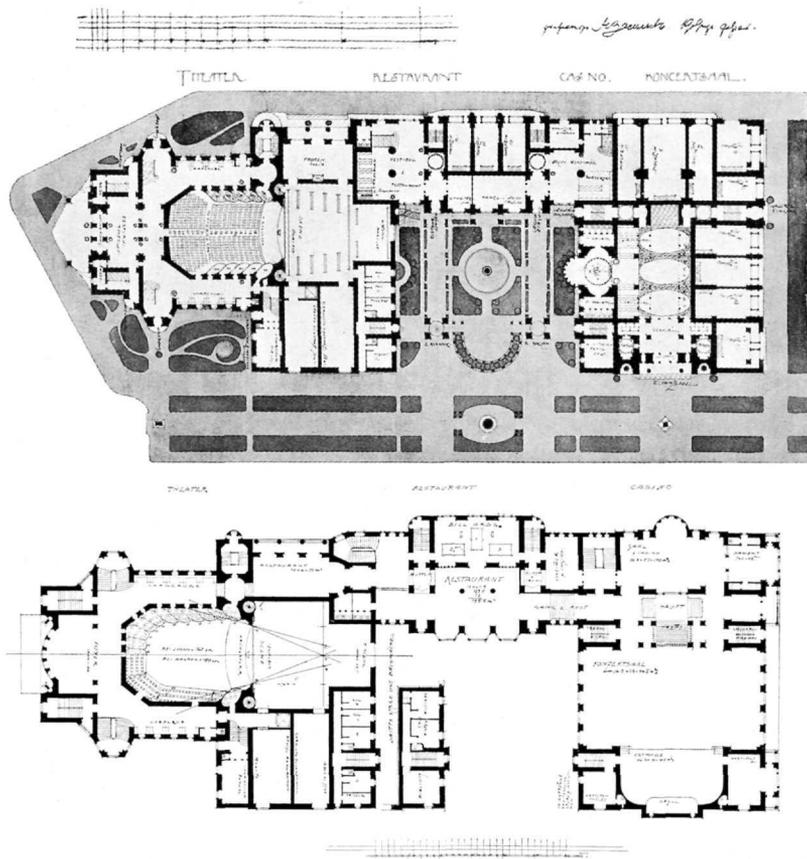
Проект «театра, концертного зала, казино и ресторана Эстонского музыкального общества», вне всякого сомнения, можно причислить к лучшим композиционным разработкам Васильева и Бубыря. Здесь мастерски соединены в целостном архитектурном организме различные функции, причем соответствующие интерьеры, взаимное расположение которых ясно прочитывается по наружным формам, размещены одновременно и предельно компактно, и совершенно свободно — так, что они легко связываются друг с другом внутренними коммуникациями и вместе с тем ничуть не мешают друг другу. Чем было вызвано предпочтение, оказанное устроителями конкурса соперникам петербургских архитекторов? Думается, не последнюю роль сыграли здесь политические мотивы: Финляндия по языку и исторической судьбе близка Эстонии, и ее мастеров предпочли. Кроме того, как полагают исследователи, решение здания «Эстонии» в том художественном ключе, который ранее был принят для Немецкого театра, казалось неприемлемым, поскольку противоречило стремлению эстонской общественности утвердиться в своей независимости от немецкого влияния.

Н.В. Васильев,
А.Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
здания театра,
концертного зала,
казино и ресторана
Эстонского
музыкального
общества в Ревеле.
1908 г. Фасады





Н.В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
здания театра,
концертного зала,
казино и ресторана
Эстонского
музыкального
общества в Ревеле.
1909 г. Фасад, планы



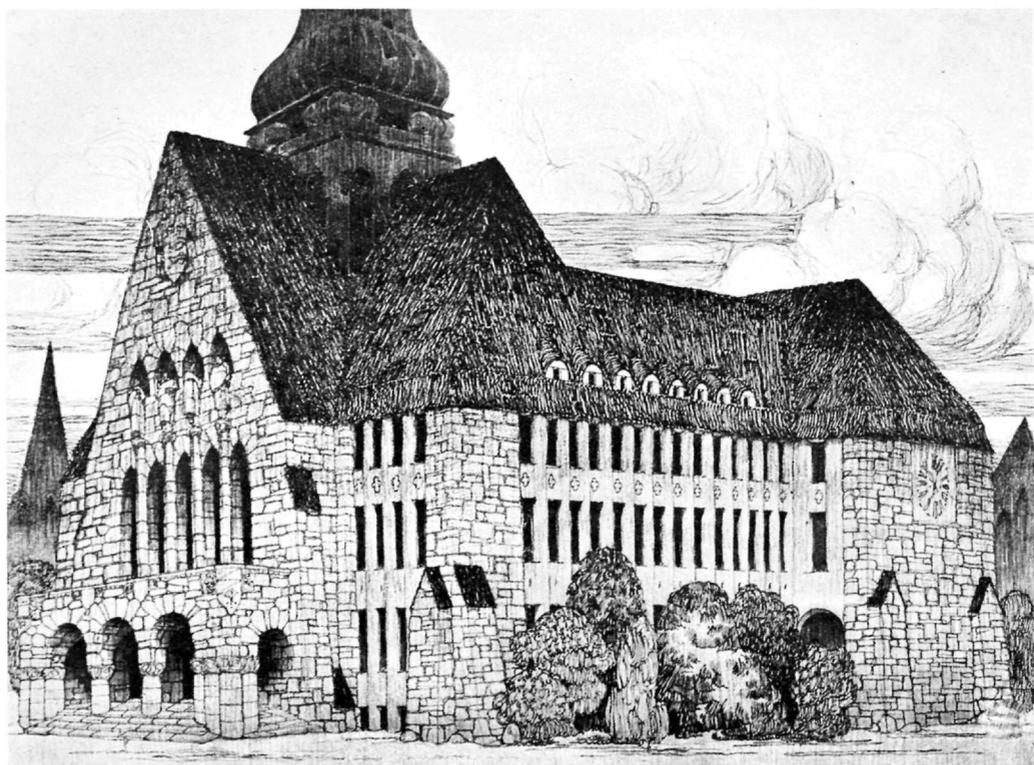
Можно предположить, что Васильева и Бубыря не особенно расстроила их относительная неудача, переживать из-за которой им было попросту некогда. Оба мастера продолжали работать весьма интенсивно; в 1912 году они приняли участие в еще одном крупном архитектурном конкурсе, проведенном в Эстонии. Это был конкурс на разработку проекта нового здания ревельской ратуши, строительство

которой намечалось неподалеку от Немецкого театра — примерно там, где ныне возвышается многоэтажный корпус гостиницы «Виру».

Замысел Васильева и Бубыря⁹² стилистически близок другим их ревельским работам. Но есть и отличия: можно отметить стремление к гиперболизации «северной» темы, что выразилось в излишнем, думается, увлечении мотивами средневековой тяжеловесности и замкнутости. Такое впечатление формируется как утяжеленными пропорциями сооружения, так и соответствующей трактовкой отдельных составляющих композиции — усиленным рельефом каменной облицовки, шелевидной формой окон боковых фасадов, словно с большим трудом прорубленных в массивах стен, мощными контрфорсами, грузными арками главного входа.

Эта работа, конечно, эклектична — в том смысле, что в ней использованы разнородные по происхождению стилистические мотивы и формы; но это, несомненно, талантливая эклектика, наделенная вполне определенным и глубоким образным содержанием. Здание ратуши, главное для города, трактуется авторами как символ его многовековой истории, как крепость, охраняющая от всяких посягательств извне национальное достоинство маленького, но гордого народа.

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Конкурсный проект
здания ратуши
в Ревеле. 1912 г.
Перспектива





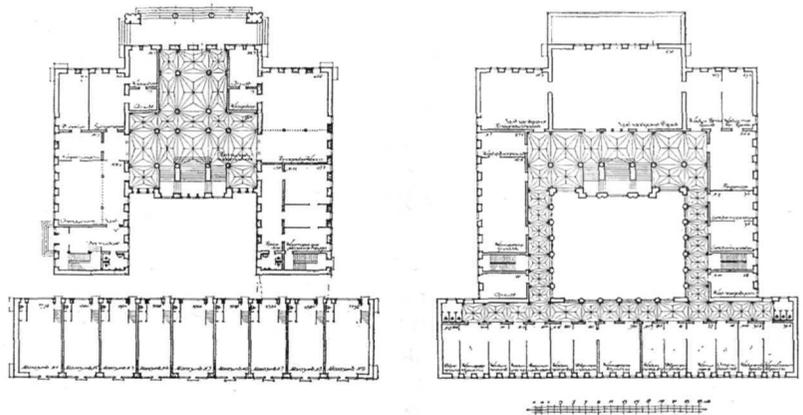
Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект здания
ратуши в Ревеле.
1912 г. Боковой
фасад, планы.
ЕАМ

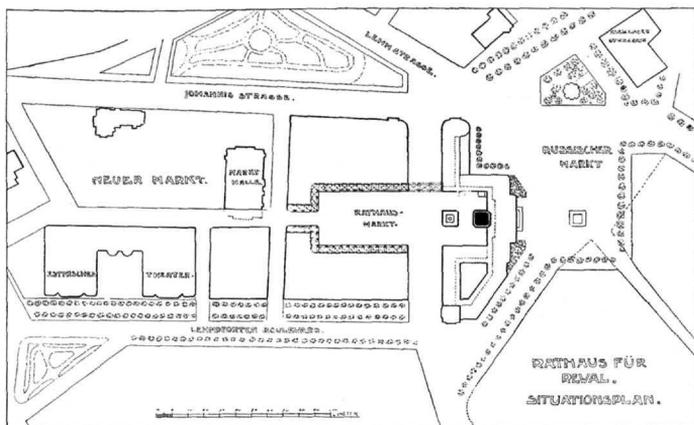
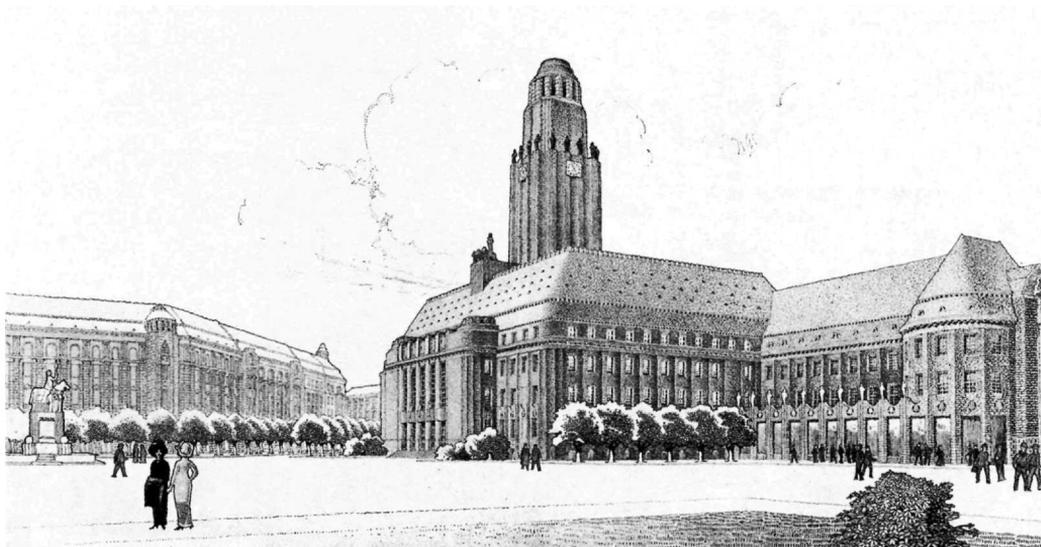
Основным источником вдохновения для архитекторов служило в данном случае средневековое зодчество, в том числе и памятники самого Таллина — такие как старая ратуша или сложенные из местного плитняка крепостные стены и башни. Рельефная каменная облицовка, контрфорсы и полуциркульные арки входа, опирающиеся на приземистые столбы, напоминают о романском стиле.

Высокий треугольный щипец главного фасада и стрельчатые окна на нем, так же как и крутые крыши, говорят о воздействии готики. Традиционная для западноевропейских ратуш высокая башня увенчана «кивером», сложная форма которого отражает влияние барокко. Со всеми этими историческими по происхождению элементами композиции соседствуют и черты модерна: таковы контрасты фактуры в обработке стен, беспоконный, с резкими перепадами высот силуэт, скульптуры главного фасада,

неожиданно поднятые высоко вверх на тонких приставных колонках и «читающиеся» на фоне глубоких стрельчатых проемов. Очень интересна, как всегда у Васильева и Бубыря, графика, в которой исполнена проектная перспектива: точность, необходимая архитектурному чертежу, соединяется в ней с живописностью, а изысканная стилизация — с виртуозной манерой модерна.

Заслуживает специального внимания и план ратуши. Он строго симметричен и предельно ясен как по группировке помещений, так и по трассировке внутренних коммуникаций. Можно сказать, что и в планировочном решении убедительно соединились различные принципы — романтический и рационалистический. Как своеобразная романтическая нота воспринимается обозначенная на плане система перекрытий просторного парадного вестибюля и связывающего





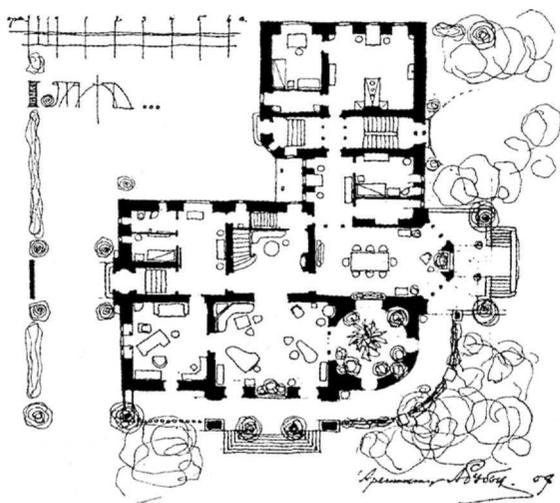
все помещения широкого коридора, обходящего прямоугольный двор: здесь архитекторы намеревались использовать «звездчатые» готические своды на нервюрах, которые явились бы замечательным украшением здания.

Победителем конкурса проектов здания ратуши был признан ревельский архитектор А. Ярон. Тем не менее заказ на проект, предназначенный для реализации, был дан Э. Сааринену.

Э. Сааринен.
Конкурсный проект здания ратуши в Ревеле. 1912 г. Перспектива, генеральный план

Начавшаяся мировая война воспрепятствовала осуществлению его замысла.

Кроме театра, Васильеву и Бубырю удалось построить в Ревеле еще два здания — оба по заказам известного мебельного фабриканта А. Лютера. В 1910 году архитекторы возвели для него особняк на Пярнуском шоссе (дом № 57), а спустя два года — корпус фанерно-мебельной фабрики на улице Вана Лыуна (дом № 39). Эти сооружения совершенно различны по композиции и образному решению, что определяется, разумеется, полярной противоположностью их функций. Вместе с тем есть в их облике и нечто, сближающее обе

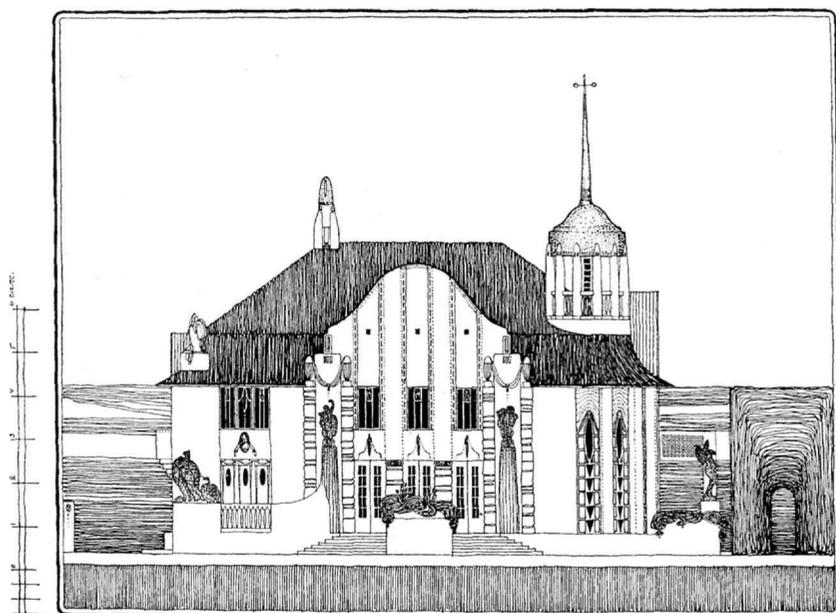


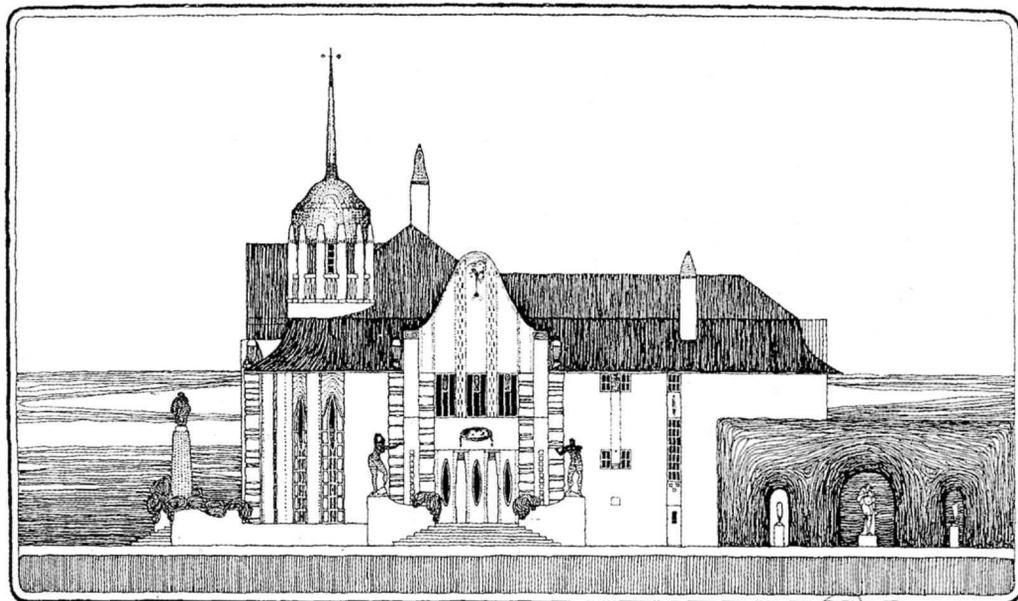
Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубыр. Проект
особняка А. Лютера
в Ревеле. 1909 г.
План 1-го этажа,
главный фасад

в ряду аналогичных композиций оригинально решенным планом и выразительностью «наружной архитектуры»⁹⁵. И действительно, план особняка довольно интересен. В нем сочетаются свобода компоновки пространства и изящество общих контуров. Все помещения удобно связаны между собой, а из некоторых предусмотрены выходы непосредственно в окружающий дом сад. Контакт с внешней средой

постройки: это схожая трактовка каменной облицовки стен, родственная той, которая знакома нам по остальным ревельским работам Васильева и Бубыря.

Особняк, оказавшийся в самом центре эстонской столицы, привлек к себе внимание специалистов уже вскоре после постройки. Показательно с данной точки зрения включение чертежей и краткой характеристики этого здания в книгу «Жилой дом» — работу справочно-энциклопедического характера, автором которой был архитектор и преподаватель рижского Политехнического института Э. Купффер. Проект особняка Лютера, по его мнению, выделялся





Архитекторы Н. Васильев и А. Бубырь 1909 г.

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь. Проект
особняка А. Лютера
в Ревеле. 1909 г.
Боковой фасад,
общий вид здания



обеспечивается террасой, мягко обнимающей скругленный объем особняка. На плане показана даже расстановка мебели и комнатных растений, что помогает по сухому, казалось бы, чертежу почувствовать, насколько важной для себя авторы проекта считали задачу обеспечения надлежащего уровня комфорта и уюта, необходимых для богатого частного дома.

Особняк Лютера наряден, репрезентативен. Он стоит свободно, в окружении зелени, а подходом к нему служит ступенчатая терраса, облицованная, так же как и само здание, плитняком. В планировочном приеме интересно отметить наличие определенной связи с классической традицией, согласно которой два крыла дома, сопряженные под прямым углом, объединяются угловой полуротондой с бельведером. В композиции фасадов выявлен ритм вертикальных членений, что тоже может напомнить о классицизме; но этими членениями

Здание бывшего особняка А. Лютера в Таллине. 1910 г. Общий вид, фрагмент, интерьеры





служат не традиционные формы вроде колонн или пилястр, а вытянутые вверх участки каменной облицовки, контрастно сопоставленные со штукатурным покрытием стен. Вполне в духе модерна выполнены высокие криволинейные фронтоны, «всплески» которых подхватывает аналогичный по абрису купол, венчающий угловую башенку-бельведер. Детали фасадов (окна с мелкой расстекловкой, орнаментация), так же как и декоративная отделка интерьеров, выполнены здесь в «хрупкой» графичной манере, весьма характерной для искусства модерна.

В отличие от особняка, здание фабрики Лютера по своему облику подчеркнуто утилитарно. Но и здесь на фасаде господствует четкая



Вверху: здание фабрики А. Лютера в Таллине. 1912 г.

Внизу: здание клуба фабрики А. Лютера в Таллине.

1904–1905 гг.

Архитекторы
А. Линдгрэн,
Э. Сааринен,
Г. Гезеллиус

ритмическая тема, заданная чередованием широких участков остекления и пилонов, облицованных камнем. Эта система композиции хорошо отвечает использованной конструкции — рамному железобетонному каркасу, стойки которого и определяют шаг фасадных членений. Такой прием можно признать аналогичным основной теме фасадов протяженных корпусов вокзала в Гельсингфорсе. Возможно, и в самом деле, проектируя фабричное здание, Васильев и Бубырь хотели в какой-то степени подчеркнуть «идейную» близость своей постройки и сооружения, возводившегося одновременно по проекту лидера финского национального романтизма.

В комплекс фабрики входит также небольшое здание клуба, спроектированное в Финляндии, вероятно, А. Линдгреном (самостоятельно или в соавторстве с Э. Саариненом и Г. Гезеллиусом). Фасад клуба выделен резко взметнувшимся вверх криволинейным щипцом, контрастирующим с протяженным по горизонтали производственным корпусом. Но похо-

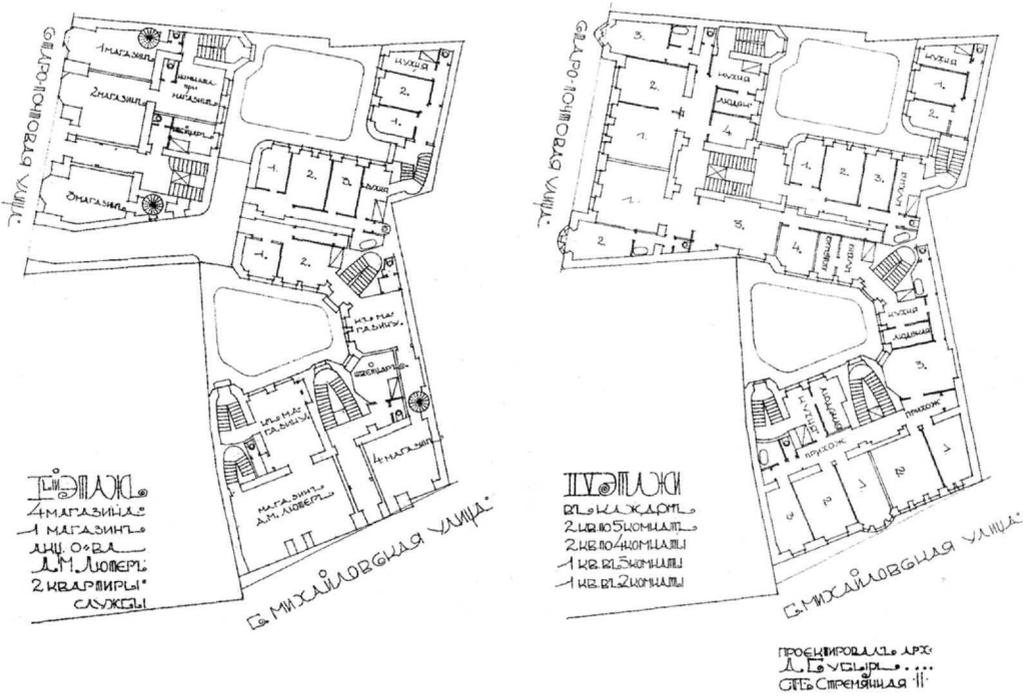


жими эти две постройки делает близкая по характеру каменная облицовка их стен, типичная для северного модерна.

По заказу Лютера в 1910 году Васильев и Бубырь разработали также проект доходного дома с магазинами⁹⁴, который пришлось вписывать в сложную по конфигурации участок между двумя улицами старого Ревеля. Этот проект, оставшийся неосуществленным, вероятно, был особенно интересен для архитекторов, поскольку поставил перед ними увлекательную задачу — органично включить новое здание в структуру средневекового города. Следует признать, что эта задача была решена успешно. Такая оценка может быть отнесена и к планировочному, и к фасадным решениям. Некоторая стесненность планировки этажей была обусловлена формой участка, но нельзя не отметить и истинной виртуозности, с которой экономно, компактно и четко построены планы небольших квартир, обеспеченных достаточно высоким уровнем комфорта.

Фасады здания родственны друг другу по композиции. Каждый снабжен высоким щипцом, но построение одного из них подчинено принципу симметрии, тогда как другому сообщена динамика — за счет смещения щипца в сторону и «наложения» на него эркера, тоже сдвинутого к краю дома. Отметим, что планы в проекте дома Лютера подписаны Бубырем, тогда как фасады сопровождает авторграф Васильева. Не свидетельствует ли это о «разделении труда»,

Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь.
Проект доходного
дома А. Лютера
в Ревеле. 1910 г.
Планы этажей





Н.В. Васильев,
А. Ф. Бубырь. Проект
доходного дома
А. Лютера в Ревеле.
1910 г. Фасады

существовавшем, возможно, между архитекторами, когда они работали вместе?

Совместные работы для Ревеля были одним из самых важных этапов творческого пути обоих зодчих. Но в сотрудничестве они создавали проекты, предназначенные не только для Эстонии.

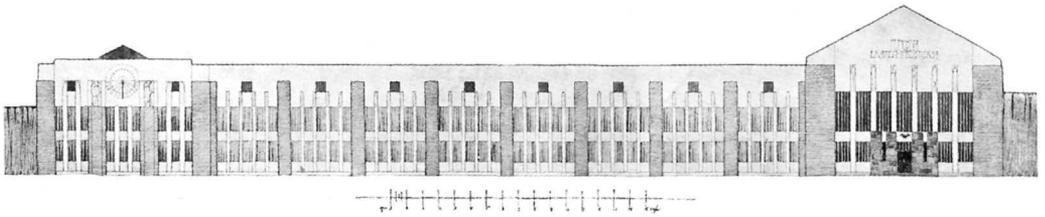
В 1906 году Васильев и Бубырь приняли участие в конкурсе проектов больницы имени Петра Великого в Петербурге. Представленная ими работа была отмечена лишь пятой премией, но отзыв жюри констатировал, что она принадлежит к числу наиболее удачных с точки зрения ориентации больничных зданий по странам света, а стало быть, и инсоляции палат. «В генеральном плане, — говорилось в отзыве, — много простора благодаря простой форме планов отдельных зданий, растянутых по глубине участка»⁹⁵. Но и некоторые другие предложения отличались высоким качеством; это делало выбор жюри отнюдь не простой задачей. Пальму первенства комиссия судей отдала в итоге проекту, представленному тремя архитекторами — Л. А. Ильиным, А. И. Клейном и А. В. Розенбергом. Им же была предоставлена возможность осуществить свой замысел в натуре.

Первую премию Васильев и Бубырь получили в 1908 году, когда приняли участие в конкурсе проектов «курзал-театра» в Эссентуках (на этом конкурсе вариант, разработанный Васильевым самостоятельно, был отмечен второй премией). Совместная работа мастеров, бесспорно, выделялась на фоне предложений, исходивших от других конкурентов. И в этом случае, по мнению жюри, проект Васильева и Бубыря характеризовался «красотой превосходно разработанного

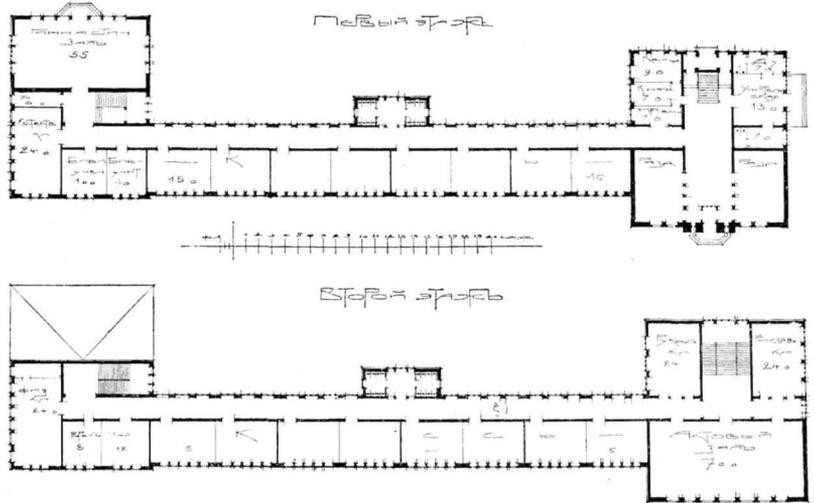
плана». Авторы сумели обеспечить необходимое структурное единство комплекса, состоящего из двух равноценных по значению частей, но вместе с тем проектом допускалась и одновременное их возведение⁹⁶. В наличии такой особенности проявлялось определенное сходство композиционного решения близких по назначению сооружений, спроектированных Васильевым и Бубырем для Эссентуков и Ревеля.

В комплекс, предназначенный для Эссентуков, включены два парадных двора, непосредственно связанных с окружающим зданием парком. «Красивые, спокойные массы и благородные формы чрезвычайно отвечают как назначению и характеру здания, так и южному климату», — отмечалось в отзыве жюри. Действительно, в этой работе архитекторы словно пробуют перейти к какой-то иной художественной манере, нежели та, что была продемонстрирована ими в предшествующих проектах — прежде всего тех, что предназначались для Эстонии. На смену северной суровости и скальным массивам пришел обобщенный геометризм четко прорисованных объемов, ограниченных обширными фасадными поверхностями. Последние, однако, вовсе не выглядят чрезмерно упрощенными. С плоскими участками стен взаимодействуют пластически активные элементы композиции — крупные ризалиты и пилоны, образующие ритмические ряды. На главном фасаде ясно читается тема, родственная гельсингфорскому вокзалу Э. Сааринена; она предстает перед нами в двух различных по ритму вариантах. Очень обогащает композицию приданная ей асимметрия в массах и силуэте, подсказанная естественным рельефом. Обращает на себя внимание башня, завершенная небольшим куполом. Здесь мы тоже можем ощутить «перекличку» с аналогичной деталью вокзала в Гельсингфорсе. Но опять-таки это лишь аллюзия, а отнюдь не подражание, — своего рода опознавательный знак северного модерна, в стилистическом поле которого авторы, таким образом, всё же остаются.

В том же 1908 году Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь разработали для очередного конкурса проект здания гимназии в Екатеринбурге; он был рекомендован жюри к приобретению заказчиком⁹⁷. Можно считать, что и этот проект отмечает определенный поворот на творческом пути архитекторов, обозначенный в равной мере и предыдущей работой. Здесь тоже использован строгий композиционный прием, позволяющий последовательно выразить во внешнем облике здания характерную ритмическую структуру пространства, «набранного» из ряда однотипных ячеек, разделенных пилонами. В данном случае каждая ячейка заключала расположенные в два этажа классные комнаты. На фасаде пилоны выявлены облицовкой камнем, что позволило и этот проект связать с северным модерном. Массивные по пропорциям объемы, включающие актовый и гимнастический залы, замыкают композицию по сторонам, словно останавливая «разбег» тождественных форм. Подобная тема, как мы уже видели, нашла свое реальное воплощение в решении корпуса фабрики Лютера в Ревеле.



Н. В. Васильев,
А. Ф. Бубырь. Проект
здания гимназии
в Екатеринбурге.
1908 г. Фасад, планы



Кроме того, она была применена и в построенном несколько позже по проекту Васильева здании торговых рядов в Екатеринбурге.

Еще раз напомним, что первыми в практике северного модерна подобный прием использовали Э. Сааринен с соавторами в проекте железнодорожного вокзала в Гельсингфорсе, относящемся к 1904 году. Применение четких по ритму композиций, отнюдь не противоречивших принципам рационалистического модерна, предвещало появление и других родственных мотивов, которые более откровенно станут напоминать о своей близости классическим традициям. Однако решительные шаги в этом направлении архитекторам еще только предстояло сделать.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ПОСТРОЙКИ В СТОЛИЦЕ

В 1910-х годах Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь реже создают совместные проекты; можно сказать, что в этот период они лишь продолжают ранее задуманное — наблюдают за возведением ревельских зданий, хотя изредка выступают вдвоем на конкурсах (проектируя, в частности, ратушу для Ревеля). Бубырь явно предпочитал в эту пору заниматься реальным строительством. В течение десяти предреволюционных лет в Петербурге по самостоятельно разработанным им проектам было построено несколько зданий различного назначения. Васильев же по-прежнему увлекался конкурсным проектированием. Некоторые из проектов, представлявшихся на конкурсы, он разрабатывал в соавторстве с гражданским инженером А. И. Ржепишевским и другими коллегами. Но и ряд проектных замыслов Васильева в предреволюционные годы удалось реализовать — в основном в столице.

Разделение творческих путей вовсе не означало для бывших соавторов потерю творческих контактов. Архитекторы продолжали оставаться друзьями, много общались друг с другом и, конечно, так же как и раньше, совместно обсуждали и решали сложные профессиональные вопросы. Самое же главное заключается в том, что они, даже работая порознь, сохранили родственную художественную манеру, которая и позволяет рассматривать сделанное ими как некую целостность.

В 1912-1913 годах Н. В. Васильев осуществил по своему проекту строительство заметного столичного здания — торговых рядов на Литейном проспекте, получивших название «Новый пассаж»⁹⁸. Это была единственная постройка, осуществленная архитектором по заданию, полученному от Канцелярии по учреждениям императрицы Марии (КУИМ), где Васильев служил.

Для «Нового пассажа» выделили примыкавшую к Литейному проспекту часть сада Екатерининского института, находившегося в ведении КУИМ. Этот участок (в прошлом № 53, а ныне № 57) невелик, узок, что и предопределило общий прием композиции, в соответствии с которым торговое здание вытянулось вдоль магистрали. Объем его был задан сравнительно небольшим, и это позволило ограничить высоту постройки двумя этажами. Таким образом, динамичное развитие по горизонтали стало основной композиционной темой главного фасада.

В № 10 журнала «Зодчий» за 1913 год вместе с чертежами «Нового пассажа» была опубликована небольшая пояснительная записка к ним, автор которой скрылся под легко распознаваемыми инициалами «Н. В.». Эта записка, имеющая заголовок «Торговые ряды в Петербурге», — единственный опубликованный в дореволюционное время

текст Н. В. Васильева. Как нам кажется, уже поэтому он заслуживает здесь воспроизведения полностью:

Торговые ряды по Литейному пр. № 53 были задуманы еще в 1911 г., по инициативе товарища главноуправляющего Ведомством императрицы Марии В. К. Кистера, изыскавшего средства на нужды вверенных ему учреждений, но дело сильно тормозилось желанием начальства Екатерининского института сохранить по возможности сад. Наконец проект получил надлежащую санкцию, и был образован под председательством В. К. Кистера комитет, в состав которого, между прочим, вошли инспектор строительной части ведомства акад. арх. Г. Д. Гримм, архитектор Н. В. Васильев, которому было поручено составить проект и следить за его выполнением в натуре, и А. М. Гунст, который вел техническую и хозяйственную часть постройки.

При отчуждении земли старались занять как можно меньше места. Сперва отвели только 6 саж. в глубину участка, затем прирезали еще полосу для проезда вдоль всего здания по линии сада; пришлось также отступить справа для образования разгрузочного двора. Высота здания была ограничена 6 саж., дабы не отнимать слишком много света от институтского сада.

За исключением стены, выходящей в сад, брендмауэра и стен лестничных клеток, сделанных из кирпича, постройка выполнена, в главных своих частях, из железобетона. Из этого материала сделаны стойки лицевой стены, все горизонтальные перекрытия, свод второго этажа с конструкцией, вынесенной на чердак, наконец, полная изоляция подвала, углубленного до 4½ арш. Облицовка фасада, вернее, столбов, и части тротуара выполнена из серого гранита; штукатурка терракотовая. Все переплеты, наружные и внутренние, из железа с медью; остекление зеркальное.

Железобетонные работы выполнены инж. В. А. Шевалевым, гранитные — Мазингом, железные — А. Шульцем.

Работы, начатые в июне 1912 г., были закончены в годичный срок, причем зимой они велись в тепляке.

Общая стоимость здания — около 500 000 руб.

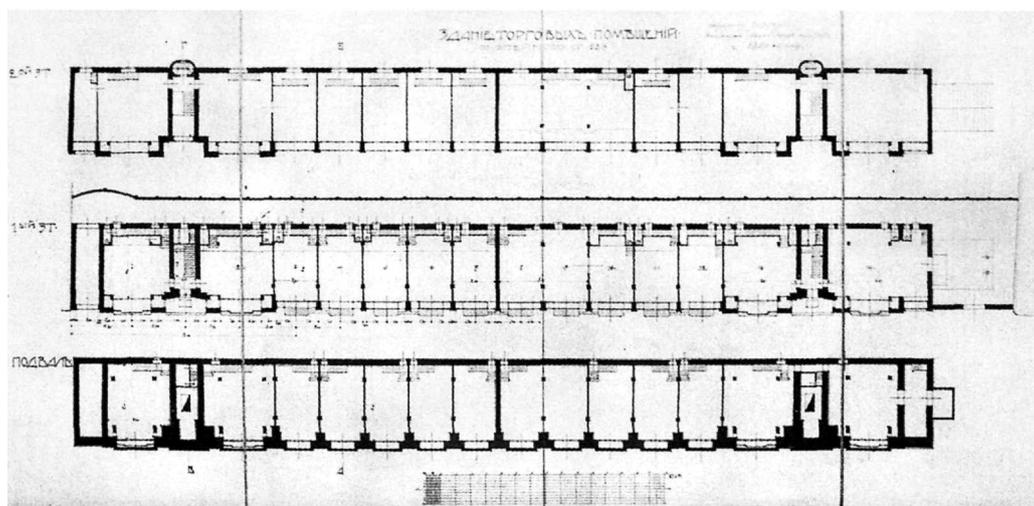
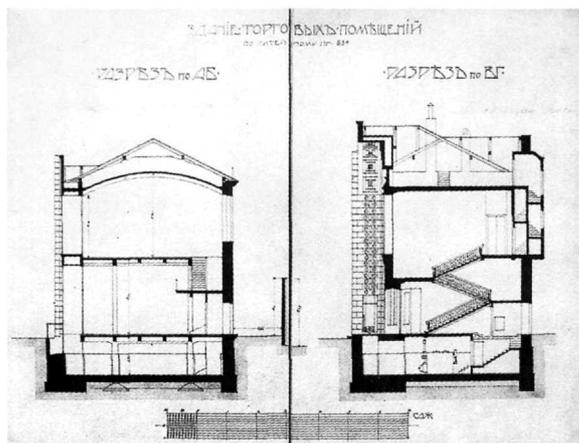
«Новый пассаж» проектировался и строился в то время, когда модерн уже терял свое некогда ведущее положение, а ему на смену уверенно приходил неоклассицизм. Принимая это во внимание, а также учитывая близкое соседство расположенного на противоположной стороне проспекта здания Мариинской больницы — замечательного памятника строгого классицизма, связанного с именем Кваренги, — автор проекта нового сооружения, казалось бы, вправе был решить его композицию в традиционном духе. (Кстати говоря, именно так поступил архитектор М. В. Красовский, по проекту которого поблизости, на участке, имеющем ныне № 53. В 1914 году возвели аналогич-

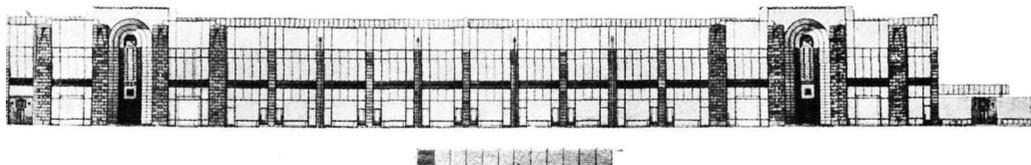
ное по назначению двухэтажное здание, декорированное по фасаду классической колоннадой; незадолго до Великой Отечественной войны оно было надстроено.) Однако Васильев пошел по другому пути, продемонстрировав верность принципам модерна. Можно утверждать, что в «Новом пассаже» достигнуто полное соответствие друг другу трех компонентов каждого произведения архитектуры — функции, конструкции и художественного содержания — на основе свойственного модерну строгого рационализма.

Н.В. Васильев.
Проект «Нового
пассажа». 1912 г.
Разрезы, планы.
НИМРАХ

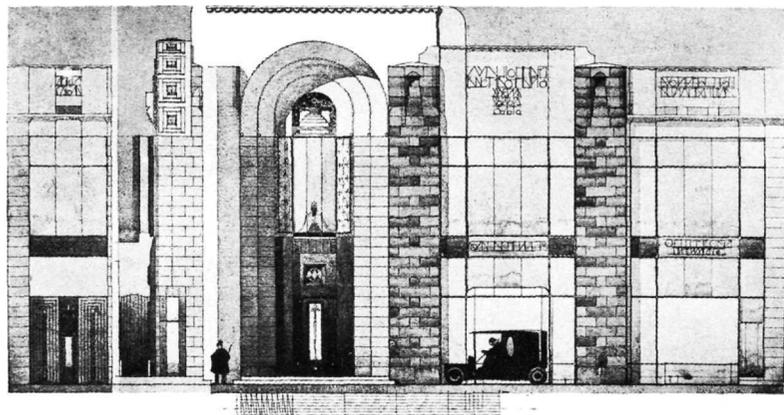
В первом этаже, согласно заданию, разместился ряд небольших магазинов, рассчитанных на самостоятельное функционирование; поэтому каждый из них получил собственный вход. Две парадные лестницы ведут во второй этаж, где предусмотрены более обширные торговые

помещения. Абсолютная свобода планировки, как и возможность ее модификации путем перемещения или демонтажа легких перегородок, была обеспечена благодаря применению железобетонного каркаса, широкий шаг стоек которого определил порядок ритмической организации главного фасада. По расположению опоры каркаса соответствовали перегородкам между соседними магазинами в первом этаже. Во внешнем облике «Нового пассажа», таким образом, оказались правдиво выявленными как планировочная структура, так и конструктивная основа сооружения.





Н.В. Васильев.
Проект «Нового
пассажа». 1912 г.
Фасад, фрагмент
фасада



Главный фасад отнюдь не схематичен. Его художественная выразительность создается во многом благодаря типичной для модерна игре фактур строительных материалов — грубо околотого камня, которым облицованы стойки каркаса, блестящего зеркального стекла витрин, заполняющих промежутки между опорами, и гладкой штукатурки венчающего пояса. Важную роль играют и пластические элементы, в особенности глубокие ниши двух порталов, насыщенные светотенью. Прерывая ритмический ряд стоек и витрин, они останавливают разбег длинного фасада, фиксируют его границы и снимают ощущение монотонности, которое могло бы возникнуть, если бы архитектор не предусмотрел в своей композиции этих выразительно решенных входов. Фланкирующим порталы гранитным пилонам придан скульптурный характер: их завершения выглядят как сочетания плавно переходящих друг в друга объемов — мотив, который был введен в употребление мастерами финского национального романтизма. О финских прототипах могут также напомнить орнаменты, введенные в композицию порталов, и двери строго геометрического рисунка, яркий тон и текстура деревянных полотнищ которых эффектно противопоставлены серовато-сизому камню.

В целом облику «Нового пассажа» свойственна изысканная, несколько суховатая графичность, вообще не чуждая модерну. Тонкие порезки, скупой орнамент, даже рисунок витринных переплетов (выполненных первоначально из узких металлических профилей) — всё

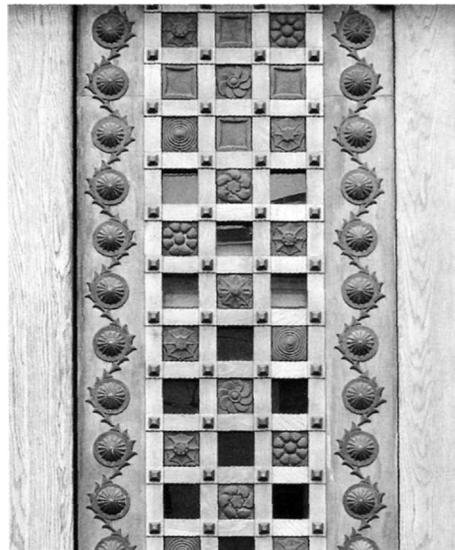
это способствует развитию именно «графической» темы композиции. Будучи мастером детали, Васильев, конечно, тщательно продумывал в своем решении каждую мелочь, и это хорошо заметно, например, по детальному чертежу фасада, опубликованному «Зодчим». Поэтому утрата любой из этих «мелочей» не может не повредить целому. Так, неоправданной в свете общей авторской концепции, как нам кажется, явилась произведенная во время одного из ремонтов замена относительно узких стекол внешних витрин на большеразмерные, с ликвидацией предусмотренных Васильевым тонких стержней переплетов (они сохранились только на внутренних рамах). Это исказило задуманный архитектором рисунок фасада, в котором, так же как и во взаимодействии фактур, важное место отведено нюансным отношениям.

«Новый пассаж».
Фрагмент фасада





«Новый пассаж»
Детали портала



Обнаруживая несомненную близость северному модерну (что в первую очередь подчеркнуто выбором материала для облицовки стоек каркаса), архитектура «Нового пассажа» вместе с тем

оказалась как бы обращенной в будущее: строгая графика каркаса, выражающая функционально-конструктивную основу сооружения, важное место, отведенное в композиции обширным поверхностям стекла, скупость декорации — эти особенности архитектурного решения определенно предвещают эпоху конструктивизма, начавшуюся в мировом зодчестве только в середине 1920-х годов. Вот почему некоторые исследователи относят «Новый пассаж» к так называемому протоконструктивизму⁹⁹.

Если появление на Литейном проспекте «Нового пассажа» при всем присущем ему новаторском характере композиционного решения не стало все-таки большим событием в архитектурной жизни Петербурга, то совсем иной, весьма заметный общественный резонанс вызвало осуществленное немного раньше строительство другого крупного торгового здания, принадлежавшего Гвардейскому экономическому обществу (ныне ДЛТ).

Постройке этого здания предшествовало проведение (в 1907 году) конкурса на разработку его проекта. Участок для размещения нового универсального магазина отвели на углу Большой Конюшенной улицы и Волынского переулка (дом № 21/3). Здесь предстояло возвести сооружение, аналогичное по размерам и функции многочисленным торго-

вым домам западноевропейских столиц. Замкнутость и затесненность участка делали невозможным использование здесь ни типичной для России схемы гостиных дворов с многочисленными лавками, ни родившейся в Западной Европе в XIX столетии системы планировки с проходящей сквозь квартал галереей («пассажем»). Ситуация подсказывала в качестве единственно возможного решения сугубо современный прием развития здания в высоту, с группировкой торговых помещений поярусно вокруг холла, освещенного верхним светом.



Н. В. Васильев.
Титульный лист
специального
выпуска «Известий
Общества
гражданских
инженеров». 1908 г.

На этом пути и искали успеха двадцать пять участников конкурса. В состав жюри вошли представители обществ гражданских инженеров (в том числе В. А. Косяков и А. И. Дмитриев) и архитекторов (Г. Д. Гримм, П. Ю. Сюзор, О. Р. Мунц, Р. Р. Марфельд). Особое значение, которое придавали конкурсу его устроители, подчеркивалось участием в комиссии судей знаменитого иностранного зодчего, идеолога современной архитектуры — профессора Отто Вагнера. Кроме того, в анонсе к конкурсу его организаторы отмечали: «Здание... по грандиозности своей, по обширности и сложности задания и по новизне этого рода сооружений представляет выдающийся интерес в области современного русского строительства».

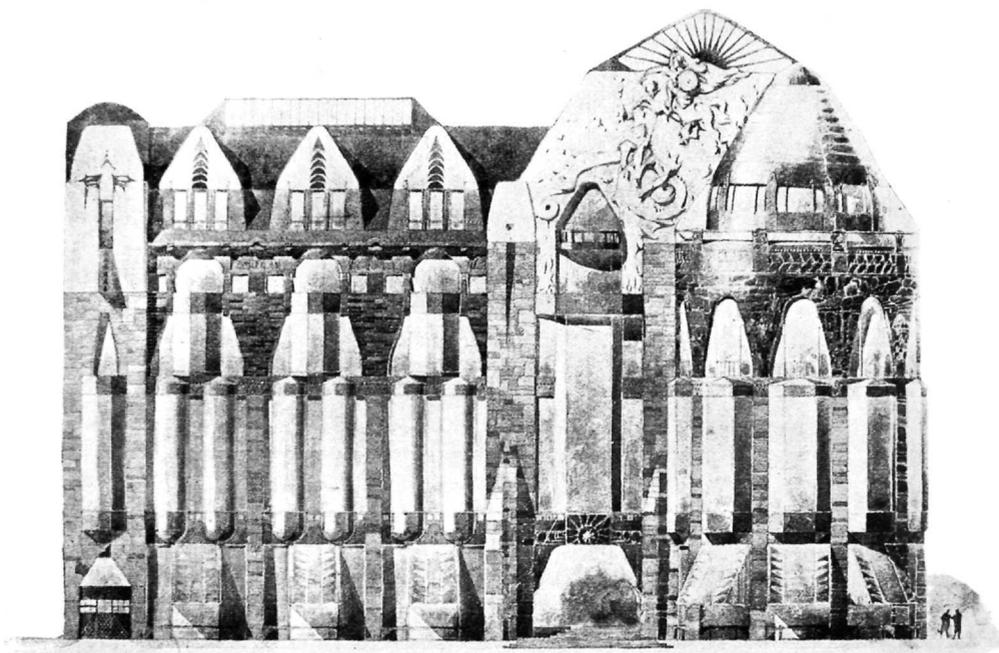
Жюри удостоило премиями пять проектов. Проект Н. В. Васильева был признан достойным второй премии¹⁰⁰, то есть работа Николая Васильевича была отнесена к числу лучших. Действительно, Васильев мастерски решил вынесенную на конкурс конструктивно-функциональную задачу. В качестве прочной основы сооружения он предложил использовать многоярусный металлический каркас. Связанные с этой конструкцией крупные, сильно выступающие вперед остекленные эркеры внесли сугубо современную ноту в композицию фасадов. Но рядом с ними оказались и архаизированные, зрительно утяжеленные каменные формы, причем некоторые из них, как и в эскизе дома Ушаковой, волею художника обращались в подобие гигантской почти абстрактной скульптуры (она ограничивает фасад слева) или, в угловой части здания, создавали скалоподобные нагромождения. Мрачная, беспокойная фантастика, свойственная этой композиции, конечно, выделила ее среди проектов, представленных другими конкурентами; однако одновременно она могла породить и серьезные сомнения в возможности реально осуществить этот замысел — так же как и в его соответствии теме. Собственно, подобные сомнения прозвучали и в отзыве жюри, который констатировал: «Фасад обнаруживает солидного

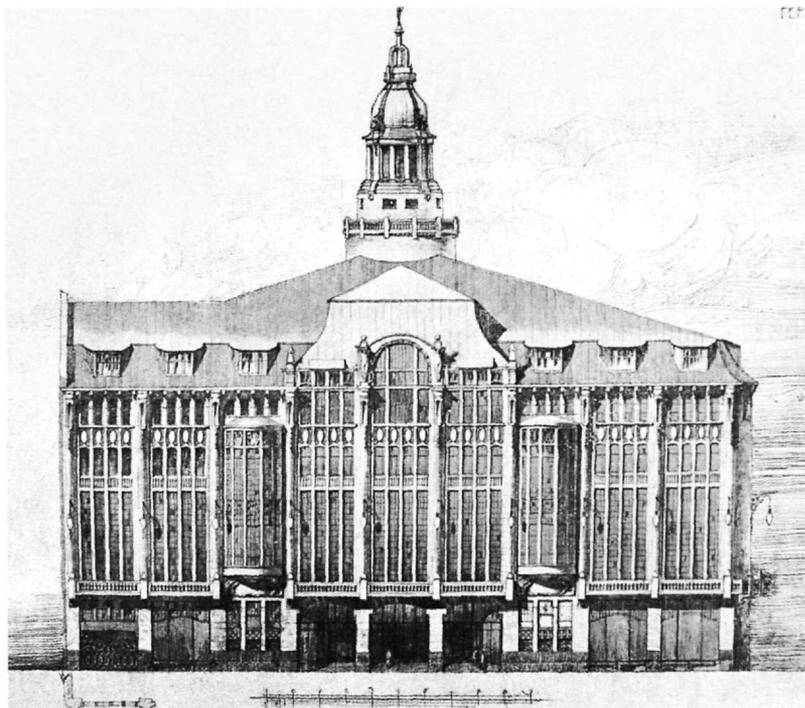
мастера. Но некоторая вычурность форм, погоня за оригинальностью и отсутствие „чувства масштаба" уменьшают его достоинства».

Право возглавить строительство здания универмага Гвардейского экономического общества было предоставлено архитектору Э. Ф. Вирриху, чей проект, разработанный совместно с И. В. Падлевским, жюри конкурса отметило четвертой премией. По поводу назначения Э. Ф. Вирриха в одной из публикаций говорилось: «Главным строителем был приглашен академик архитектор Э. Ф. Виррих, коему поручено было... составить окончательный проект и сметы. Прежде чем приступить к этой работе, главный строитель в сопровождении одного из своих помощников (С. С. Кричинского) посетил и подробно осмотрел наиболее выдающиеся торговые дома Парижа и Берлина. При выборе конструкции здания у строительной комиссии были колебания перед системами — железобетонной и железобетонной; запросы были разосланы фирмам, изготавливающим те и другие, и лишь по сопоставлении заявленных цен окончательно было решено остановиться на железобетонной конструкции как сравнительно более дешевой; постройка ее была сдана германской фирме Вайс и Фрейтаг»¹⁰¹.

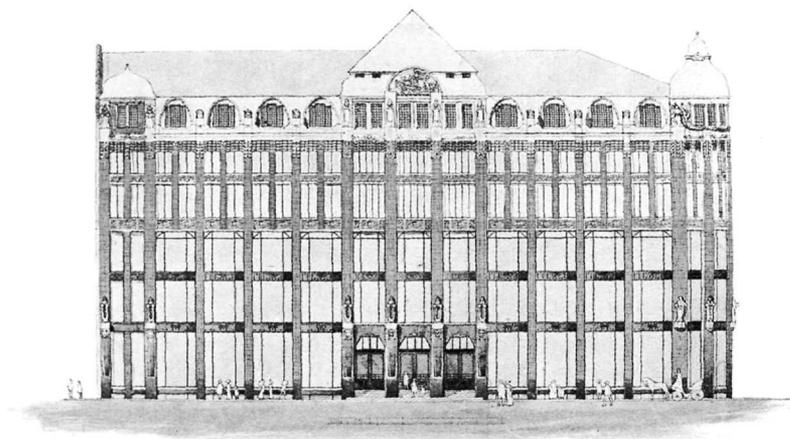
Назначение Э. Ф. Вирриха главным строителем здания универмага на Большой Конюшенной улице отражало, несомненно, тот факт, что этот мастер заслужил большой авторитет как основной автор проекта

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
дома Гвардейского
экономического
общества. 1907 г.
Фасад



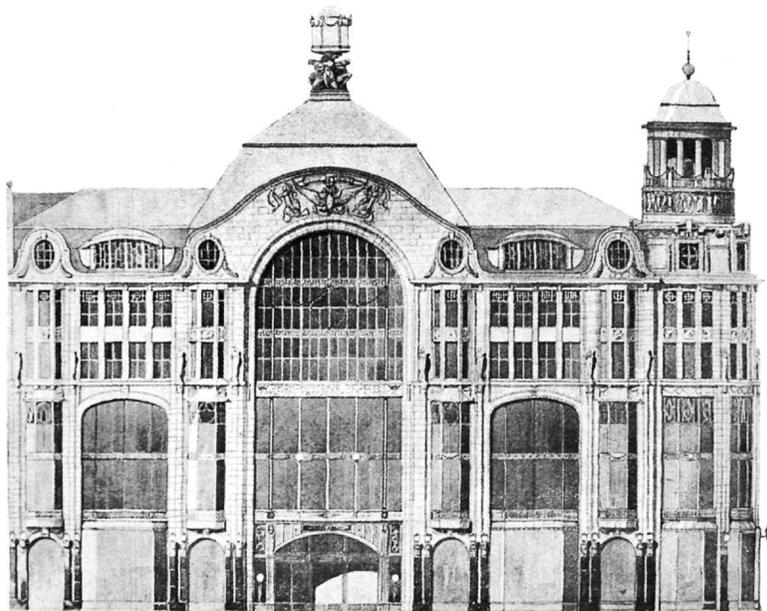


Э. Ф. Виррих,
И. В. Годлевский.
Конкурсный проект
дома Гвардейского
экономического
общества. 1907 г.
Фасад



Л. А. Ильин,
А. И. Клейн.
Конкурсный проект
дома Гвардейского
экономического
общества. 1907 г.
Фасад

и организатор строительства крупного комплекса Петербургского политехнического института. В процессе строительства институтских зданий, начатого в 1899 году на северной окраине города, в Лесном, и продолжавшегося несколько лет, были использованы многочисленные новаторские приемы, включая довольно широкое применение



М. М. Перетяткович.
Конкурсный проект
дома Гвардейского
экономического
общества. 1907 г.
Фасад

железобетона. Руководство Гвардейского экономического общества не ошиблось в своем выборе. Окончательный проект торгового здания, разработанный под руководством Э. Ф. Вирриха, отличался рядом безусловных достоинств композиционного и конструктивного характера. Он стал вполне оригинальной работой, не напоминавшей ни один из конкурсных проектов, но в нем нашли всё же отражение некоторые композиционные идеи М. М. Перетятковича, получившего на конкурсе пятую премию.

К сооружению первой очереди торгового дома (с большим залом) приступили 13 мая 1908 года, а 15 октября того же года несущий железобетонный каркас был завершен. В декабре 1909 года состоялось торжественное открытие магазина¹⁰². То, что строительство удалось осуществить в рекордно короткие сроки, было заслугой не только инженеров и техников, непосредственно руководивших строительными работами, но и архитекторов, разработавших весьма удачный проект. По свидетельству Э. Ф. Вирриха, в авторский коллектив входил и Н. В. Васильев; наряду с И. В. Падлевским и С. С. Кричинским он был назван руководителем стройки «первым по времени участником сооружения»¹⁰³.

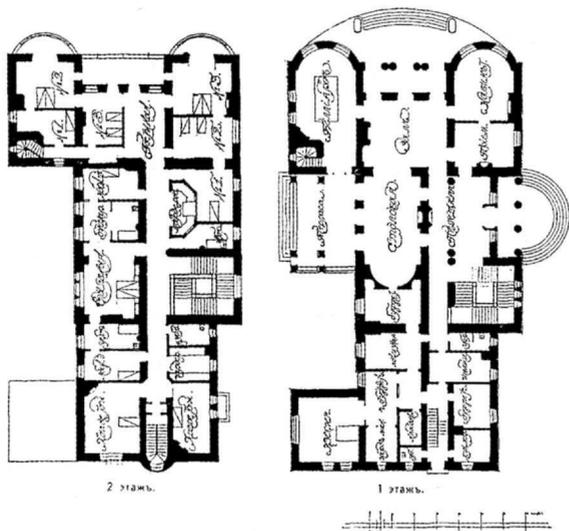
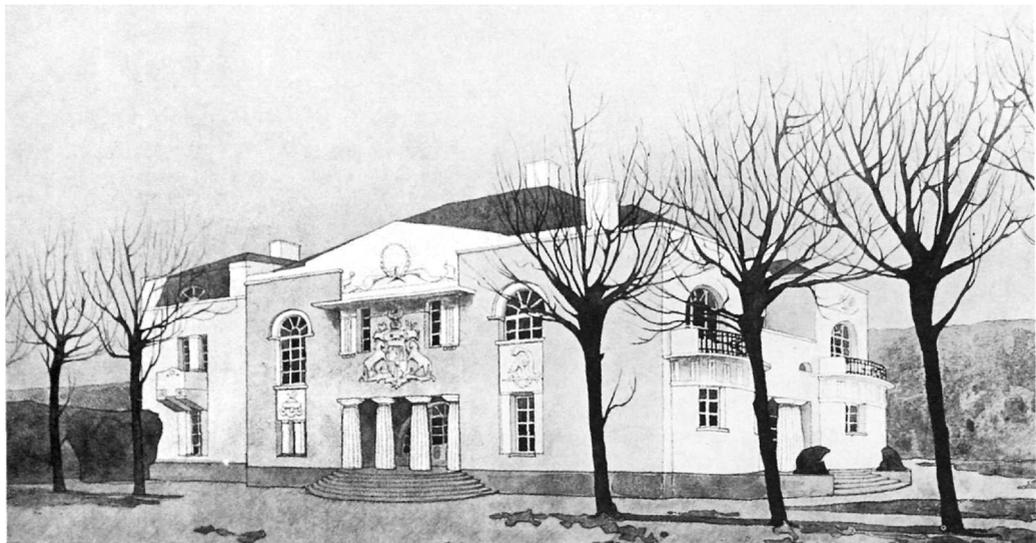
Какова была степень творческого участия Васильева, сказать сейчас трудно. Ни фасады, ни интерьеры существующего здания не позволяют почувствовать «руку» этого мастера. Но это и неудивительно, если принять во внимание многочисленность авторско-

го коллектива (кроме мастеров, названных выше, в него входил еще и Б. Я. Боткин). Возможно, Васильев был связан с решением лишь каких-то частных задач, ставившихся в процессе рабочего проектирования или строительства. Однако в любом случае участие в стройке, настолько неординарной по масштабам и техническому оснащению, оказалось для него, конечно, очень полезным: оно обогатило его ценным практическим опытом и позволило укрепить творческие связи с коллегами, что пригодилось в дальнейшем.

В 1908 году Васильев в соавторстве с одним из сотрудников по сооружению дома Гвардейского экономического общества, С. С. Кричинским, разработал проект перестройки дома статс-дамы Е. А. Воронцовой-Дашковой в Парголово¹⁰⁴. Композиция, задуманная авторами



Дом Гвардейского
экономического
общества.
1908-1909 гг.



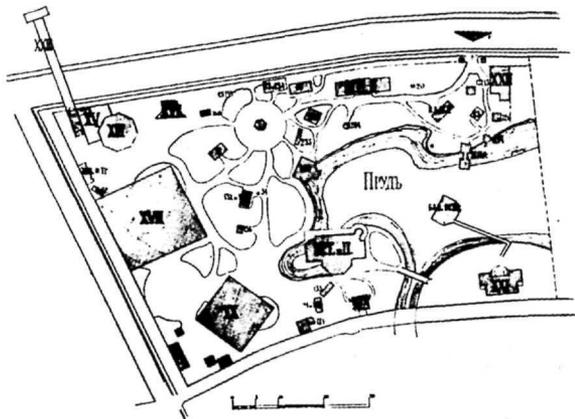
Н. В. Васильев,
С. С. Кричинский.
Проект перестройки
дома статс-дамы
Е. А. Воронцовой-
Дашковой
в Парголово. 1908 г.
Перспектива, планы

тербурге, на Каменном острове. Идея такой выставки возникла еще в 1904 году в Обществе гражданских инженеров, но события первой русской революции, равно как и отсутствие подходящего места, задержали работу по созданию экспозиции. Участниками выставки стали крупнейшие строительные предприятия и фирмы России, Скандинавских стран, Англии, Германии, Финляндии, Польши, Северной Америки. Главным архитектором выставочного комплекса назначили

в духе модернизированной классики, отличалась гротесковой напряженностью канонических форм, что привело к решительному изменению традиционного художественного образа. Дом в парголовском имении был возведен в 1912-1915 годах, но одним Кричинским и по измененному проекту. В осуществленном варианте здание лишилось той остроты пластических контрастов, которая была свойственна первоначальному замыслу, принадлежавшему, скорее всего, в основном Васильеву.

Опять-таки в 1908 году Н. В. Васильев принял участие и в организации Международной строительно-художественной выставки — первой в России. Она открылась в мае в Петербурге, на Каменном острове.

Идея такой выставки возникла еще в 1904 году в Обществе гражданских инженеров, но события первой русской революции, равно как и отсутствие подходящего места, задержали работу по созданию экспозиции. Участниками выставки стали крупнейшие строительные предприятия и фирмы России, Скандинавских стран, Англии, Германии, Финляндии, Польши, Северной Америки. Главным архитектором выставочного комплекса назначили



План
Международной
строительно-
художественной
выставки 1908 года
на Каменном
острове

гражданского инженера А. А. Алексева. Согласно разработанному им генеральному плану выставка разместилась по обоим берегам Большой Невки — не только на Каменном острове, но и на территории Новой Деревни. А. А. Алексева спроектировал и главные павильоны выставки, решенные в формах, напоминающих зодчество петровской эпохи. Это не было случайностью: всего несколько лет назад в Петербурге торжественно отметили двухсотлетие молодой русской столицы, и это событие способствовало пробуждению живого интереса к раннему этапу истории города

на Неве. В области художественного творчества он проявился в заметном усилении стилизаторских тенденций, что и нашло отражение во внешнем облике выставочных построек. К их проектированию были привлечены видные мастера архитектуры, проявившие вкус к работе в исторических стилях, и среди них Л. Н. Бенуа, Н. Е. Лансере, А. А. Бернардацци, Л. А. Ильин, М. С. Лялевич.

Но некоторые из выставочных сооружений отличались подчеркнутой новизной или своеобразной «полюемичностью» облика. Они возводились в основном для фирм, связанных с производством современных строительных материалов и конструкций, образцы которых и использовались здесь по своему прямому назначению.

Н. В. Васильев спроектировал для выставки не сохранившийся до наших дней павильон фирмы «Вайс и Фрейтаг» (не исключено, что получение Васильевым этого заказа явилось следствием контактов архитектора с фирмой во время проектирования универмага Гвардейского экономического общества). Павильон был выполнен в монолитном железобетоне и отличался оригинальностью облика: металлическая арматура входивших в композицию башен была выпущена наружу и превращена в своеобразный «конструктивный декор». Заметной деталью этого сооружения была эмблема фирмы, выполненная из металла и врезанная в венчающую часть постройки; тем самым символически подчеркивалась неразрывность составных элементов нового строительного материала¹⁰⁵. С именем Васильева связываются также и два небольших железобетонных мостика для пешеходов, которые, в отличие от павильона «Вайс и Фрейтаг», до сих пор можно видеть на Каменном острове. По соседству с ними находятся и еще два бывших экспоната выставки — стационарный навес на двух опорах, тоже из железобетона (его проект разработал инженер Г. А. Гиршсон), и сильно измененный временем павильон фирмы «Бодо — Эгесторф», спроектированный Л. А. Ильиным¹⁰⁶.

Как следует из вышеизложенного, Н. В. Васильев в первые же годы после завершения академического образования сумел заслужить устойчивую репутацию не только замечательного мастера композиции, показавшего неординарность своих замыслов в многочисленных проектах, но и умелого строителя, владевшего необходимым для успешной практики талантом инженера. Очевидно также, что особенный интерес архитектора вызвали новые строительные материалы,

и особенно железобетон, начало широкого применения которого в российском строительстве пришлось как раз на тот период. Неудивительно поэтому, что Васильев оказался востребованным и в области промышленной архитектуры. В 1911 году по его проекту был возведен один из производственных корпусов Невской ниточной мануфактуры на Выборгской стороне (ныне фабрика «Красная нить»; Б. Сампсониевский пр., 62); его конструктивной основой служит железобетонный каркас с крупным шагом опор (6 и 3,5 м).

Комплекс Невской ниточной мануфактуры формировался постепенно, начиная с середины XIX века, и в этом процессе приняли участие архитекторы разных поколений¹⁰⁷. Но при этом был сохранен заданный первыми сооружениями «кирпичный стиль», вообще характерный для фабрично-заводского строительства. Корпус, спроектированный Васильевым (позднее к нему добавили пристройку), разместился внутри кварта-



Производственный корпус фабрики «Красная нить». 1911 г.

тала, занятого мануфактурой. Он решен в укрупненных лаконичных формах, позволяющих почувствовать влияние модерна, но фасады выполнены в кирпиче, что дало возможность поддержать общую художественную «тональность» комплекса. Включенные в композицию увенчанные шатрами монументальные водонапорные башни (они тоже развили тему, введенную в комплекс ранее) добавили выразительности силуэту фабрики, которая именно поэтому воспринимается как один из самых заметных элементов в речной панораме старого рабочего района.

Не раз уже упоминавшийся 1908 год стал для Николая Васильева знаменательным еще в одном отношении: были подведены итоги конкурса на разработку проекта петербургской мечети, вызвавшего

большой общественный резонанс. Проекты, представленные на конкурс Васильевым под девизами «Тимур» и «Арабески», получили и первую, и вторую премии¹⁰⁸, что и позволило архитектору стать строителем здания.

История вопроса о постройке петербургской мечети уводит нас в далекое прошлое. Мусульманская диаспора начала формироваться на берегах Невы с первых лет существования города, когда по приказу царя сюда перемещались тысячи строителей, в том числе и из восточных областей страны, где исповедовался ислам. Естественно, возникла потребность в соответствующем культовом здании. Но долгое время богослужения проводились во временно приспособленных помещениях, входивших, в частности, в состав воинских казарменных городков. Известно, что в 1798 году военнотружущие из мусульман впервые обратились к властям с официальным прошением о сооружении мечети. Немного позже были даже разработаны необходимые проекты, но они остались неосуществленными. В 1859 году новую попытку построить в Петербурге мечеть на средства военного ведомства предпринял мулла А. Хатемиров, однако и эта попытка закончилась неудачей. И только в 1881 году ахуны М.-Ш. Юнусов и А. Баязитов добились разрешения начать сбор средств для будущего строительства. Однако прошло немало времени, прежде чем проблема возведения мечети получила шансы на успешное практическое разрешение. Этому в какой-то степени помогли события первой русской революции и последовавшие за ними демократические преобразования. В 1906 году при Благотворительном мусульманском обществе был учрежден особый комитет по строительству Соборной мечети за счет добровольных пожертвований; его возглавил подполковник Генерального штаба А. Давлетшин, получивший разрешение на сбор средств по всей России. В том же году в «Зодчем» можно было обнаружить такую публикацию: «Учрежденный недавно Комитет по постройке в Санкт-Петербурге мечети озабочен в настоящее время вопросом о месте для такой постройки и выяснении условий, которым должен удовлетворять этот храм»¹⁰⁹.

Успеху дела способствовал также визит в столицу эмира Бухарского. Эмир лично обратился к императору Николаю II с просьбой «о разрешении ему, в ознаменование дня, когда он впервые увидел наследника Цесаревича, поднести петербургским мусульманам в дар соответствующий участок земли, дабы они построили на этом участке храм и возносили молитвы о Вашем, Государь, здравии»¹¹⁰, 3 июня 1907 года император подписал разрешение на приобретение эмиром двух участков, расположенных по Кронверкскому проспекту под номерами 7 и 9. Место для возведения мечети, таким образом, было выделено, по существу, в самом центре столицы, при въезде на Петербургскую сторону с недавно построенного Троицкого моста — в том районе, где с самого начала XX века развернулось оживленное (и весьма дорогостоящее) строительство. Предоставление именно



На торжестве
закладки мечети.
1910 г.

этого участка могло быть подкреплено и достаточно основательными ссылками на историю. Ведь как раз поблизости, перед кронверком крепости, еще в петровское время стали селиться мусульмане из татар и калмыков. Память об их поселении, именовавшемся Татарским становищем или Татарской слободой, до сих пор сохраняется в названии Татарского переуллка, начинающегося от Кронверкского проспекта.

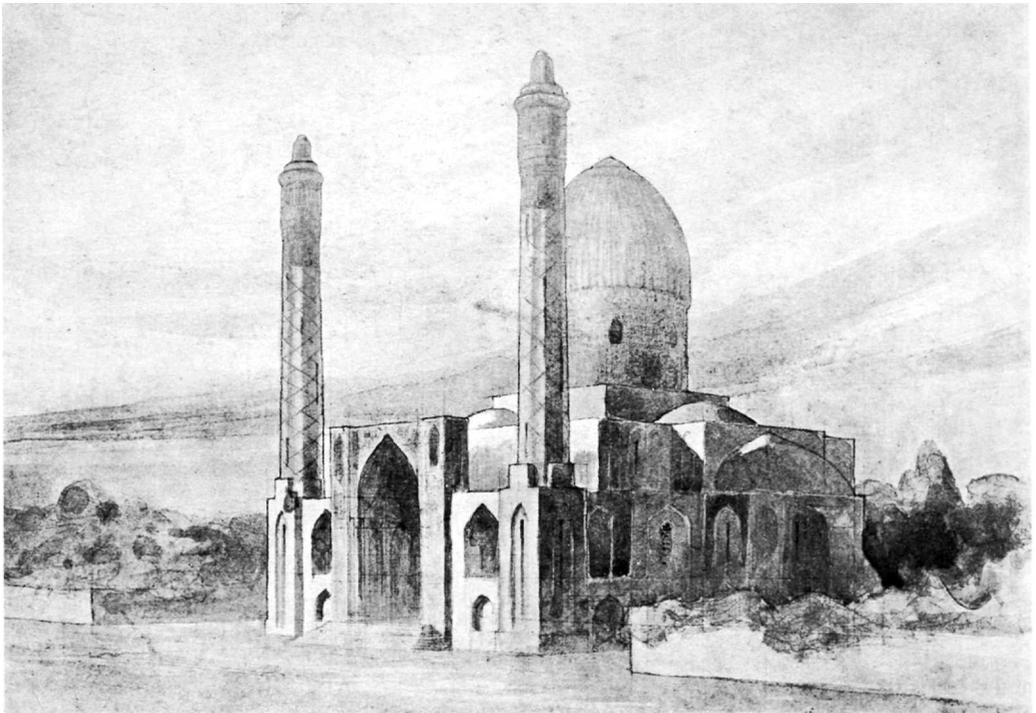
Идея строительства в Петербурге мечети вызвала интерес в различных кругах российского общества, и нельзя сказать, что эта идея оценивалась только положительно. Многие горожане выражали, например, недовольство тем, что крупный иноверческий храм предлагалось разместить рядом с особенно почитаемыми в столице православными соборами — Петропавловским в крепости и не сохранившимся до наших дней деревянным Троицким на одноименной площади. И всё же поддержка со стороны императора, председателя Совета министров П. А. Столыпина и других высокопоставленных государственных деятелей сделала свое дело: проектирование и сооружение мечети вошли в число самых заметных событий культурной жизни столицы предреволюционного времени. Разумеется, со своей специфической точки зрения заинтересовались проблемой и деятели искусства. Так, в Обществе архитекторов 19 февраля 1908 года был заслушан доклад историка и коллекционера С. М. Дудина «Архитектурные памятники Туркестана в настоящее время». К докладу была приурочена выставка из собрания С. М. Дудина. Кроме того, журнал «Зодчий» сообщал своим читателям, что в это же время фирма «Гельдвейн и Ваулин» устроила выставку изготовленных ею «образцов майолики восточного характера». И хотя выставленные образцы, как считал автор журнальной заметки, «уступают по рисунку и чистоте тонов» подлинникам, «эти

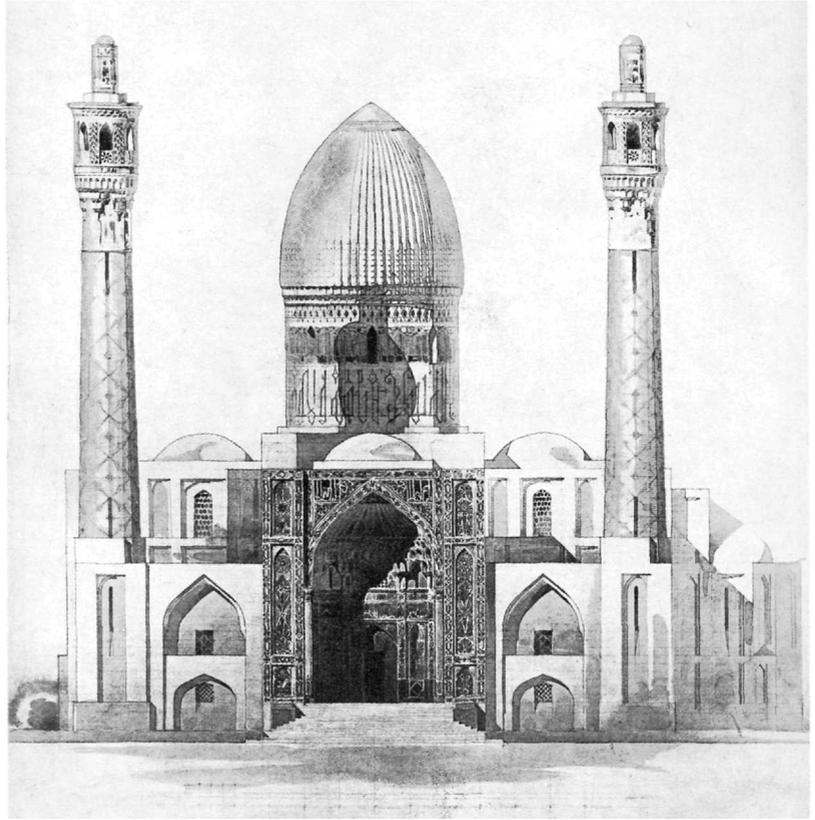
попытки художественно-керамического производства во всяком случае заслуживают внимания, особенно в настоящее время, когда в Петербурге предстоит постройка мечети»¹¹¹.

Торжественный акт закладки мечети состоялся 3 февраля 1910 года. Его почтили своим присутствием эмир со свитой, послы стран Востока, члены Государственного совета. Завершить строительство и официально открыть мечеть для богослужений предполагалось спустя три года, приурочив это событие к празднованию юбилея царствующего Дома Романовых.

К моменту закладки нового храма была проделана громадная подготовительная работа. Важнейшим ее этапом стал конкурс, на который поступили 45 проектов. Согласно условиям конкурсной программы, стиль здания мечети должен был соответствовать определению «восточный». Это означало, что в композиции проектируемого храма следовало использовать мотивы, в той или иной степени знакомые по известным образцам мусульманского культового зодчества стран Азии или Северной Африки. Тем самым сразу предопределялась эклектичность облика будущей постройки. Конкурсные проекты, разработанные Васильевым, безусловно удовлетворяли указанному требованию, хотя заметно различались. Если «Тимур» представляет собой работу, в которой доминируют такие качества, как рассудочность,

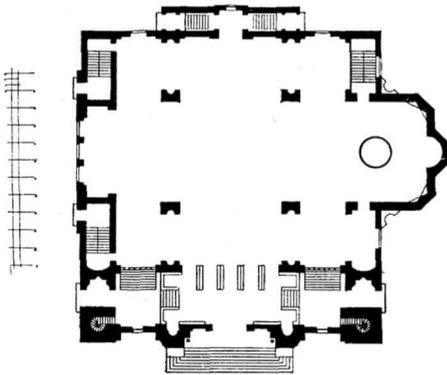
Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «Тимур».
1908 г. Перспектива



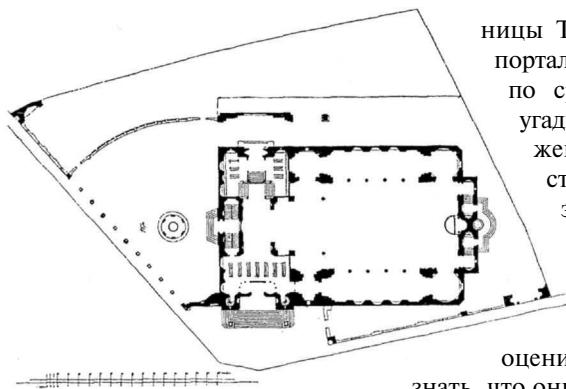


Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «Тимур».
1908 г. Главный фасад,

упорядоченность композиционного решения, то проект под девизом «Арабески» поражает своим взволнованным, романтически приподнятым эмоциональным строем, динамикой и неожиданными контрастами сложного объемно-пространственного построения. Несмотря на понятное отличие формальных приемов, второй вариант может быть смело поставлен в один ряд с другими наиболее удачными работами Васильева — такими, например, как эскиз дома Ушаковой или проекты, выполненные для Ревеля.

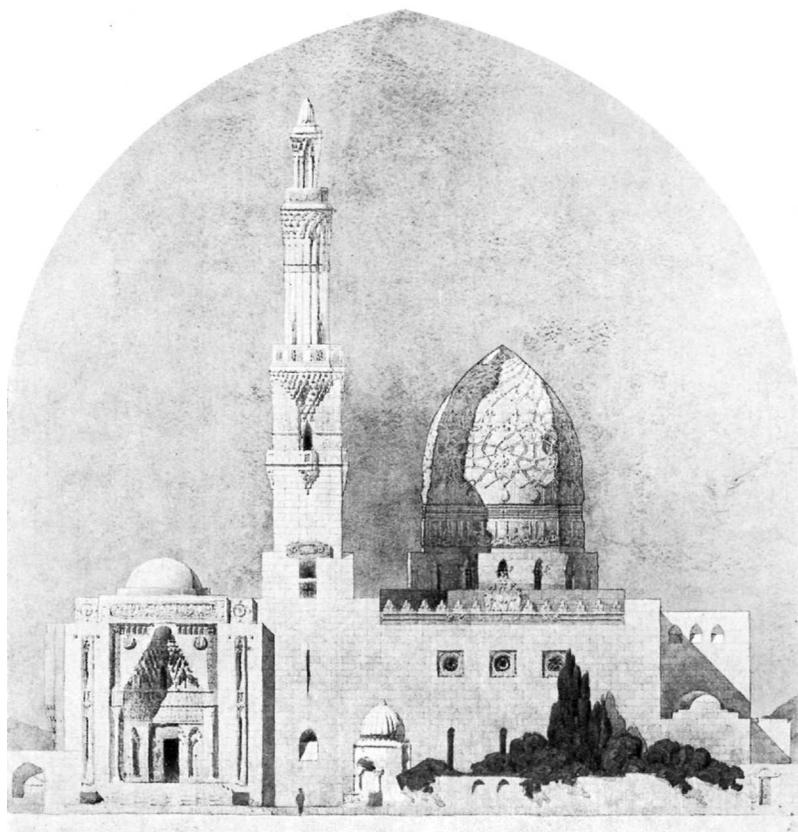


Варианты, предложенные Васильевым, различались и степенью приближения к историческим прототипам. Несомненно, композиционное решение, предложенное под девизом «Тимур», находится в большей зависимости от образцов, чем «Арабески»: купол по форме аналогичен венчанию мавзолея Гур-Эмир (гроб-

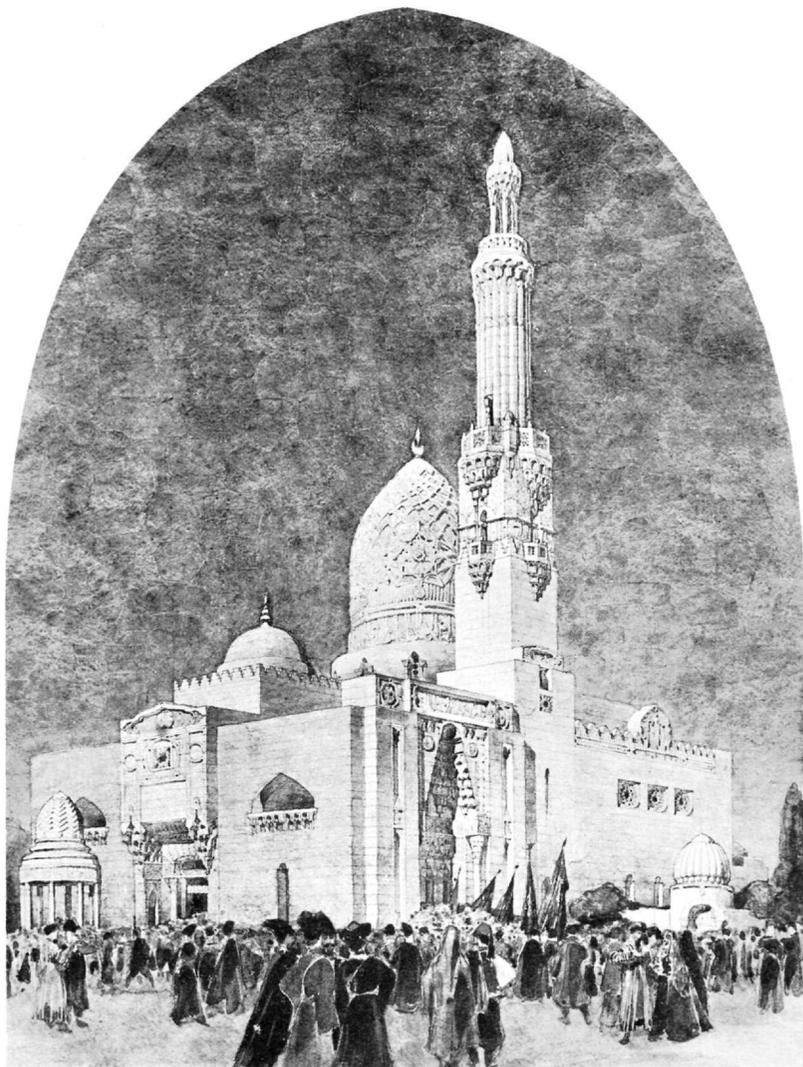


ницы Тамерлана) в Самарканде; композиция портала близка той, которая хорошо известна по среднеазиатским медресе; в минаретах угадывается влияние подобных же сооружений, находящихся в Исфахане. С другой стороны, трактовка форм в «Арабесках» значительно свободнее, хотя в общей композиции с единственным асимметрично поставленным минаретом можно усмотреть влияние каирской усыпальницы Каит-бея. Но при всем этом, оценивая оба проекта в целом, следует признать, что они, как и некоторые другие произведения Н. В. Васильева, о которых речь впереди, могут служить примерами творческого отношения к проблеме освоения традиций.

Несмотря на то, что оба проекта Васильева удостоились премий, отзывы о них комиссии судей были на удивление суровы. Вот как



Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «Арабески».
1908 г. Главный
фасад, план



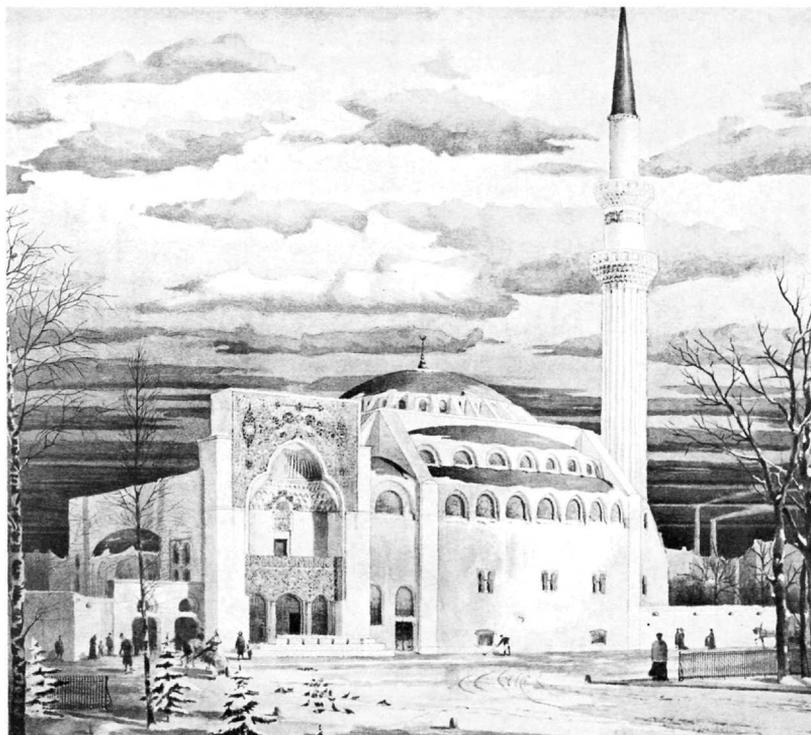
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «Арабески».
1908 г.
Перспектива

жюри охарактеризовало проект под девизом «Тимур»: «Прием плана... со входом сбоку, но входная часть тесна и помещения для галош стесняют главный вход. Подвал слишком углублен... Фасад характерен. Нижние части фасада просты и интересны, верхние части несколько усложнены. Крыши плоские. В разрезе сводчатые перекрытия не разобраны в существенных частях и для возможности осуществления проекта требуется коренная переработка плана и разреза». Не отличался благожелательностью и отзыв судей о проекте «Арабески»: «План по приему хорош, но мало разработан и не вполне согласован

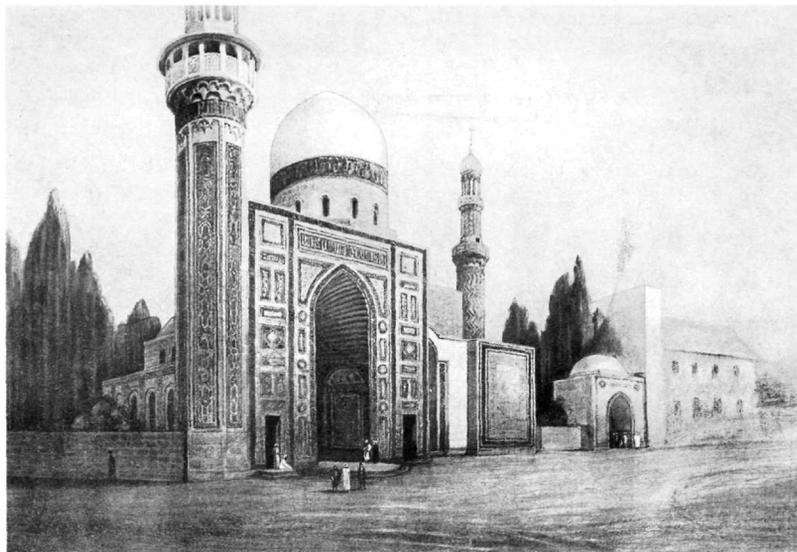
в разных этажах. Входная часть темновата, лестничные клетки для сообщения с хорами тесны, размещение шкапов с галошами на проходе неудобно. Фасады производят цельное впечатление и хорошо нарисованы, но носят декоративный характер... Разрез недостаточно разработан; перекрытие центральной части задумано и спроектировано неправильно и требует существенной переработки, которая может отозваться на всей композиции здания»¹¹².

Небезынтересно сравнить варианты, предложенные Васильевым, с премированными проектами других авторов. Комиссия судей сочла возможным отметить первыми премиями еще две работы — М. С. Лялевича (под девизом «А») и М. М. Перетятковича («Мамелюк»). Из них, на наш взгляд, более интересен проект Лялевича. В решении компактного объема здания, завершенного пологим куполом, этот архитектор использовал в качестве прототипов константинопольские мечети; но, так же как и Васильев, он сумел удержаться от буквального копирования избранных образцов. Композиция, созданная Перетятковичем, кажется грубоватой, излишне громоздкой. Здесь ссылки на восточные прототипы выглядят более прямолинейными.

Отзывы жюри об этих двух проектах представляются вполне благополучными, особенно в сравнении с критикой, пришедшейся на



М. С. Лялевич.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «А». 1908 г.
Перспектива



М. М. Перетяткович.
Конкурсный проект
Соборной мечети
в Петербурге под
девизом «Мамелюк».
1908 г. Перспектива

долю Васильева. Вот как судьи отзывались о проекте под девизом «А»: «Прием плана... удобен и красив. Очень хорошо решена входная часть с сениями для галош. Удобно расположены хоры в два яруса... Разрезы красивые, легки и светлы. Фасады не имеют характера типичных мусульманских зданий подобного назначения». А проект Перетятковича заслужил такой отзыв: «Фасады типичны и живописны, особенно центральная часть здания. Разрез хороший по приему»¹¹³.

Опубликованные отзывы не дают возможности понять, почему всё же при явном предпочтении проектов соперников Васильева было принято решение о присуждении трех равноценных премий (в практике проведения конкурсов такие случаи были очень редки). С этим решением, похоже, не готовы были полностью согласиться и некоторые члены Общества архитекторов. На заседании Общества, посвященном оглашению результатов конкурса (оно состоялось 11 марта 1908 года), был зачитан реферат Н. И. Веселовского «Мечети мусульман Востока», усиливший интерес к этому событию. В обсуждении реферата, согласно сообщению «Зодчего», приняли участие как архитекторы-практики, так и те члены архитектурного сообщества, которые систематически занимались историей и теорией зодчества (Н.В. Султанов, Б. Н. Николаев, А. Л. Лишнеvский, Е.Ф. Шреттер, Я. Г. Гевирц и другие). После того как секретарь комиссии судей С.В. Беляев довел до сведения коллег решение жюри, архитектор П. П. Марсеру «поднял вопрос о желательности устроить между тремя авторами проектов, получивших i-ю премию, дополнительный конкурс по детальной разработке проектов, а также о желательности предоставления постройки автору избранного окончательного про-

екта»¹¹⁴. И хотя это предложение было признано собравшимися абсолютно справедливым, оно все-таки не было реализовано.

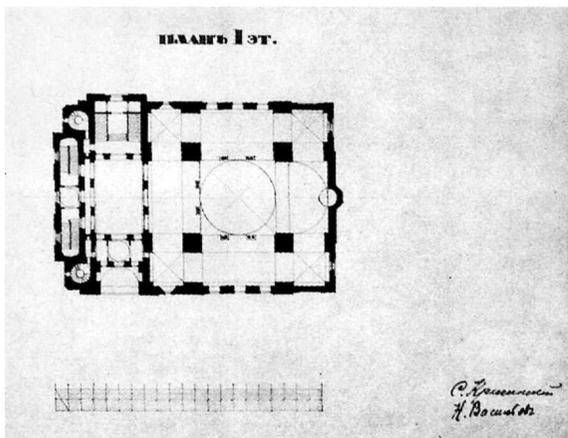
К сожалению, известные нам документы и публикации не раскрывают подробностей, касающихся назначения Н. В. Васильева строителем мечети. Ясно, однако, что оно обязательно должно было одобряться заказчиками. Вероятно, по инициативе заказчиков к строительству был привлечен также и С. С. Кричинский: этот талантливый мастер, хорошо разбирающийся в инженерных вопросах, происходил из польско-литовских татар и исповедовал ислам. Третьим архитектором, чье имя оказалось связанным с сооружением мечети, стал А. И. фон Гоген. Скорее всего, его присоединение к авторскому коллективу можно объяснить двумя обстоятельствами. Во-первых, как раз в 1908 году фон Гоген занял важную государственную должность инспектора по строительной части при Кабинете его императорского величества (ведавшем имуществом императорской семьи). А во-вторых, немного раньше, в 1906 году, по проекту этого архитектора завершилась постройка особняка М. Ф. Кшесинской, соседствующего с участком, отведенным для мечети.

Подписи всех трех мастеров стоят под чертежами проекта, удостоившегося «высочайшего утверждения» летом 1908 года. Согласно постановлению городской управы от 27 января 1909 года строительство мечети разрешалось вести в соответствии с этим проектом¹¹⁵. Он обнаруживает уже большое сходство с существующим зданием, отличаясь от него только в деталях. Перспектива к окончательному варианту, исполненному в натуре почти без изменений, была экспонирована за подписями тех же авторов на выставке при проходившем в январе 1911 года IV съезде русских зодчих и затем опубликована¹¹⁶.

Естественно задаться вопросом: каков же вклад каждого из членов авторского коллектива в создание этого сооружения? Ответ мы находим в пространной статье В. Морозова «Магометанская мечеть в Петербурге», опубликованной «Зодчим»

в апреле 1914 года, когда строительство уже подошло к завершению¹¹⁷. В статье отмечено, что подробно осмотреть новое здание удалось «при любезном содействии самого автора и строителя мечети архитектора Н. В. Васильева», а в примечании к этой фразе сказано, что с Васильевым «по хозяйственно-технической части» сотрудничал С. С. Кричинский. Нет оснований сомневаться в справедливости этих определений. Яснее всего авторство Н. В. Васильева подтверждает сама архитектурная композиция. Роль С. С. Кричинского как

С. С. Кричинский,
Н. В. Васильев.
Проект Соборной
мечети в Петербурге.
1908 г. План.
НИМРАХ





А. И. фон Гоген,
С. С. Кричинский,
Н. В. Васильев.
Проект Соборной
мечети в Петербурге.
1908 г. Перспектива

опытного инженера-строителя и специалиста по железобетону тоже вряд ли может быть подвергнута сомнению. В таком случае за А. И. фон Гогеном приходится оставить только символическую функцию своего рода «знаковой фигуры», свидетельствующей об особой важности всего строительного предприятия.

В этой статье впервые дан развернутый анализ художественных особенностей петербургской мечети; при этом особое внимание автор уделит сравнению этого сооружения с его историческими прототипами. «Первое, что напоминает петербургская мечеть, — пишет

Морозов,— это Гур-Эмир. Строитель взял за основу это дивное создание Тимура и уже исходя из него комбинировал всё остальное. Нельзя сказать, чтобы место, избранное для мечети, было удачно. Не знаешь, откуда смотреть на нее, чтобы видеть храм во всей его красе. Красота главного входа тоже пропала — оттого, что мечеть, построенная алтарем на Мекку, минаретами выходит в переулок; отсюда должен бы быть и главный вход, но его пожелали сделать с проспекта.

Рассчитана мечеть на 3 тысячи человек и устроена в три яруса. Второй ярус совершенно изолирован и предназначается для женщин, чего в мечетях Средней Азии нет: по Корану женщина не допускается в общественное место молитвы. В архитектуре мечети должны были сказаться и резко различающиеся климатические условия Петербурга и Самарканда. Больше всего эти условия отразились на освещении мечети. В то время как в восточных мечетях почти полное отсутствие окон, здесь пришлось в одном куполе прорубить их целых 16, а это уже скорее напоминает византийские храмы. Много окон и в других частях постройки, но всё это из-за желания иметь побольше света при серости петербургского неба. Все окна с коваными железными решетками в строго восточном геометрическом стиле окрашены

Соборная мечеть
в Петербурге.
Фотография
1910-х гг.





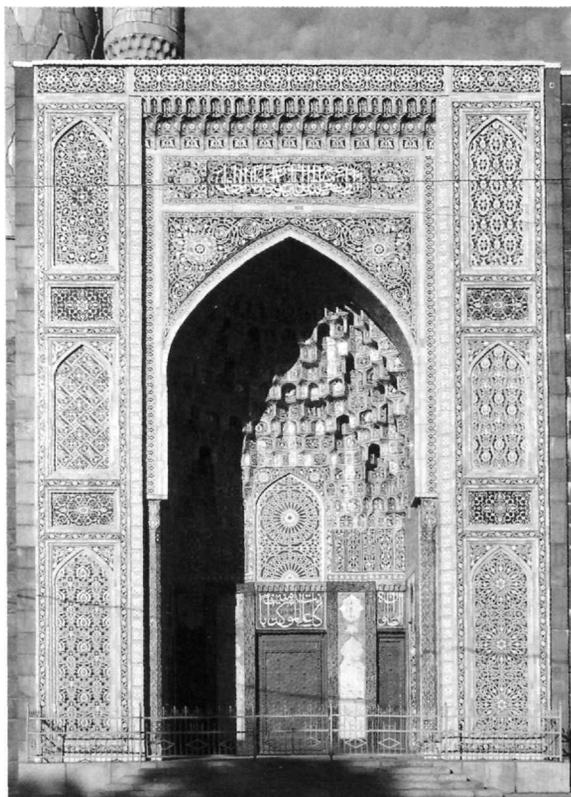
Соборная мечеть
в Петербурге.
Фрагмент минарета,
портал

под цвет облицовки и на фоне стены дают своеобразную красоту тонко разукрашенных ниш с цветным желтоватым стеклом. Освещаться мечеть будет электрическими люстрами.

Вполне самобытную форму восточного зодчества представляют минареты. В петербургской мечети они не совсем типичны и напоминают скорее минареты царской мечети в Исфахане, нежели самаркандское строительство. Минареты петербургской мечети стройны (может быть, даже жидки против главного купола), но слишком цилиндричны; в них не чувствуется того постепенного утончения кверху, что так характерно для восточных минаретов вообще. Некрасив на минаретах и высеченный рисунок: он крупен, и его впадина, если смотреть вблизи, придает минаретам извилистую линию, неприятную для глаза.

Но самое красивое в восточных мечетях — это их облицовка. Теплый желтоватый оттенок туркестанской глины с синими и бирюзовыми керамическими тонами, вкрапленными

в нее в виде мозаики, дает удивительную игру сочетаний. В петербургской же мечети доминирует холодный тон серого гранита, которым облицована почти вся мечеть; лишь входы, купол да верхушки минаретов будут керамиковые. Облицовка керамикой всей мечети наподобие самаркандских потребовала бы колоссальных денежных затрат, да и вряд ли выглядела бы здесь, среди однообразных семиэтажных петербургских построек, так же красиво, как в Туркестане, где яркость и блеск мечетей так гармонируют с окружающими постройками, с природой и даже с разноцветными халатами самих жителей. Во всяком случае, выполнению облицовки петербургской мечети уделено немало внимания. Изготавливает керамику завод „Ваулин и Гельдвейн“, где художественными работами заведует известный русский художник-керамист П. К. Ваулин. Уже одно это имя служит порукой в действительно художественном исполнении керамики. Самая сборка керамической мозаики — долгий и упорный труд: приходилось разбивать шаблоны на мелкие части, делать точные по рисунку фарфоровые плитки, обливать их соответствующею краскою, и лишь после обжига можно было видеть, что из этого вышло. Так, например, по



техническим условиям вначале долго не получались желаемые окраски: светлая бирюза и зелень выходили бледными, а иногда даже бесцветными, что, при повторениях в рисунке, портит бордюры; на входных нишах в их окрасках чувствуется некоторая недосказанность. Есть дефекты и в обрисовке форм и даже в самих формах; некоторые из них скорее

принадлежат искусству европейскому, нежели восточному. Но все эти недостатки скрашиваются тем, что было воспроизведено в последнее время — и по рисунку, и по технике. Есть целые ниши, настолько близкие к оригиналу, что кажутся привезенными прямо из Самарканда, что делает честь такому заботливому отношению исполнителей.

Крайне своеобразное украшение для мечетей Востока — это надписи, представляющие собой изречения из Корана. Куфические письмена во множестве украшают и петербургскую мечеть.

Вся мозаика набрана на цементные доски; они, в свою очередь, связываются проволокой и цементом же вмзаываются в стены. Всё это делается на случай проникновения влаги — самого страшного разрушителя внешних покровов. От атмосферных же осадков самая верхняя часть купола защищена медью.

Внутри мечети никакой отделки не будет, за исключением керамической обработки алтарной ниши — михраба. Правда, там есть сталактиты, но они так бедны и их так мало, что считать их за украшение не приходится. Очень интересны мушараби, набранные из мелких точеных частей разных пород деревьев: долгий кропотливый

труд, но сомнительной прочности. Эти решетки будут украшать второй ярус. Внутренние, деревянной мозаики, двери не оставляют желать ничего лучшего в общей композиции мечети. Наружные двери — бронзовые, с тонким орнаментом и сильным рельефом.

Богатство самаркандских мечетей, их отделка до бесконечного числа мотивов в орнаментации, их дух отчасти перенесены в Петербург. Тех, кто не видал мечетей Средней Азии, мечеть Петербурга познакомит с восточным искусством, а кто видел и знает их, тому эта мечеть живо напомнит восточную сказку».

Приведенный отзыв современника интересен не только тем, что представляет собой пример хорошо выполненного сравнительного анализа произведений искусства, но и потому, что в нем можно уловить хотя и приглушенные, но всё же различимые ноты сомнения в правильности и уместности того, что было сделано интерпретаторами «восточной сказки» в процессе ее перевода на «петербургский язык». Выше уже говорилось, сколь противоречивые чувства вызвало рождение самого замысла мечети. Среди тех жителей столицы, кто мог воочию наблюдать, как этот замысел реализовался, был и «старый петербуржец», известный впоследствии писатель Лев Успенский — большой знаток города и ценитель его красоты. Уже с публикации проекта мечети, как вспоминал писатель, «поднялся переполох». Этот «переполох» возник прежде всего в кругах петербургской интеллигенции, близких к искусству. На рубеже 1900-х и 1910-х годов многие деятели культуры уже вполне осознали масштаб искажений, внесенных в традиционный облик классического Петербурга интенсивной строительной деятельностью, осуществлявшейся в русле эклектики и модерна. Во многом стихийная, плохо контролируемая застройка самых ценных в художественном отношении территорий города постоянно подвергалась критике. И не случайно на это время пришлось и укрепление ретроспективных тенденций в архитектурно-строительной практике, и заметное усиление протестов против появления «вандализмов», диссонирующих с исторической городской средой. Мечеть, конечно, имела все шансы быть включенной в число «вандализмов».

Вполне соответствовало подобным настроениям мнение комиссии экспертов Академии художеств, высказанное 18 апреля 1909 года. В протоколе ее заседания читаем: «Комиссия, рассмотрев общий план местности, где предполагается постройка мечети, не может одобрить выбор этой местности, находя, что проектируемое здание мечети, будучи построенным на таком открытом и видном месте вблизи и на виду Петропавловского собора, церкви Св. Троицы и домика Петра Великого, нарушит цельность и исторический характер этой наиболее древней части С.-Петербурга. К постройке же здания мечети по представленному проекту, но на более подходящем месте, со стороны комиссии возражений не предвидится»¹¹⁸.

Правило об обязательном представлении на рассмотрение Академии художеств проектов крупных общественных зданий, намечав-

шихся к строительству в разных городах страны, было введено академическим уставом, разработанным в 1893 году; в соответствие с этим правилом была приведена и одна из статей откорректированного Устава строительного. Однако в рассматриваемом случае отрицательное заключение экспертов не было принято во внимание; это лишь раз показывает, насколько сильнее закона может оказаться иногда «высочайшее утверждение». Мечеть была возведена. А 21 февраля 1913 года, в дни, когда торжественно отмечалось трехсотлетие Дома Романовых, храм официально открыли для богослужений. Оставшуюся еще незавершенной декоративную отделку намеревались закончить к концу следующего года. Однако этому помешала начавшаяся мировая война, и отделочные работы в интерьере затянулись до весны 1920 года. Еще до революции на участке, предоставленном мечети, был построен небольшой двухэтажный флигель, спроектированный Васильевым и Кричинским в 1911 году. Эта постройка предназначалась для выполнения служебных функций: во флигеле разместились кладовые, котельная, помещения для омовений и квартиры служащих. Внешний облик служебного корпуса был решен очень просто; элементы стилизации чувствуются только в рисунке окон¹¹⁹.

Словно подводя итог спорам о мечети, Лев Успенский спустя много лет после завершения строительства написал: «И что вы скажете? Прошло полвека, и разве теперь она кажется нам чем-то чужеродным в ансамбле Петроградской стороны, когда на нее смотришь... с Кировского моста, с набережной возле Лебяжьей канавки? Да ничего подобного! Я не знаю, что думают об этом рафинированные знатоки и снобы, рядовому старому петербуржцу она давно уже представляется украшением города, эта мечеть. Уничтожьте ее — и городской пейзаж в этой части Ленинграда бесспорно что-то потеряет»¹²⁰.

Паразитально, насколько давние события могут подчас оказаться созвучными современным! Когда знакомишься с историей строительства мечети, да и многих других зданий, вошедших в структуру исторического центра Петербурга на рубеже XIX и XX столетий, невозможно удержаться от сопоставлений. И спустя столетие, на новом рубеже веков, город на Неве оказался перед необходимостью решать похожие проблемы. Но ныне строители современных зданий, оказавшиеся под огнем жесткой критики за совершенные ими градостроительные ошибки, любят ссылаться на аналогичный опыт столетней давности. «Посмотрите, — говорят они, — многие здания, которые возводились тогда и критиковались за якобы несовместимость со средой, теперь не только сжились с этой средой, но и признаны памятниками, подлежащими государственной охране! Стало быть, не надо ругать мнимые „вандализмы“, только что появившиеся на свет, а надо лишь подождать пятьдесят или сто лет, чтобы хорошенько привыкнуть к ним!» Такой точке зрения «рафинированным знатокам и снобам» противопоставить свое мнение бывает нелегко. Но давний спор между новым и старым в градостроительстве может разрешаться

на самом деле по-разному, и очень многое в его исходе зависит от творческих способностей зодчего, от его умения успешно разрешать сложные композиционные задачи.

Пожалуй, и в самом деле сейчас можно согласиться с тем, что процесс «привыкания» к мечети на Кронверкском проспекте завершился благополучно. Такой результат следует поставить прежде всего в заслугу ее создателю. Но всё же иногда, когда остроконечный цветной купол или столпы минаретов попадают в поле нашего зрения, мы можем ощутить в них и нечто спорящее со строго выверенным контуром традиционной «небесной линии» Петербурга. Однако всё познается в сравнении. И, думается, даже через сто лет бесформенные многоэтажные громады «Авроры», «Серебряных зеркал» или «Монблана» — уродливых порождений периода возврата России в лоно «дикого капитализма» — невозможно будет признать родными для невских панорам.

Попробуем и мы разобраться в особенностях архитектурного решения здания Соборной мечети. Согласно древнему обычаю, оно действительно ориентировано алтарем в сторону священной для всех мусульман Мекки, то есть в данном случае на юг. Это обусловило некоторую случайность в расположении здания по отношению к проспекту. Тем не менее, поскольку в этом месте трасса магистрали изгибается и, по существу, отсутствует регулярная застройка, а также в силу того, что большие территории рядом заняты зелеными насаждениями, такая случайность никоим образом не ощущается как недостаток. Наоборот, представляется, что свободно расположенное здание мечети, имеющее очень выразительный силуэт, полихромную отделку купола и портала, как раз и определяет своеобразный колорит и живописность, присущие всему прилегающему району.

Осуществленная композиция хотя и отличается довольно сильно от обоих премированных проектов Васильева, всё же может быть признана их своего рода синтезом. В самом деле, нетрудно заметить, что форма купола в натуре совпадает с той, которая была предложена в проекте под девизом «Тимур»; отсюда же взята композиция минаретов и отчасти — портала главного входа. С другой стороны, осуществленный вариант близок проекту «Арабески» асимметричным расположением главного входа и общим приемом решения фасада по проспекту. Этот прием заключается в контрастном противопоставлении богато декорированной глубокой ниши портала гладкой, почти лишенной декорации стене. В осуществленном варианте это взаимодействие двух частей фасада усложнено введением в композицию высоких окон со стрельчатыми завершениями, закрытых металлическими решетками в виде филигранного восточного орнамента, а также медальонов с рельефными арабскими надписями. Хотя принятое решение и отличается от первоначального замысла, оно кажется, тем не менее, вполне убедительным — в большой степени благодаря необычайной тонкости исполнения задуманного в ма-

териале. Исключительно высокое графическое мастерство и превосходное понимание природы камня, различная обработка которого выявила целую гамму фактурных нюансов,— эти особенности внешнего облика здания, безусловно, могут служить дополнительным аргументом в пользу того мнения, что архитектурное решение мечети принадлежит главным образом Васильеву.

Что касается нашего «привыкания» к этому зданию, возведенному на этом месте, то нужно признать — причина его не только в том, что прошло много лет. Композиция мечети решена в целом достаточно тактично: размеры купола и минаретов не вызывают ощущения их диссонанса с окружением, а гранитная облицовка основного объема здания композиционно сближает его с «одетыми камнем» стенами крепости и набережными. «Скальный» характер массива мечети особенно хорошо можно почувствовать при восприятии здания с близкой точки зрения в ракурсе: тогда родство сооружения с суровыми образами северного модерна — вопреки вынужденному эклектизму общего решения — становится вполне очевидным. Именно типичные для северного модерна интонации и способствуют тому, что художественный образ сооружения приобретает, несомненно,

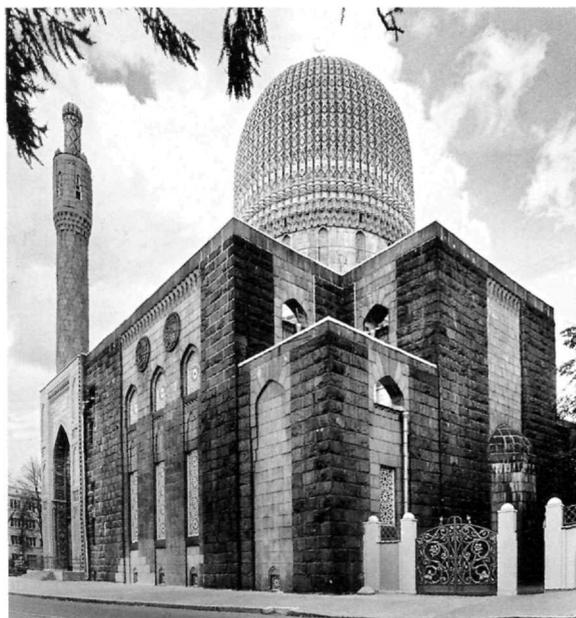
Соборная
мечеть. Фасад
по Кронверкскому
проспекту



петербургский характер. Этим же обстоятельством определяется своеобразие всего композиционного строя мечети.

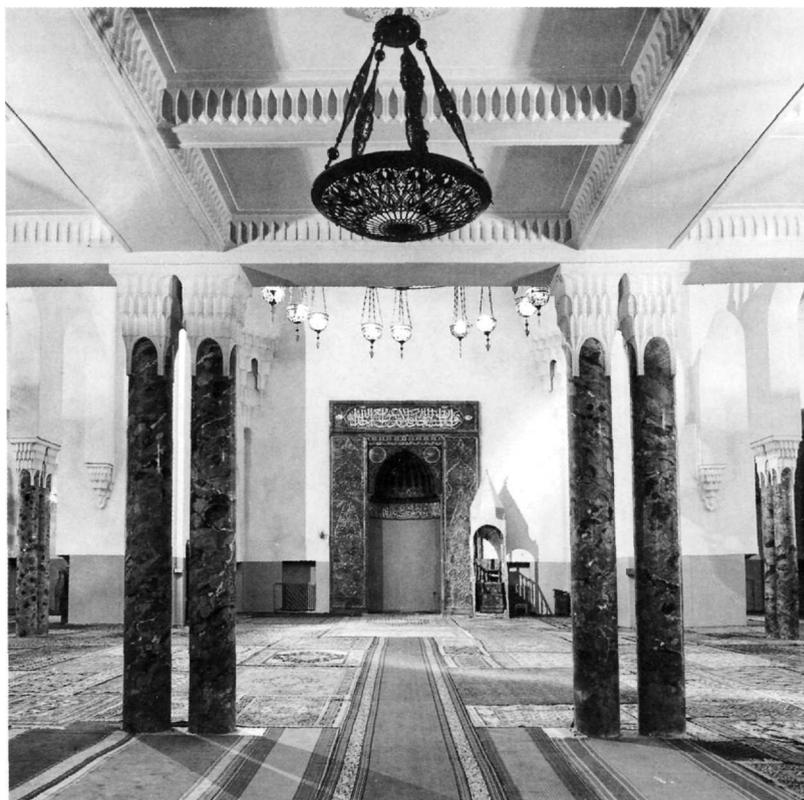
Острыми контрастами, способствующими усилению романтической составляющей в художественном образе мечети, насыщают композицию здания полихромные изразцы с характерными для мусульманского Востока узорами; они использованы для отделки купола, портала главного входа и завершений минаретов. Это декоративное убранство, воскрешающее в нашей памяти шедевры средневекового восточного зодчества, создавалось под руководством уже упоминавшегося крупного мастера начала XX века П. К. Ваулина. Начало его творческой деятельности в 1890-х годах было связано с художественным кружком, сложившимся в подмосковном Абрамцеве. Время наибольших творческих успехов для Ваулина пришлось на 1900-е — 1910-е годы. В этот период он вместе со своим компаньоном руководил работой предприятия по производству художественной керамики «Гельдвейн и Ваулин», располагавшегося в Кикерине, под Гатчиной. Сам замечательный художник-керамист, Ваулин плодотворно сотрудничал с лучшими петербургскими мастерами изобразительного искусства и архитекторами, среди которых был и Васильев. Именно на кикеринском заводе была изготовлена вся майолика для мечети.

Соборная мечеть.
Общий вид
со стороны алтаря



За десятилетия, прошедшие со времени сооружения здания, его великолепному изразцовому убранству, к сожалению, был нанесен (особенно в годы войны) значительный ущерб. Это потребовало фактически полного обновления керамической облицовки. В реставрации уникального памятника, проведенной в течение двух последних десятилетий XX века, участвовали специалисты многих профессий, включая альпинистов-верхолазов.

По контрасту с фасадами интерьер мечети выглядит очень простым. Единственное цветное пятно здесь — это керамическая отделка алтарной ниши — михраба. Сдержанную пластику архитектурных форм, обусловленную монолитной железобетонной конструкцией, разнообразит лишь традиционный для мусульманского зодчества сталактитовый орнамент. Эффектно, да и эффективно (как и отмечал в своей статье В. Морозов) решена архитектором проблема освещения интерьеров. Просторный молитвенный зал становится особенно



Соборная мечеть.
Интерьер

привлекательным летними вечерами, когда через большие окна, обращенные на запад, в него проникают лучи заходящего солнца.

В творческой практике Н. В. Васильева (так же, впрочем, как и А. Ф. Бубря) одной из самых главных всегда оставалась тема жилого дома и шире — комплекса жилых зданий. В годы, когда разворачивалось строительство мечети, журнал «Зодчий» опубликовал два весьма интересных проекта на эту тему, разработанных Васильевым. Представляющиеся этапными на творческом пути мастера, эти проекты могут быть отнесены к числу самых впечатляющих работ архитектора — и по предложенным композиционным решениям, и по графическому исполнению.

В 1910 году был опубликован эскиз доходного дома Санкт-Петербургской купеческой управы на Троицкой улице. Многоэтажный доходный дом в этом проектном предложении трактуется как комплекс связанных друг с другом корпусов, размещенных вокруг глубокого и имеющего поперечные ответвления двора-курдонера. Крупные объемы поражают пластическим разнообразием своих фасадов —



Н.В. Васильев.
Эскиз доходного
дома Санкт-
Петербургской
купеческой управы
на Троицкой
улице. 1910 г. План,
перспектива

«пульсирующих», подвижных, насыщенных игрой светотени, обогащенных столкновением форм и фактур. Усложненность архитектурных масс прекрасно соотносится с динамичной трактовкой дворового пространства. Возникает удивительное пространственно-пластическое единство композиционного решения, пронизанного живописным, «романтическим» началом. Однако ясно, что достижение живописно-пластических эффектов здесь для Васильева вовсе не являлось самоцелью: взглядевшись в изображенные на перспективе корпуса, можно легко увидеть, что свойственная их композиции выразительная пластичность есть не что иное, как результат последовательного выявления во внешнем облике внутренней структуры многоквартирного дома. Чередование выступов и гладких участков стен, фиксация углов башенками и шипцами, фактурные вставки, выполненные из майолики, камня или металла, — все эти средства, не нарушающие композиционной и строительной логики, использованы для того, чтобы преодолеть монотонность протяженных фасадов, сделать их многоликими и интересными.

Замысел Васильева не был реализован. На участке по Троицкой улице (№ 23), для которого создавался рассмотренный эскиз, в 1911 году

в соответствии с проектом инженера А. А. Барышникова возвели крупный жилой дом с курдонером. И хотя по общему приему плана существующее здание может считаться в принципе аналогичным тому комплексу, который задумывал Васильев, художественное их содержание различно. Композиция фасадов, решенная Барышниковым в духе неоклассики, стремительно входившей тогда в практику, по пластике и рисунку значительно скромнее и суше того, что передано блестящей по исполнению графикой Васильева. И в осуществленной постройке мы не находим ничего общего с той поистине скульптурной интерпретацией архитектурных объемов, которую стремился представить в своем произведении Васильев.

Сходным образом решал архитектор композиционные задачи и в нескольких следующих своих работах, по теме родственных эскизу дома Купеческой управы. В самом начале 1911 года в «Зодчем» были опубликованы разработанные Н. В. Васильевым (в соавторстве с А. И. Дмитриевым) варианты конкурсного проекта жилого комплекса Первого Российского страхового общества на Каменноостровском проспекте, отмеченные первой и пятой премиями¹²¹. Эти проекты разительно отличаются друг от друга предложенными фасадными решениями. Работа, заслужившая пятую премию, в этом отношении кажется вполне обыденной, похожей на многие другие проекты того времени. Зато проект, награжденный первой премией, буквально с первого взгляда привлекает ярко выраженной индивидуальностью, убедительно переданным романтическим характером. Нетрудно почувствовать, что предложенная композиция фасадов принципиально очень близка той, с которой мы познакомились в эскизе дома Купеческой управы на Троицкой улице. Такая близость вполне оправдана схожим решением пространства, ядром которого в обоих случаях сделан глубокий курдонер.

Самостоятельный художественный интерес представляет перспектива, сопровождающая проект, получивший высшую премию. Она исполнена, конечно, Васильевым. Virtuозность акварельного мазка и типичное для мастера соединение архитектурной точности и живописной мягкости рисунка делают эту перспективу выдающимся произведением графического искусства, достоинства которого не теряются и в черно-белой журнальной репродукции. Перспектива, как это часто бывает в архитектурной графике, «оживлена» стаффажем — изображениями человеческих фигур. Они выполнены свободными движениями кисти и почти не детализированы. Но на наших глазах происходит чудо — перед нами появляются персонажи, не только вполне определенные по типу, по социальной принадлежности, но и наделенные индивидуальным характером, который «прочитывается» по осанке, повороту, походке... Так же великолепно передана Васильевым атмосфера серого зимнего дня, влажная мягкость недавно выпавшего снега, покрывшего мостовые и кровли, задержавшегося живописными пятнами на карнизах, наружных подоконниках и выступах

фасадов. Приходится лишь сожалеть о том, что оригиналы этой, да и многих других акварелей Васильева, щедро публиковавшихся архитектурными журналами, по-видимому, безвозвратно утрачены.

Конкурс проектов жилого комплекса на Каменноостровском проспекте вошел в число тех творческих соревнований, которые становились особенно привлекательными для участников благодаря размаху ставившихся перед ними задач и щедрым премиям. В данном случае конкуренты ориентировались на разрешение сложной градостроительной проблемы, заключающейся в комплексном освоении большой и тогда еще не занятой капитальными постройками территории, находящейся у пересечения Каменноостровского проспекта (участок № 26-28) и Большой Монетной улицы. На самом же перекрестке этих магистралей еще задолго до объявления конкурса построили частный дом неординарной архитектуры — один из «предвозвестников» модерна (дом № 24 по проспекту). Это был особняк Е. Ц. Кавоса, возве-

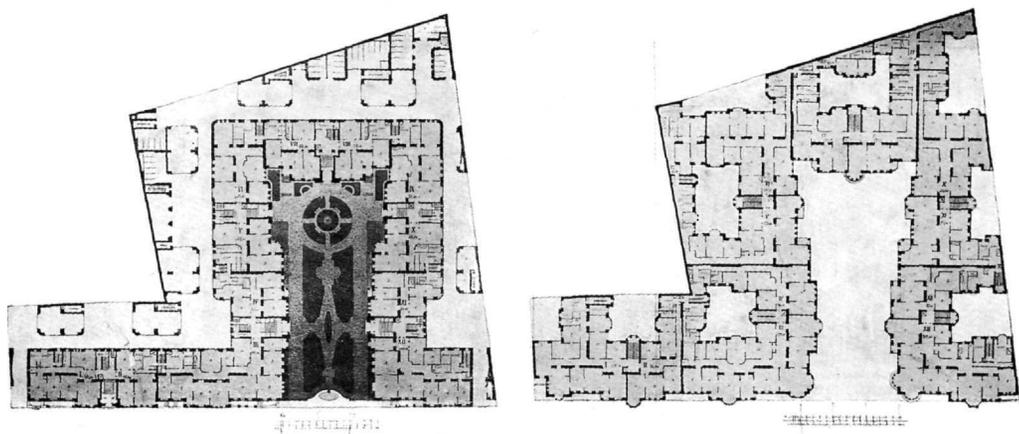
Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Конкурсный проект
доходного дома
Первого Российского
страхового общества
в Петербурге. Девиз
«Золотой круг».
1910 г. Перспектива



денный в 1896—1897 годах в соответствии с проектом Л. Н. Бенуа. Перестройка, предпринятая архитектором В. М. Андросовым в 1907 году, превратила особняк в довольно крупный доходный дом, сохранивший основные внешние характеристики своего предшественника.

В начале XX столетия новые здания появились на Каменно-островском проспекте с завидной регулярностью. В течение пятнадцати предреволюционных лет эта магистраль превратилась в одну из самых фешенебельных в городе. Особенностью своеобразного ансамбля проспекта, сформировавшегося в период господства модерна и ретроспективизма, стало абсолютное преобладание в нем крупных жилых домов. Тем ответственнее становилась роль архитекторов, проектировавших подобные здания. Жилой комплекс Первого Российского страхового общества, разумеется, не должен был стать среди них исключением. Наоборот, значительные размеры задуманного комплекса и его расположение в средней части проспекта должны были способствовать поиску такого композиционного приема, который позволил бы будущему сооружению приобрести в застройке магистралю лидирующую роль. Поскольку одновременно программой конкурса, объявленного 25 июля 1910 года, требовалось обеспечить повышенный уровень комфорта для обитателей дорогих «барских» квартир, было ясно, что проектировщики, скорее всего, предпочтут искать путь к успеху, используя систему планировки с более или менее просторными парадными дворами. Существенным представлялось требование программы, сформулированное следующим образом: «Отделка дома, как наружная, так и внутренняя, должна быть простая, но изящная и солидная. Стиль так называемый „Decadence“ не допускается»¹²².

Комиссию судей на конкурсе составили архитекторы Г. Д. Grimm, П. Ю. Сюзор, Б. И. Гиршович, Н. П. Козлов, С. В. Беляев, З. Я. Леви. Представителями заказчика в ней стали архитектор Альберт Бенуа и живописец М. П. Боткин. На рассмотрение жюри поступил 31 проект. Как и можно было ожидать заранее, почти все авторы включили в разработанные ими композиции курдонеры. При этом был продемонстрирован довольно широкий спектр возможных планировочных решений, что и позволило комиссии судей соответствующим образом классифицировать конкурсные работы. В обоих вариантах проекта, разработанных Васильевым и Дмитриевым (они представлялись на конкурс под девизами «Золотой круг» и «Кентавр»), авторы предусмотрели создание примерно одинаковых парадных дворов «тупикового» типа шириной 13 саженей. Но идентичность планировочного приема не нашла выражения в решении фасадов, композиция которых в каждом из вариантов была наделена собственным художественным содержанием (о чем уже говорилось выше). И если вариант под девизом «Золотой круг» представлял собой замечательный образец северного модерна (что формально могло быть признано противоречащим условиям конкурсной программы), то «Кентавр»



Н.В. Васильев,
А.И. Дмитриев.
Конкурсный проект
доходного дома
Первого Российского
страхового общества
в Петербурге. Девиз
«Золотой круг».
1910 г. Главный
фасад, планы
этажей

свидетельствовал об ориентации авторов на «солидные» классические образцы, очевидной ссылкой на которые служил, в частности, ордер первого этажа. Стоит отметить, что участвовавший в конкурсе Л. Н. Бенуа (его соавтором был А. И. Гунст) в своем проекте предложил композицию фасадов, принципиально близкую той, что продемонстрировал «Кентавр». Однако работа мэтра петербургской архитектурной школы и его помощника осталась на конкурсе без премии; жюри сочло возможным только рекомендовать ее к приобретению.

Конкурс проектов комплекса Первого Российского страхового общества стал заметным событием архитектурной жизни Петербурга еще и потому, что должен был, с одной стороны, как бы суммировать уже достаточно большой практический опыт, накопленный в процессе развития жилищной архитектуры рубежа столетий, а с другой — способствовать выработке рекомендаций по проектированию «элитного» жилья, соответствующего требованиям нового века. Вот почему в отзыве комиссии судей этого конкурса содержались не только конкретные оценки отдельных проектов, но и некоторые «рассуждения на тему», носившие более общий характер. Так, например,

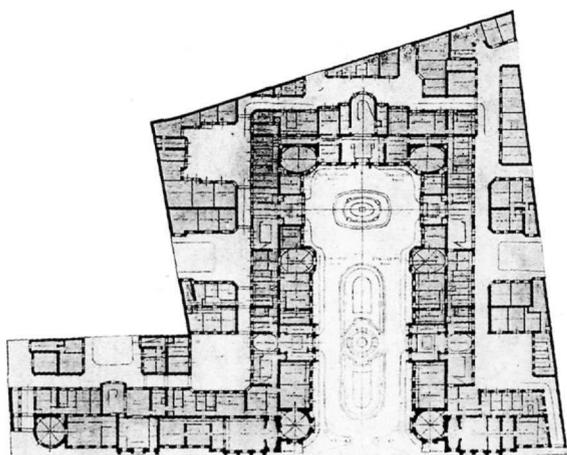
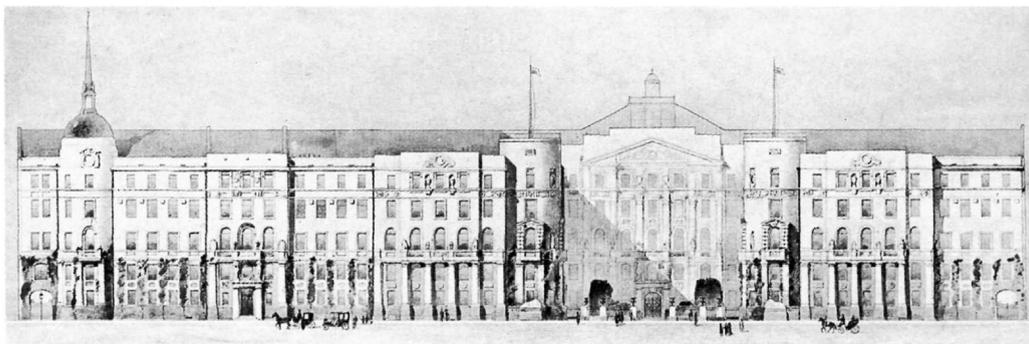
касясь вопроса о планировке квартир, жюри отметило, что «лишь немногие авторы обратили должное внимание на характер барских квартир, требующих светлых и просторных передних (а не в 1 сажень ширины, как во многих проектах), светлых ванных комнат, расположенных по возможности рядом со спальнями, светлых клозетов, достаточно широких коридоров и т. п.».

Очень внимательно комиссия судей подошла к оценке каждого из проектов. Варианты, представленные Васильевым и Дмитриевым, по планировке отличались друг от друга мало. Асимметрия конфигурации участка, предоставленного для строительства, обусловила и отсутствие строгой симметрии в планировке комплекса: курдонер — его пространственное ядро — сдвинут к северу, поэтому он оказался фактически напротив выходящей в этом месте к проспекту Лицейской улицы. Включение в план курдонера не дало возможности избежать использования наряду с ним и традиционных дворов-«колодцев». В планировке квартир преобладал анфиладный принцип, вполне подходящий для «барского» жилья, но вместе с тем использовалась и коридорная система. Проект под девизом «Кентавр» отличался от варианта, отмеченного первой премией, более спокойным рисунком плана, что, очевидно, лучше отвечало принятой для него «классической» основе. Наоборот, в варианте, признанном победителем, и в начертании плана проявляется динамизм объемного решения: двор заметнее расширяется по мере удаления в глубину квартала, что тоже можно признать соответствующим общему приему композиции.

Отзывы по каждому из интересующих нас проектных вариантов жюри сформулировало вполне объективно. Вот что говорилось о проекте под девизом «Золотой круг»: «Общий прием плана — просторный, расширяющийся в глубине тупик с живописно и несимметрично разделенной всей фасадной линией плана. Коэффициент застройки и полезная площадь квартир больше остальных проектов. Планировка квартир

Н.В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Конкурсный проект
доходного дома
Первого Российского
страхового
общества. Девиз
«Золотой круг».
Фрагмент фасада





Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Конкурсный проект
проходного дома
Первого Российского
страхового общества
в Петербурге. Девиз
«Кентавр». 1910 г.
Главный фасад,
план 1-го этажа

вызвать богатство фасада разнообразием и группировкой масс.

Хотя фасад в общем производит немного беспокойное впечатление, но, как выше упомянуто, принимая во внимание большое протяжение фасадной линии, при незначительной ширине Каменно-островского проспекта, обнять сразу весь фасад трудно; группы же фасада по частям красивы, и особенно угол левой части здания, что видно на перспективном изображении. Вообще исполнение всего проекта характеризует руку талантливого архитектора».

А о варианте «Кентавр» жюри высказалось следующим образом: «Как широкий тупик, так и большинство внутренних дворов имеют размеры, удовлетворительные для достаточного освещения корпусов. Размеры парадных лестничных клеток немного преувеличены и при таких размерах нет необходимости лифты помещать в отдельных шахтах. Квартыры числом 14 в этаже по большей части в детальной планировке мало удобны или по взаимному расположению помещений, или по относительным размерам комнат, или по тому

удобна. Число квартир в этаже 15.. Некоторое усложнение конструкции и удорожание работ при использовании подобного проекта было бы 1) вследствие большого количества наружных стен, находящихся на весу, что вызвано живописными группировками наружных масс фасада, а также желанием автора увеличить полезную площадь в корпусах со стороны внутренних дворов; 2) вследствие минимального количества внутренних стен, обусловленного, по-видимому, предположением железобетонных конструкций. В исполнении фасадов видно стремление автора при простой обработке деталей

и другому вместе, хотя некоторые из них небольшим изменением можно исправить. Фасад и особенно перспектива исполнены со вкусом, но чувствуется незаконченность в пропорциях масс и обработке деталей»¹²³.

Решение о присуждении первой премии варианту «Золотой круг» жюри далось непросто. В опубликованном отзыве комиссии судей отмечалось, что между входившими в ее состав специалистами «было разногласие... насчет вопроса, признавать ли стиль фасада „Золотой круг" удовлетворяющим условиям программы, где было выражено требование простоты и солидности фасадов». Как следует из того же отзыва, разногласия удалось все-таки преодолеть, и «большинством голосов было признано, что проект... удовлетворяет вышеуказанному условию».

Но этим дело не кончилось. С решением жюри не согласился заказчик — правление Первого Российского страхового общества. Его представители усмотрели в победившем проекте ряд недостатков и отступлений от требований программы. Такого же мнения придерживались и некоторые члены Общества архитекторов, объявлявшего и проводившего конкурс. Большую заинтересованность в пересмотре решения жюри проявили Л. Н. Бенуа, его брат Альберт и кузен Юлий Юльевич, связанные с правлением Страхового общества служебной и творческой деятельностью. В результате авторы проекта, получившего на конкурсе первую премию, не были привлечены к строительству. Проект, принятый к реализации, разрабатывали Л. Н., А. Н. и Ю. Ю. Бенуа, а помогал им А. И. Гунст. Дом, стоящий ныне на Каменноостровском проспекте под № 26-28 — одно из самых известных произведений этих мастеров; он с успехом выполняет выпавшую на его долю важную градостроительную роль, напоминая о премированной работе Н. В. Васильева и А. И. Дмитриева только общим приемом композиции с глубоким курдонером, выходящим на проспект напротив Лицейской улицы. Но осуществленные фасады выглядят совершенно иначе, чем в проекте, отмеченном на конкурсе высшей премией: «регулярная» классическая система, отражающая влияние французского зодчества XVIII века, пришла на смену свободной пластике архитектурных форм, рожденной, без сомнения, творческой фантазией Н. В. Васильева.

Л. Н. Бенуа,
А. И. Гунст.
Конкурсный проект
доходного дома
Первого Российского
страхового общества
в Петербурге. 1910 г.
Главный фасад



О том, как распределялись творческие усилия двух авторов при разработке обоих премированных вариантов их проектного решения, можно судить на основании некоторых дополнительных данных, опубликованных недавно Б. М. Кириковым¹²⁴. По его мнению, об авторском приоритете архитекторов свидетельствует такая деталь: в помеченный девизом конверт проекта, получившего первую премию, была вложена визитная карточка Васильева, на которой расписался Дмитриев, тогда как во втором случае всё было сделано наоборот. Кроме того, с той же точки зрения интерес представляет записка одного из участников конкурса, составленная им «в ироническом тоне» и переданная руководству Общества архитекторов. В этой записке было сказано, что проект, награжденный первой премией, разрабатывался Васильевым «видимо без придатков — „solo”», причем «безусловно, при удачном сочетании таланта, спорта и какого-то архитектурного безрассудства автор его выше на целую голову остальных, а сам проект настолько гипнотизирующе действует на жюри, что оно единогласно расписывается и в висящей на воздухе стенке на протяжении нескольких сажен». Говоря же о проекте под девизом «Кентавр» и имея в виду, что его автором был в основном Дмитриев, составитель той же записки утверждал: «В нем, конечно, не заметно архитектурного безрассудства, но, к сожалению, нет спорта и нет даже таланта».

В самом деле, определение одного из свойственных творческой натуре Н.В. Васильева качеств как «безрассудство» кажется довольно удачным. Во многих проектах этого мастера чувствуется, пожалуй, действительно безрассудное стремление решительно, бесшабашно отказать от проверенных путей и решений, но взамен найти нечто новое, что, может быть, и пойдет в ущерб приземленному прагматизму, но зато даст истинное творческое удовлетворение и произведет впечатление на товарищей по искусству и публику. Хорошо, если такие новации получали адекватную оценку — пусть даже и с трудом, как это было на конкурсе проектов комплекса Первого Российского страхового общества. Но и в последнем случае обнаруживалось искреннее непонимание некоторыми коллегами смысла предлагавшихся архитектором новых решений — например, «висящей на воздухе стенки», осуществить которую Васильев намеревался, используя свойства мало еще употреблявшегося железобетона и рассчитывая достигнуть при этом задуманного художественного эффекта.

Между тем можно, думается, уверенно утверждать, что смелые эксперименты Васильева в области архитектурной пластики всегда опирались на солидные инженерные знания, хорошее понимание природы используемых материалов и свойств применявшихся конструкций. Это и давало мастеру возможность, например, манипулировать крупными архитектурными массами, создающими эффекты живописного нагромождения друг на друга, используя с этой целью консольные конструкции, рассчитанные на выполнение в железобетоне.

Еще по меньшей мере в двух работах Н. В. Васильева можно встретиться с интерпретациями той художественной темы, которая была положена в основу композиционного решения дома Купеческой управы на Троицкой улице и комплекса Первого Российского страхового общества, каким он представлен в проекте, отмеченном высшей премией на конкурсе 1910 года. Первая из тех работ, что мы имеем в виду, — это выполненный в начале 1912 года, и опять-таки в содружестве с А. И. Дмитриевым, проект «дома дешевых жилищ» на Киевской улице. Вторым примером служит проект доходного дома Евангелической женской больницы, также в Петербурге; он получил третью премию на конкурсе 1913 года. Оба проекта остались неосуществленными.

Тип «дома с дешевыми квартирами» в архитектурной практике предреволюционного времени получил достаточно широкое распространение. Но строительство дешевых квартир в тех масштабах, в которых оно имело реальную возможность развиваться, конечно, не могло оказать на решение острейшей жилищной проблемы сколько-нибудь заметного влияния. Многое в жилищной политике зависело от способностей и энергии конкретных людей, занимавшихся этим делом. В их ряду оказался и А. И. Дмитриев, служивший в течение непродолжительного времени в городской управе. В порядке исполнения служебных обязанностей он в 1910—1911 годах занимался разработкой проектов не менее чем трех домов с дешевыми квартирами, предназначавшихся, как тогда писали, «для бедного населения столицы». К сотрудничеству в этой работе Дмитриев привлек и Васильева. Но разработанные проекты реализации не получили.

В Музее истории Санкт-Петербурга сохранился большой чертеж фасада дома дешевых жилищ на Киевской улице, дающий достаточно хорошее представление о задуманной композиции¹²⁵. Дом проектировался очень большим (7-8 этажей). Он должен был состоять из двух корпусов, соединенных под прямым углом, срезанным, однако, так, чтобы создать эффект более естественного сочетания фасадов, обращенных на разные улицы. Почерк, который зафиксирован графикой

Н. В. Васильев,
А. И. Дмитриев.
Проект дома
дешевых жилищ
на Киевской улице.
1912 г. Фасад.
ГМИ СПб.



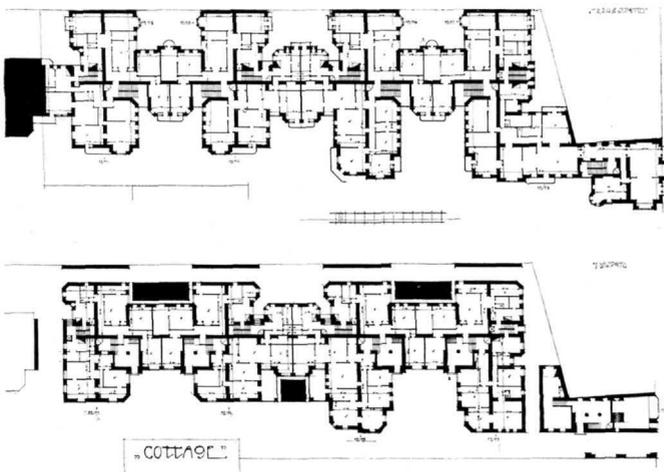
чертежа фасада, не оставляет сомнений в том, что основным автором этой композиции был Васильев. Только в этом случае мы можем наблюдать, как приемы, знакомые по предыдущим произведениям мастера, модифицируются в соответствии с новой задачей. Пластика архитектурных форм здесь остается весьма выразительной, но сами формы упрощаются иногда до их геометрической основы: на фасадах и в силуэте доминирующая роль отдана призмам, пирамидам и треугольным щипцам. Соответственно более жесткой делается графика оконных проемов с мелкой расстекловкой, определеннее обозначаются границы участков стены с разной фактурой поверхности. В этой работе, таким образом, отчетливо проступают черты грядущего конструктивизма, и с данной точки зрения она оказывается родственной «Новому пассажиу». Любопытно, что, словно предвосхищая не такое уж далекое будущее, авторы проекта вводят в решение фасада такой «протоконструктивистский» мотив, как окно лестничной клетки, получившее вид вытянутой по вертикали стеклянной ленты. С другой стороны, не забываются и приемы северного модерна: первый этаж выделяется облицовкой из рельефных каменных блоков, пирамидальные венчания на гребне крыши ставятся на тесно сомкнутые приземистые колонки, оформление парадных входов выполняется так, что напоминает абстрактную скульптуру. Особенно выразительной по пластике кажется угловая часть здания: ее фланкируют мощные башнеподобные объемы, а венчанием служит собственная пирамидальная «шапка».

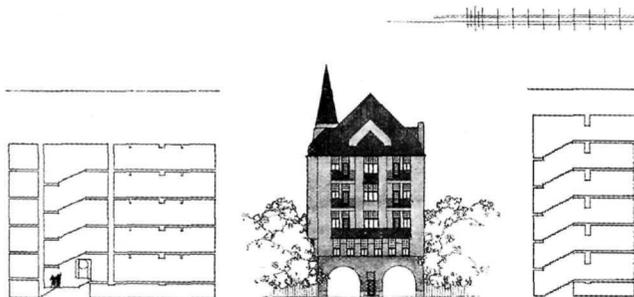
Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
доходного дома
Евангелической
женской больницы
в Петербурге. 1913 г.
Планы этажей

Доходный дом Евангелической женской больницы предполагалось разместить на участке, примыкающем к больничному зданию, обращенному своим главным фасадом на Лиговский проспект (дом № 2-4). Построенное в 1870-1871 годах по проекту, разработанному Р. Б. Бернгардом и О. Г. фон Гиппиусом, здание больницы представляет собой

довольно редкий в Петербурге пример стилизации на темы средневековой «кирпичной готики». Позднее рядом с главным корпусом больницы возвели и другие строения. Оставалась незастроенной относительно узкая часть участка, вытянутая вдоль его восточной границы, за которой начиналась территория городского Скобелевского сада. Вот на этом месте и планировалось новое строительство.

Предоставленная для него площадь, как говорилось





Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
доходного дома
Евангелической
женской больницы
в Петербурге. 1913 г.
Фасады, разрезы

в условиях конкурса, «должна быть застроена наивыгоднейшим образом... но с соблюдением гигиенических условий в отношении света и воздуха». Допускалась возможность либо сделать новое здание вплотную примыкающим к существовавшему рядом пятиэтажному дому, либо проектировать его как самостоятельный объем. Особых требований, касавшихся выбора «стиля», в условиях конкурса не было. В комиссию судей вошли Л. Н. Бенуа, С. В. Беляев, Г. Д. Grimm, Э. Ф. Виррих, Д. А. Крыжановский и Ф. И. Лидваль; секретарем был избран А. Е. Белогруд¹²⁶.

В своем проекте, награжденном третьей премией, Н. В. Васильев предложил интересный планировочный прием. Он состоит в том, что здание расчленяется на ряд поперечных корпусов, связанных друг с другом короткими продольными перемышками. Такая компоновка плана предопределила и довольно сложную объемную композицию, насыщенную игрой контрастной светотени. Созданные в результате пластические эффекты были усилены за счет соответствующей разработки деталей и обострения силуэта, формируемого высокими крышами с крутыми скатами. В проекте дома Евангелической больницы — и в самой композиции, и в графическом ее представлении — легко усматриваются аналогии с работами Васильева, рассмотренными немного раньше.

Отзыв жюри об этом произведении был сдержанным. В нем говорилось, что «по приему» проект «признан возможным и относительно лучшим из группы построек с перекрещивающимися корпусами». Тем не менее принятое архитектором решение признавалось «очень беспокойным и неприятным». Утверждалось также, что «проект не совсем разработан»¹²⁷.

Совсем рядом с Евангелической больницей, на противоположной стороне улицы Некрасова (бывшей Бассейной), возвышаются многоэтажные здания, облик которых после ознакомления с рассмотренными

ми выше проектами Н. В. Васильева обязательно должен показаться нам тоже достаточно знакомым. И действительно, дома, образовавшие на пересечении Бассейной улицы и Греческого проспекта компактную группу, наделены целым рядом внешних признаков, говорящих о том, что их композиция складывалась под явным воздействием своеобразного художественного почерка лидера северного модерна.

Жилой комплекс, к рассмотрению которого мы перешли, появился на этом месте незадолго до революции. Сведения о нем впервые были опубликованы в заметке под названием «Новый кооператив», опубликованной журналом «Зодчий» в 1912 году¹²⁸. Имеет смысл привести из нее выдержки для того, чтобы ясно представить себе, с каким интересным памятником не только архитектуры, но и петербургского быта мы сейчас встретились. Упомянутую заметку предваряло редакционное предисловие, в котором говорилось: «На последнем всероссийском съезде зодчих А. И. Зазерский сообщил о попытках петербургских обывателей бороться с квартирной нуждой путем постройки кооперативных домов квартирантов-собственников. В то время существовало два таких кооператива: „Общество собственников жилищ" (с 1903 г.), построившее два дома — за Нарвской заставой и на Кавалергардской ул., и „СПб. Товарищество для устройства постоянных квартир" (с 1909 г.), построившее свой дом на углу Большой и Малой Посадских ул. В настоящее время в редакцию поступили сведения об образовании нового товарищества аналогичного типа, с которыми мы считаем небесполезным ознакомить наших читателей».

Упомянутый здесь гражданский инженер А. И. Зазерский, успешно практиковавший в столице, был едва ли не самым убежденным сторонником кооперативного строительства; он занимался и разработкой проектов домов соответствующего назначения¹²⁹. Зазерский справедливо видел в развитии кооперативов одно из действенных средств преодоления жилищной нужды, характерной для всех крупных городов начала XX столетия, хотя, конечно, вполне осознавал и ограниченные возможности этого средства. В самом деле, создавать кооперативные товарищества могли только обеспеченные люди, имевшие возможность эффективно финансировать строительную деятельность. В их число входили обычно представители крепкого «среднего класса» — юристы, врачи, педагоги, инженеры, литераторы, художники, государственные служащие. Объединяясь в коллективы, они получали возможность сооружать более или менее крупные жилые здания, отличавшиеся от обычных доходных домов не только повышенным уровнем комфорта, но и тем, что их владельцами становились не отдельные «хозяева», а «товарищества», члены которых принимали определенные обязательства друг перед другом. По понятным причинам подобных коллективов даже в богатом Петербурге не могло быть особенно много, что и подтвердила практика кооперативного строительства. И всё же такие кооперативные объединения, оказавшиеся в состоянии построить собственные дома, в столице ста-

ли реальностью. Кооператив, о котором мы завели речь, среди них был самым крупным.

В «Зодчем» вновь созданное товарищество (по названию улицы его стали именовать Бассейным) характеризовалось следующим образом:

По примеру существующих уже товариществ для устройства постоянных квартир, действующих главным образом в районе Петербургской части и имеющих целью обеспечить своих членов удобными и устроенными по их желанию квартирами, учреждается с такою же целью Бассейное товарищество в районе Литейной части, где в настоящее время ощущается нужда в удобных квартирах для интеллигентных кругов столичного населения. Квартирный вопрос в этой части города является крайне обостренным вследствие высокой расценки квартир, доходящей, по собранным многочисленным примерам, иногда до 50 руб. в год за кв. саж. полезной площади квартиры.

Товарищество приобретает угловую часть земельного участка из принадлежащего ныне Преображенскому полку имущества, расположенного по Бассейной ул. и Греческому проспекту, мерою в 1350 кв. саж.

С целью наивыгоднейшей застройки участка и наилучшего освещения проектируемого на нем дома, в связи с застройкой остающейся свободной земли, товарищество через посредство одного из своих учредителей вошло в договорное соглашение с собственником земли, по которому застройка всего принадлежащего ему имущества будет производиться по особому выработанному архитекторами товарищества — гражд. инж. А. И. Зазерским и акад. арх. Э. Ф. Виррихом — общему плану, представленному уже на утверждение Городской управы. По этому плану приобретаемый товариществом участок земли отделен от остальных участков широкими вновь прокладываемыми с северной и западной сторон его проспектами, предназначенными для пользования выходящих на них домов и закрытыми для общего уличного движения. Проспекты эти имеют ширину 11 саж., а в средней части, где оба проспекта сходятся, ширина площади проспектов будет устроена особая площадка для детских игр с бассейном и фонтаном. Как проспекты, так и площадка будут обсажены деревьями по обе стороны проезжих частей, проектируемых в 4 сажени ширины; остальные части проспектов отводятся под тротуары с газонами и палисадниками у домов. Проезжие части и тротуары будут асфальтированы и освещены электричеством... Площадь проспектов равна 1200 кв. саж.; устройство и оборудование их будет сделано за счет собственника земли, на будущих же владельцев возлагается обязанность нести лишь расходы по освещению и содержанию их в полном порядке.

Приведенный отрывок позволяет понять, насколько серьезное внимание организаторы кооператива намеревались уделить внешнему благоустройству приобретенной территории. Успеху в этом отношении должен был способствовать предложенный проектировщиками планировочный прием, согласно которому в композицию значительной части квартала, ограниченного наряду с Бассейной улицей и Греческим проспектом также Фонтанной улицей и Виленским переулком, включался Г-образный в плане двор-курдонер; два его отрезка (называемые в журнальном тексте «проспектами») связали внутриквартальное пространство как с Бассейной улицей, так и с Греческим проспектом. До 1908 года в глубине этого участка (№ 58-60 по улице Некрасова) располагался деревянный «Новый летний театр» (иначе «Олимпия»), где ставились оперы и оперетты с участием известных певцов, в том числе Л. В. Собинова и Д. Вяльцевой. Здание театра неоднократно страдало от пожаров, в начале XX века его пытались реконструировать, но в конце концов разобрали. В границах квартала оказался довольно крупный доходный дом (№ 1 по Фонтанной улице), построенный еще в 1900 году по проекту архитектора П. И. Гилева; он может считаться заурядным образцом эклектики. Остальная застройка участка была преимущественно деревянной, невзрачной и хаотичной. Сооружение новых каменных домов, следовательно, призвано было помочь коренному преобразованию, решительной урбанизации отведенной для них территории; с градостроительной точки зрения такое преобразование можно было только приветствовать.

Не меньшее значение, чем внешнему благоустройству, создатели Бассейного товарищества уделили обеспечению бытовых удобств в самих квартирах, а также организации всего внутридомового хозяйства и управлению им. Соответствующая программа и сейчас поражает своим размахом и продуманностью. Ее подробно характеризует уже цитированная выше заметка в «Зодчем»:

Дом товарищества предполагается соорудить в 6 этажей, полной 11-саженной высоты, с бетонированными подвалами и седьмым мансардным этажом, с подъемными машинами не только на парадных, но и на черных лестницах, с центральным водяным отоплением, с устройством вентиляции и с постановкой для той же цели каминов в некоторых комнатах, с центральным горячим водопроводом для ванн, умывальников и кухонных моек, с центральной пылевсасывающей станцией, соединенной трубами со всеми квартирами, с холодными и светлыми кладовыми при кухнях для хранения съестных припасов.

В доме предположено иметь прачешную с механическими приборами для стирки, полоскания и отжимки, а также сушильные шкафы для быстрой сушки белья.

В мансардном этаже предположено иметь зал для общих собраний членов со всеми необходимыми при нем помещениями: гостиной, комнатой для курящих и проч.

В первом этаже со стороны Бассейной улицы и частью Греческого проспекта будут устроены магазины для сдачи их в наем. Доходами от магазинов и доходами от сдачи квартир в мансардном этаже будут покрываться в значительной степени расходы по управлению и содержанию дома.

Устраиваемые под всем домом подвалы предназначаются для помещения в них котлов и приборов центрального отопления, для склада топлива и для устройства кладовых. Подвалы, соединенные лестницами с магазинами, будут служить для надобностей последних.

Парадные лестницы проектируются с просторными и светлыми вестибюлями и с особыми уборными для приходящих. При каждой парадной лестнице отводятся в первом этаже просторные и светлые помещения для швейцаров, состоящие из двух комнат. На черных лестницах в каждом этаже будут устроены металлические балконы для чистки и проветривания платья. Помещения для служащих в доме: квартиры старшего дворника, младших дворников и истопников, домовая контора и проч. будут размещены в первом этаже.

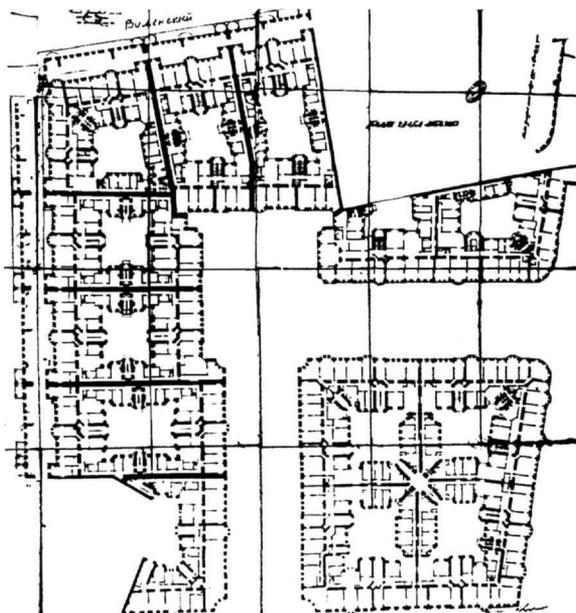
Квартиры для членов распределяются следующим образом: 8 квартир в первом этаже и по 16 квартир в каждом из остальных пяти этажей. Все квартиры с двумя ходами, имеют от 3 до 7 комнат, не считая людских, ванн, кухонь и проч. Полезная площадь квартиры составляет от 24 до 60 кв. саж., а общая полезная площадь всех квартир, предназначаемых для членов товарищества, исчисляется в 4445 кв. саж.; из них 308 кв. саж. в первом этаже и по 830 кв. саж. в каждом из остальных пяти этажей; сверх того 580 кв. саж. в мансардном помещении и 260 кв. саж. под магазинами. Высота комнат в квартирах 2, 3 и 4 этажей будет 5 аршин, в 1, 5 и 6 этажах около 4 арш. 8 вершк. и в магазинах 5 арш. 8 вершк.

По желанию приобретающих квартиры, отдельные квартиры могут быть соединены вместе, равно как присоединением отдельных комнат от соседних квартир одни квартиры могут быть увеличены, другие уменьшены. Внутренняя отделка квартир будет обыкновенная, без особой роскоши, с несложными лепными украшениями на потолках и недорогими обоями. Во всех комнатах будут паркетные полы, в кухнях же, ванных комнатах, клозетах и кладовых полы будут из метлахских плиток или из других прочных и гигиеничных материалов. Стены кухонь и ванн предположено частью облицевать фаянсовыми плитками, частью окрасить масляной краской; масляной же краской будут окрашены стены людских, уборных и кладовых. Окна и двери будут исполнены из

соснового леса и окрашены масляною краскою. Для освещения передних и коридоров соответствующие двери будут остеклены рифлеными, рассеивающими свет стеклами; кроме того, где окажется нужным, над дверями будут стеклянные фрамуги и просветы.

Из этого текста можно заключить, что осуществление программы, разработанной организаторами Бассейного кооператива, должно было превратить отведенное для него здание в «дом образцового капиталистического быта», в значительной степени предвосхищавший утопические проекты советских «домов-коммун». В какой мере всё намеченное удалось воплотить в реальность, сейчас трудно сказать. Скорее всего, в корпусах на самом углу Греческого проспекта и Бассейной улицы, строительство которых началось и закончилось раньше всего, действительное положение вещей ненамного отличалось от проекта. Но постройка остальных корпусов, в которых разместились аналогичные кооперативные товарищества (они получили соответствующие порядковые номера), пришлось на годы мировой войны и шла уже гораздо медленнее, а техническое оснащение давалось с большим трудом. Согласно архивным данным¹³⁰, к осени 1913 года корпуса первого Бассейного товарищества были в основном построены, и в январе следующего года началось их заселение. В апреле 1913 года началось строительство корпусов, обращенных лицевыми фасадами на Фонтанную улицу, а в марте 1915 года приступили к сооружению дома четвертого Бассейного товарищества в Виленском

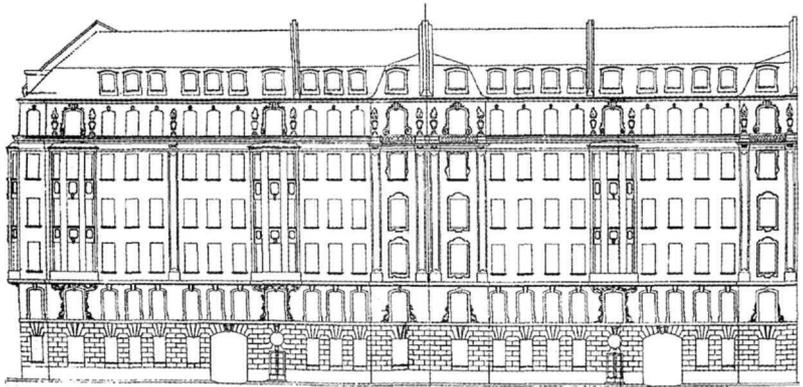
Э. Ф. Виррих,
А. И. Зазерский.
Проект жилого
комплекса
Бассейного
товарищества.
1912 г. План
типового этажа



переулке. Достроить его удалось только в 1927 году, и это сказалось на внешнем облике здания — значительно упрощенном по сравнению с остальными частями комплекса¹³¹.

Следует отдать должное всему планировочному замыслу Э. Ф. Вирриха и А. И. Зазерского. Генеральный план комплекса был решен вполне рационально. Удобная планировка, в которой сочетались анфиладная и коридорная системы, отличала и различные по габаритам квартиры. Однако, так же как это было и в конкурсных проектах жилого комплекса Первого Российского страхового общества, здесь не удалось распространить прием планировки с дворами-курдонерами на всю территорию, занятую строениями. Наряду с предусмотренными проектом «проспектами» в пределах квартала оказалось

Э. Ф. Виррих,
А. И. Зазерский.
Проект жилого
комплекса
Бассейного
товарищества. 1912 г.
Фасад по Фонтанной
улице



и несколько тесных «колодцев». Окнами в них были обращены преимущественно второстепенные помещения, не особенно нуждавшиеся в хорошем естественном освещении, — такие, например, как кухни, столовые или прихожие (в тот же разряд попали и «людские», то есть комнаты для прислуги).

Проект, представленный на утверждение в городскую управу и сохранившийся в архиве¹³², в том, что касается планировки всего участка и отдельных корпусов, практически совпадает с планом, сопровождавшим публикацию в «Зодчем» и в основном реализованным в натуре. Однако чертежи фасадов в их архивных вариантах совершенно не соответствуют тому, что мы можем видеть в действительности. Авторы проекта решали внешность зданий, включенных в комплекс, в достаточно банальных эклектических формах, которые в начале 1910-х годов вполне уже могли восприниматься как архаичные, не отвечающие нормам хорошего вкуса. Трудно сказать, почему Зазерским и Виррихом было принято именно такое, скажем прямо, невыразительное решение. Но то, что оно не отвечало ни масштабу задуманного комплекса, ни его местоположению, должно было стать, в конце концов, понятным и самим его авторам. На то же могли указать проектировщикам и их коллеги, в том числе и те, кто входил в новое товарищество. В результате и стало возможным — и скорее всего уже после начала строительства — изменение первоначально задуманной композиции фасадов на ту, которая была осуществлена в натуре. Это позволило, полностью изменив художественную характеристику включенных в комплекс зданий, обеспечить более успешное выполнение ими выпавшей на их долю ответственной градоформирующей роли.

Острая динамика и выразительная пластика характерных форм, использованных в композиции зданий, составляющих комплекс Бассейного кооператива, как бы совершенно открыто заявляют о своей идентичности художественной манере Николая Васильева — но заявляют только тем, кто достаточно хорошо с этой манерой познакомился. И можно считать естественным, что в процессе изучения

творческого наследия Н.В. Васильева нами и было высказано предположение о его причастности к строительству зданий, стоящих на пересечении Греческого проспекта и Бассейной улицы¹⁵⁵. Позднее эта предположительная атрибуция была поддержана и другими историками. Ее подтверждением может служить также фраза из одной относительно мало известной печатной работы В. П. Апышкова, опубликованной после революции. Уже не испытывая тогда былой симпатии к модерну, Апышков писал, что в рамках этого направления «встречаются и прекрасные работы архитектора Н.В. Васильева, чрезвычайно самобытного и талантливого». К числу таких работ бывший глашатай «рациональной архитектуры» отнес «магазинный дом на Володарском просп. и жилой дом на углу Бассейной и Греческого пр.»¹³⁴.

К участию в работе по созданию домов Бассейного кооператива Николая Васильевича вполне мог привлечь Э. Ф. Виррих, успешно сотрудничавший с ним на строительстве универсама Гвардейского экономического общества. В глазах историков от Васильева неотделим Бубырь. Вот почему и этот мастер нередко упоминается в числе вероятных авторов осуществленных фасадов комплекса на Греческом проспекте; такое предположение тоже может быть признано не лишним оснований, тем более, если вспомнить, что Зазерский и Бубырь одновременно были студентами Института гражданских инженеров, а позднее поддерживали тесные товарищеские отношения. Документами упомянутые нами атрибуции не могут быть подтверждены. Но в отношении участия Бубыря нет и того хотя бы беглого упомина-

Жилой комплекс Бассейного товарищества. Общий вид с Греческого проспекта. Фотография 1930-х гг.





Жилой комплекс
Бассейного
товарищества.
Фрагменты

сравнение построенных зданий с проектами именно этого архитектора. Довольно легко показать их композиционную близость.

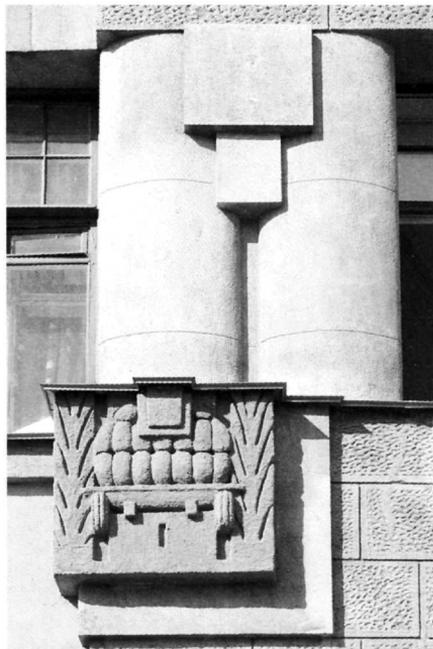
Может быть, яснее всего ее раскрывают приемы обработки угловых частей зданий Бассейного кооператива, стоящих на улице Некрасова, а также изображенных в проектах комплексов на Троицкой улице и Каменноостровском проспекте. Смелые сдвиги объемов; сложные сочетания фрагментов кровли, как бы наползающих друг на друга; энергично поднимающиеся вверх шипцы, «разрезанные» жесткими вертикальными линиями; наконец, небольшой купол, водруженный на массивный «рогатый» пьедестал, — таковы формальные параллели, обнаруживающиеся в указанных примерах. Встречается в них также один и тот же мотив венчания стены — в виде сильно вынесенного вперед плоского карниза, «накрывающего» ряд прямоугольных окон. Сходство отдельных «слов», однако, могло бы показаться недостаточным, если бы не было подкреплено общей «фразеологией» — то есть всем строем композиции: она словно приведена в безостановочное «пульсирующее» движение, кажущееся поначалу хаотичным, а при более внимательном рассмотрении — следующей неумолимой логике объемно-пространственного решения, ведущей темой которого служат глубокие курдонеры.

Конечно, Васильева нельзя назвать единоличным изобретателем всего этого разнообразия. Петербургский архитектор прекрасно усвоил уроки своих финских коллег, но, попав в русло северного модерна, он убедительно продемонстрировал свои собственные творческие возможности, позволившие ему пойти едва ли не дальше учителей.

ния современника, которое относится к Васильеву. Между тем предположение об авторстве последнего опирается на



Жилой комплекс
Бассейного
товарищества.
Фрагменты



Впрочем, такие возможности мы ясно ощутили, уже когда знакомились с более ранними проектами, создававшимися в 1900-х годах. Проекты следующего десятилетия показали, что избранному пути Васильев следовал в высшей степени уверенно.

В композиции фасадов зданий Бассейного кооператива ссылки на финский национальный романтизм обнаруживаются достаточно легко. К их числу относятся, например, особым образом построенные эркеры, которые можно назвать «телескопическими»: komponуются они из двух частей, из которых нижняя меньше по объему, чем верхняя (подобные формы изображены также на фасадах корпусов Первого Российского страхового общества). Характерной пластикой, напоминающей о башне вокзала в Гельсингфорсе, наделены столбы ворот, расположенных при въездах в курдонер Бассейного кооператива. Финскими прототипами вдохновлена жесткая, но по-своему выразительная графика металлических створок тех же ворот, простой ячеистый рисунок ограждений балконов и другие геометрические орнаментальные мотивы, выполненные на фасадах в штукатурной облицовке.

Важную роль в композиции фасадов зданий Бассейного кооператива играет скульптурная декорация, осуществленная в виде рельефов. Как и рельефы дома на Стремянной улице, скульптурные детали,





Жилой комплекс
Бассейного
товарищества.
Декоративные
детали



введенные в композицию здания, провоцируют зрителя на бесконечное их разглядывание. И «открытие» каждого

нового мотива позволяет полнее ощутить богатство фантазии создателей этой декорации. Их имена, однако, остаются неизвестными. И всё же некоторые из тех скульптурных деталей, о которых идет речь, кажутся близкими манере Васильева, какой мы ее знаем по эскизу дома Ушаковой и фасаду дома на Стремянной. Таковы, в частности, очень выразительные маски, помещенные под балконными плитами. Прорисованные резкими, уверенными линиями, они словно заменяют собою привычные кронштейны. Железобетонная консоль на самом деле в опорах не нуждается, однако рельефные детали всё же привлекают наш взгляд к этим тектонически напряженным точкам композиционного «рисунка». В других местах аналогичную роль выполняют согбенные полуфигуры, соединенные с жесткими по геометрии объемными блоками, уже в большей степени напоминающие реально работающие кронштейны. В основании эркеров мы тоже видим скульптуры: две человеческие фигуры, словно вырастающие из стены, с огромным напряжением несут груз, лежащий на их плечи. Некоторые рельефы вызывают в памяти мотивы ассирийской или античной пластики, другие поражают гипертрофией форм, напоминая героев средневекового эпоса. В этих сумеречных образах проявляется романтическая фантазия эпохи символизма, образцы которой знакомы по произведениям Врубеля, Конёнкова или Метцнера.

Дома Бассейного кооператива занимают важнейшее место в панорамах, открывающихся с разных направлений. Тяжело, «весомо» замыкают они перспективу 8-й Рождественской улицы, какой она видится со стороны Суворовского проспекта. При взгляде с Греческого проспекта, может быть, особенно остро ощущается «полнокровность» монументальных архитектурных масс, насыщенных внутренней динамикой. Более спокойным, широко развернутым по горизонтали кажется комплекс, если смотреть на него из Скобелевского сада (называемого также Прудками). Собственными перспективными эффектами обогащают архитектуру Бассейного кооператива его внутренние «проспекты».

Нельзя не обратить внимание на то, что замена одной композиции фасадов на другую в процессе создания комплекса Бассейного кооператива явно не отвечает одному из основополагающих принципов модерна — его органичности, которой соответствует способ проектирования «изнутри наружу». Однако следует иметь в виду, что многоэтажный жилой дом с точки зрения его пространственной организации, основанной на многократной повторяемости независимых друг от друга однотипных ячеек, каковыми являются квартиры, представляет собой систему гораздо более простую, чем, скажем, особняк или крупное учебное заведение. Поэтому и внешний облик сооружения оказывается зависимым от такой упрощенной системы

Жилой комплекс
Бассейного
товарищества.
Общий вид с улицы
Некрасова



не столь уж сильно. К тому же надо иметь в виду, что воспитанная эклектикой традиция «фасадничества» отнюдь не была изжита в годы господства модерна. Вот почему и в этот период можно было встретить немало примеров, когда одна пространственная композиция, разрабатываемая, допустим, по конкурсному заданию, снабжалась разными вариантами фасадов. Подобные случаи, как мы увидим далее, встречались и в творческой практике Н. В. Васильева. Что же касается Бассейного кооператива, то предложенная Васильевым (возможно, вместе с Бубырем) новая и усложненная против старой композиция фасадов неизбежно должна была сделать необходимыми и некоторые изменения внутренней планировки — с тем, чтобы привести ее в соответствие с динамичной структурой внешних форм.

Как уже говорилось, в 1910-х годах Н.В. Васильев и А.Ф. Бубырь работали чаще всего независимо друг от друга. Однако оба неоднократно использовали те приемы формообразования, которые можно считать общими для них: они выработались в течение нескольких лет тесного творческого сотрудничества. Бубырь в своей собственной практике проявил даже большую, чем Васильев, приверженность этой общей манере, сложившейся в рамках северного модерна. Прекрасными ее образцами могут служить жилые дома, построенные в Петербурге по проектам, которые создавались одним Бубырем. Разрабатывали он эти проекты действительно целиком самостоятельно, мы доподлинно не знаем. Не исключено, что Васильев в какой-то мере продолжал взаимодействовать со своим другом, подсказывая ему, может быть, те или иные решения, касавшиеся внешнего облика зданий. На такое предположение наталкивает сравнение построенными им вместе с Васильевым, так и с композициями, создававшимися одним только Васильевым.

За короткое время — в 1910-1912 годах — по проектам А.Ф. Бубыря в разных районах города построили четыре довольно крупных жилых дома, весьма близких друг другу по художественной характеристике. Первым среди них хотелось бы назвать дом К. И. Капустина на набережной Фонтанки (дом № 159)¹³⁵. Играющий в панораме реки роль одного из самых заметных акцентов, этот дом особенно привлекателен ярко выра-

Дом К. И. Капустина
на набережной
Фонтанки. 1910-
1912 г. Гражданский
инженер
А. Ф. Бубырь



женным романтическим характером. Шестиэтажное здание выходит к набережной своим, по существу, боковым — узким фасадом, тогда как главный, протяженный, вытянут вдоль Климова переулка. Но такая ориентация вовсе не умаляет градостроительную активность дома. Он обращает на себя внимание прежде всего выразительной пластикой угловой части, где динамично врезаются друг в друга черепичные покрытия высоких шипцов. Не менее интересен четкий рисунок



фасадов, обогащенных игрой фактур облицовочных материалов. Плоскостям фасадных стен противопоставлены энергично выдвигающиеся из них крупные детали — эркеры и балконы со сплошными ограждениями; это способствует усилению динамики композиции. На фасаде по переулку отметим в качестве характерного мотива асимметричное по отношению к треугольным венчаниям расположение эркеров, округлые шлемы которых накладываются непосредственно на шипцы. Аналогии с работами финских архитекторов или с совместными произведениями Бубыря и Васильева (такими, скажем, как дом на Стремянной улице или проект доходного дома Лютера в Ревеле) здесь достаточно очевидны.

Дом Латышской церкви на Загородном проспекте. 1910-1912 гг. Гражданский инженер А. Ф. Бубырь

Заметен в перспективе Загородного проспекта и дом № 64. Занимающий участок на углу Подольской улицы, он строился по проекту А. Ф. Бубыря для Латышской церкви¹⁵⁶, стоявшей рядом, но до нашего времени не сохранившейся. Расположение на угловом участке здесь, как и в предыдущем случае, позволило архитектору полнее выявить трехмерный характер композиции. Срезанный угол, увенчанный пирамидальной башенкой, похож на аналогичный мотив, использованный примерно в то же время Васильевым, когда он совместно с Дмитриевым проектировал дом с дешевыми квартирами на Киевской улице.

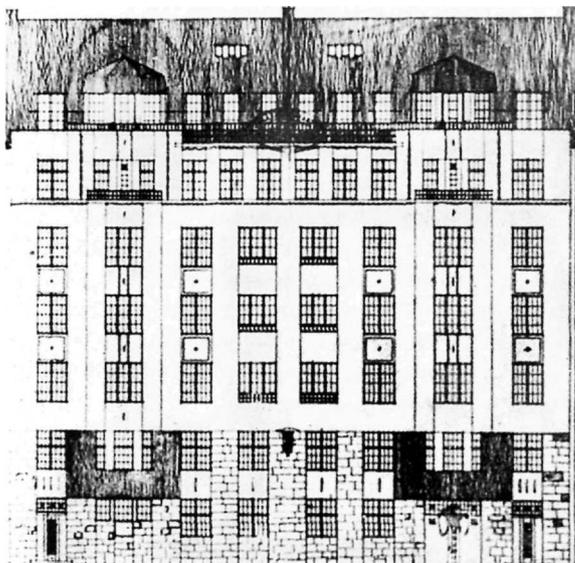
По решению угловой части дому на Загородном проспекте вполне аналогичен дом № 23 по Ковенскому переулку¹⁵⁷.

Вариацией на темы, рассмотренные выше, можно считать еще один крупный жилой дом, построенный по проекту А. Ф. Бубыря в 1912 году для А. В. Барсовой¹⁵⁸; он возвышается на углу Дегтярной улицы и Заячьего переулка. Не совсем обычным для северного модерна выглядит только использование цветного облицовочного кирпича (а не камня) в отделке первых этажей.

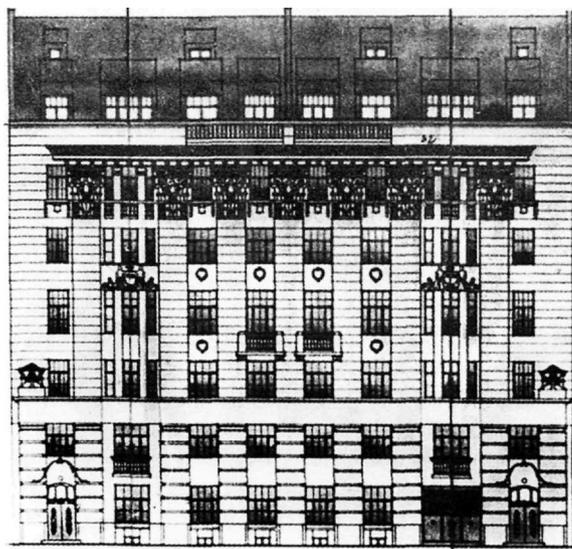
В эту своеобразную «серию», объединенную мотивами северного модерна, стилистически не вписывается дом, проектировавшийся А. Ф. Бубырем для Р. А. Дидерихса — коллеги и родственника Алексея Федоровича. Располагается этот дом на участке под № 104 по Большому проспекту Петроградской стороны — в той части этой важной магистрали, застройка которой за относительно короткий срок была осуществлена незадолго до революции. Именно тогда был проложен отрезок проспекта, заключенный между нынешней площадью Льва Толстого и набережной реки Карповки. В течение пяти-шести лет в этом месте был создан ансамбль из крупных жилых домов, на внешнем облике которых отразилось влияние нескольких вариантов архитектурного стиля начала XX века. В проектировании этих домов приняли участие известные мастера, сумевшие, несмотря на разногласия использованных ими формальных приемов, показать и то общее, что сближало друг с другом только что построенные здания, — высокий художественный уровень архитектурных решений и не менее высокое качество строительства. Неудивительно поэтому, что застройка новой части Большого проспекта заслужила в основном положительные отзывы критиков.

Разрешение на постройку дома Дидерихса было получено весной 1912 года¹³⁹. К этому времени строительные работы на соседних участках развернулись уже достаточно широким фронтом. В 1911 году закончилось сооружение крупного жилого дома № 98, спроектированного Д. А. Крыжановским так, что в его внешнем облике обозначилось влияние петровского барокко. Велось строительство дома № 100, где расположились жилые квартиры и частная лечебница Б. М. Кальмейера; проект этого дома с фасадом, решенным в характере неоклассицизма, разрабатывал А. Ф. Нидермейер. Одновременно с Бубырем приступил к строительству своего дома владелец участка № 102 гражданский инженер Е. И. Гонцкевич. Монументальный фасад этого дома, представляющий собой экспрессивную вариацию на классические темы, был исполнен в соответствии с замыслом А. Е. Белогруда. Тот же мастер стал создателем палладианского фасада дома № 77 на противоположной стороне проспекта; этот дом построили в 1912-1913 годах. Яркую индивидуальность А. Е. Белогруд сумел придать «дому с башнями», возведенному на соседнем участке (под № 75) немного позже — в 1913—1915 годах. Последний перед Карповкой дом № 106, построенный в 1910-1912 годах по проекту А. Д. Дальберга и К. К. Кохендерфера, приобрел облик, заметно отличающий его от тех зданий, что перечислены выше: его композиция выполнена в формах, легко обнаруживающих влияние модерна.

Далеко не заурядным образом того же направления, но только в его «северной» модификации, может быть признан сохранившийся в архиве первый вариант фасада дома Дидерихса, подписанный А. Ф. Бубырем. Замечательно графическое исполнение соответствующего чертежа — лаконичное, точное, хорошо передающее задуман-



композиции никаких изменений не претерпела: этажность, форма и расположение окон и эркеров, подразделение фасада на цокольную и основную части — всё это в осуществленной постройке было сохранено. Только простенки между оконными проемами теперь стали трактоваться как широкие пилястры, увенчанные сложными по рисунку капителями, в четвертом этаже появились массивные балконы, а цокольная часть вместо нерегулярной облицовки камнем получила декорацию в виде рустовки классического типа.



ную автором проекта экономную рациональность принятого решения. Но замысел, зафиксированный этим чертежом, осуществления не получил.

В декабре 1914 года отдел частного-владельческого строительства городской управы своим постановлением разрешил «дальнейшее существование здания, возведенного с измененным фасадом против плана, утвержденного 6 апреля 1912 г.»¹⁴⁰.

Произведенные коррективы, с одной стороны, следует признать коренными, поскольку их результатом стало принципиальное изменение стилистики фасада: он выполнен теперь в духе неоклассики. С другой стороны, сравнение натурального фасада с проектом первого варианта показывает, что общая структура композиции никаких изменений не претерпела: этажность, форма и расположение окон и эркеров, подразделение фасада на цокольную и основную части — всё это в осуществленной постройке было сохранено. Только простенки между оконными проемами теперь стали трактоваться как широкие пилястры, увенчанные сложными по рисунку капителями, в четвертом этаже появились массивные балконы, а цокольная часть вместо нерегулярной облицовки камнем получила декорацию в виде рустовки классического типа. В результате внешний облик дома Дидерихса в большей степени стал соответствовать соседним постройкам, на фасадах которых преобладают классические по происхождению декоративные формы. Считается, что измененный фасад дома № 104 — это работа Н. В. Васильева¹⁴¹. Ни подтвердить, ни опровергнуть эту атрибуцию документально нет возможности, поскольку

А. Ф. Бубырь (при участии Н. В. Васильева). Проект дома Р. А. Дидерихса. Фасад. Первый вариант (вверху). 1912 г. Второй вариант (внизу). 1914 г.



Дом Р. А. Дидерихса
на Большом
проспекте
Петроградской
стороны.
1912-1914 гг.

возможностях этого прекрасного художника позволит краткий обзор конкурсных проектов, созданных им в петербургский период жизни.

соответствующие данные в архивном деле отсутствуют.

В существующем виде шестиэтажный, с мансардным этажом дом Дидерихса производит впечатление солидной, монументальной постройки, отнюдь не теряющейся в «музее архитектуры эпохи модерна», как нередко называют последний отрезок Большого проспекта. Г. К. Лукомский — взыскательный критик этой эпохи — обнаружил даже в облике здания, спроектированного А.Ф. Бубырем, «римские» черты. В предреволюционном Петербурге это здание стало последним из тех сооружений, к проектированию или возведению которых Н.В. Васильев имел хотя бы косвенное отношение. В северной столице, как мы видим, ему пришлось строить немного. Но и сделанного им достаточно для того, чтобы считать Васильева мастером, сумевшим оставить в облике города весьма заметный след. А получить еще более полное представление о творческих

ГЛАВА ПЯТАЯ. КОНКУРСНЫЕ ПРОЕКТЫ: ПАРАД ИДЕЙ

Получилось так, что, занимаясь в предреволюционные годы конкурсным проектированием, Н. В. Васильев обращался преимущественно к теме зданий общественного назначения.

Для всех периодов истории зодчества эта тема оставалась особенно важной. В художественном образе общественного здания, как правило, наиболее полно и всесторонне реализуются стилистические искания времени. Короткий, но бурный, изобилующий находками и разочарованиями предреволюционный этап истории русской архитектуры не был в этом отношении исключением. В строительной практике этого времени наряду с традиционными типами гражданских общественных зданий — такими как театры, музеи, школы или больницы — широкое распространение получили и относительно новые — народные дома, клубы, крупные универсальные магазины, конторские и административные здания, транспортные сооружения. Разумеется, большое общественное значение сохраняли в тот же период и культовые здания. Конкурсы начала XX века представляли архитекторам широкие возможности для поиска соответствующих композиционных решений. Васильев активно участвовал в этом процессе, добиваясь хороших результатов, о чем свидетельствуют премии, которыми отмечались его конкурсные проекты. Публикации в периодической печати позволяют установить, что в течение предреволюционного десятилетия премиями были отмечены около пятидесяти разработанных Васильевым конкурсных проектов общественных зданий (как гражданских, так и культовых), причем 26 из них удостоились первых и вторых премий. Эти цифры говорят не только об исключительной работоспособности архитектора, но и о высочайшем творческом потенциале, которым он обладал.

Казалось бы, столь незаурядные результаты должны были привлечь к Н. В. Васильеву пристальное внимание критики. Однако этого не произошло. По существу, единственным видом критического анализа (но зато подлинно профессионального и, как правило, объективного), которого удостоивались работы Васильева, были отзывы конкурсных жюри. И только один раз мы встречаем беглое упоминание имени Васильева в критическом обзоре современной архитектуры. Это были «Архитектурные заметки» В. Мачинского в журнале «Зодчий» за 1914 год. Именно на это время в русской архитектуре пришелся пик в развитии ретроспективных направлений, ориентированных в основном на использование и переосмысление ренессансных и классицистических традиций. Мачинский же принадлежал к числу тех критиков, которые поддерживали новаторские искания в зодчестве. Высоко оценивая роль некоторых западноевропейских

мастеров в деле развития нового стиля, автор «Заметок» писал: «У нас тоже есть архитекторы, у которых отвращение к шаблону и топтанию на месте вылилось в принципиальное требование давать в каждом своем проекте что-нибудь новое, самостоятельное (например, Н. В. Васильев). К сожалению, у нас эти стремления еще редки, а наши крупнейшие художественные силы почему-то всецело заняты стариной»¹⁴².

В самом деле, знакомясь с проектами, которые Васильев разрабатывал в конце 1900-х и в 1910-х годах, нетрудно убедиться в том, что все они отмечены печатью неустанного поиска нового — и в области функционально-пространственных решений, и в том, что касалось формальных приемов. Но можно также заметить, что проекты эти всё же могут быть разделены на группы, соответствующие различным периодам работы архитектора или направлениям его творческих исканий. Нередки случаи, когда почти в одно и то же время создавались произведения, не похожие друг на друга не только по общему приему композиции (который определялся, конечно, прежде всего требованиями конкурсных программ), но и по образно-стилистической характеристике. Таковы, например, относящиеся к 1909 и 1910 годам проекты, удостоенные премий на конкурсах, которые Н. В. Васильев разработал совместно с Александром Ивановичем Ржепишевским (1879-1930) — своим однокашником по Институту гражданских инженеров.

Среди этих работ какой-то особой образной силой выделяется проект здания Народного дома имени С.Т. Аксакова в Уфе, отмеченный второй премией на конкурсе, проведенном в 1909 году. Конкурсная программа ориентировала участников творческого соревнования на решение сложной, но и интересной задачи. Проектируемое здание должно было оказаться способным выполнять одновременно разные функции: в нем следовало разместить театральный зал на ююо мест, лекционную аудиторию (она названа в программе «народной»), рассчитанную на 600 человек, музей, картинную галерею, магазины, квартиры для служащих и службы. Для строительства Народного дома предполагалось отвести участок в самом центре города, на пересечении Пушкинской и Центральной улиц. Это значительно усиливало градостроительную роль будущего здания, а следовательно, делало задачу конкурентов еще более ответственной. Проектируемому зданию придавался оттенок мемориального сооружения: об этом свидетельствовало присвоение ему имени знаменитого писателя, а также и то, что картинная галерея предназначалась в первую очередь для экспонирования произведений живописи, поднесенных в дар городу художником М. В. Нестеровым. «Стиль здания произвольный, — указывалось в программе, — но в соответствии с назначением здания». Очевидно, что толковать это неопределенное указание каждому участнику конкурса позволялось по-своему. Немалое значение конкурса подчеркивалось представительным составом ко-

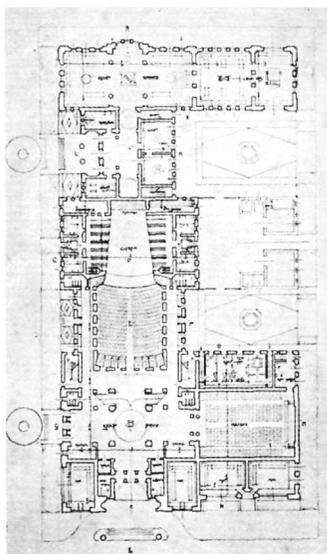
миссии судей, в которую вошли Л. Н. Бенуа, В. Р. Бернгард, В. А. Косяков, А. А. Стаборовский, В. П. Цейдлер и А. В. Щусев; секретарем стал С. В. Беляев¹⁴³.

Решение, представленное на конкурс Васильевым и Ржепишевским¹⁴⁴, поражает прежде всего изощренной фантазией. Архитектурные формы, фактура материалов, скульптурные детали, даже шрифт надписей создают впечатление подвижности, некоторого беспокойства композиции. И если графика, в которой исполнен проект, заслуживает всяческой похвалы, то как архитектурный прием подобная манера может вызвать возражения. В сущности, такое именно мнение и зафиксировано в отзыве жюри:

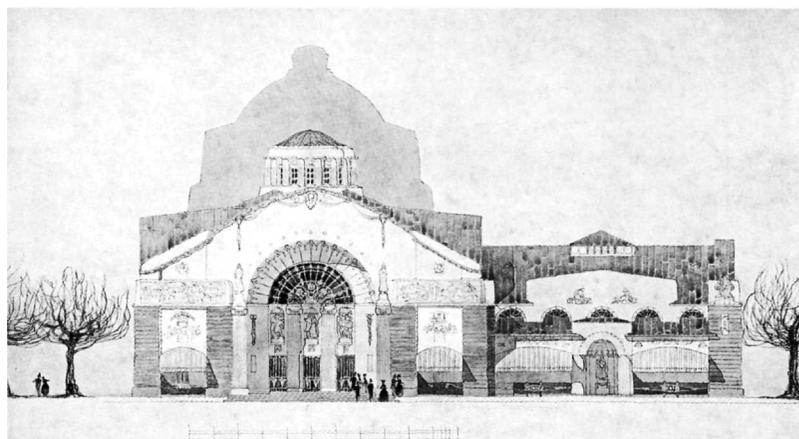
«Проект... один из лучших по приему плана — простому, ясному и во многих частях удачному по разработке... Архитектура фасадов имеет бутафорский характер, требует артистического выполнения и не вполне отвечает требованиям программы. Исполнение проекта очень хорошее»¹⁴⁵. Можно сказать, что в этом замысле живописный стиль, найденный Васильевым

в эскизе дома Ушаковой, а затем продолженный работами, выполненными совместно с Бубырем, обнаружил симптомы кризиса.

Говоря так, мы тем самым как будто признаем принадлежность проекта Народного дома северному

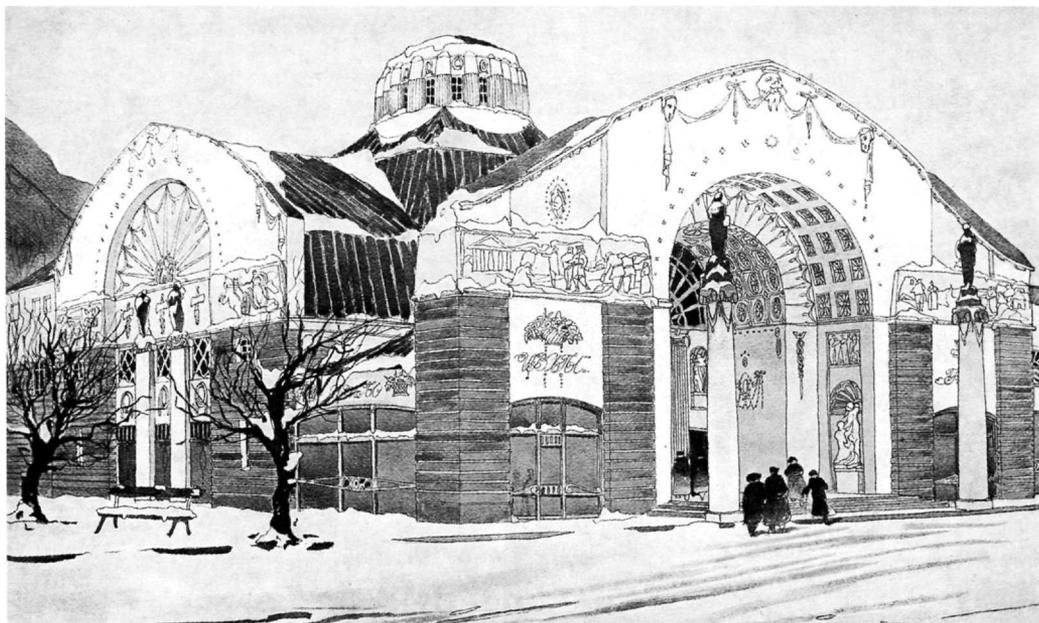


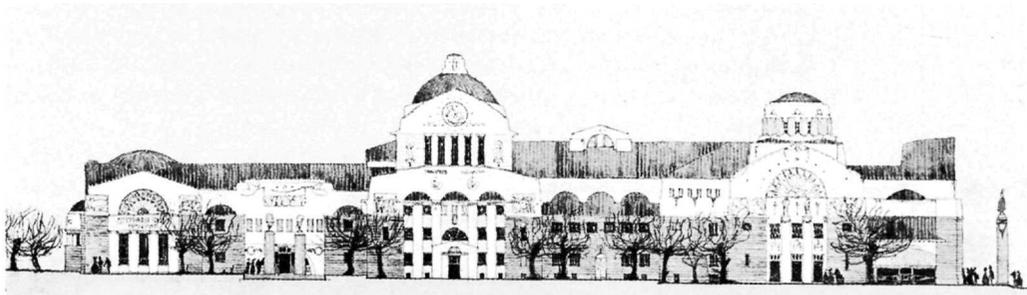
Н. В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Конкурсный проект
Народного дома
имени С. Т. Аксакова
в Уфе. 1909 г. Планы
1-го и 2-го этажей,
главный фасад



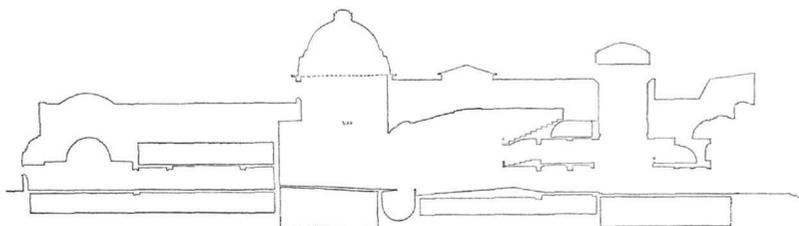
модерну. Однако утверждать это без оговорок никак нельзя. «Северный» характер композиции выражен преимущественно сопутствующими средствами — тем снежным пейзажем, в котором прекрасно передано ощущение мороза. Он, разумеется, исполнен Васильевым, который здесь в очередной раз сумел продемонстрировать свои замечательные способности мастера изобразительного искусства. Конечно, и чертежи, включенные в состав проекта, — перспектива и фасады — отмечены тем самым свойственным мастеру артистизмом, который в отзыве жюри признается качеством, требующим адекватного воплощения в натуре. Но в облике проектируемого здания ведущая роль оказалась переданной формам и мотивам, которые скорее напоминают о классике, нежели о модерне. Прежде всего, мы имеем в виду портал главного входа с глубокой арочной нишей, вписанной в крупный, несколько тяжеловесный фронтон, лишенный карнизов. Эта форма придумана и прорисована совершенно оригинально, но так, что мы все-таки чувствуем находящийся за ней прототип — распространенный в московском ампире прием, неоднократно использовавшийся такими мастерами, как О. И. Бове или Д. И. Жилярди. Подобный «мотив Жилярди» в архитектуре послепожарной Москвы получил настолько широкое распространение, что вполне может быть признан одним из самых характерных для национальной версии классицизма. В неоклассицизме начала XX столетия он снова привлек к себе внимание и был интерпретирован во множестве проектов. Народный дом Васильева и Ржепишевского явился среди них

Н. В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Конкурсный проект
Народного дома
имени С. Т. Аксакова
в Уфе. 1909 г.
Перспектива





Н. В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Конкурсный проект
Народного дома
имени С. Т. Аксакова
в Уфе. 1909 г.
Боковой фасад,
схематический разрез



одним из первых, где этот мотив, модернизированный под влиянием эстетики нового стиля, нашел применение. Любопытными деталями, введенными в композицию главного фасада, являются завершенные статуями колонны, поставленные перед главным порталом; кажется, что эти детали введены в композицию именно для того, чтобы подтвердить не слишком еще очевидную ориентацию авторов проекта на классическую традицию.

В решении же пространства и асимметричного плана авторы проекта показали себя мастерами, воспитанными на принципах модерна. Правда, главный корпус здания, включивший в себя театральный зал, всё же скомпонован упорядоченным, симметричным относительно длинной продольной оси, на которой и размещен главный вход. Но справа к театральному вестибюлю примыкает аудитория, выделенная в композиции самостоятельным объемом, и этот прием привносит в общее решение ощущение остро выраженной динамики, лучше всего воспринимаемой со стороны главного фасада. Достаточно интересным представляется предложение объединить театральный зал и аудиторию общим вестибюлем. Компактно спланированы остальные помещения, перечисленные в конкурсной программе, — причем так, что они образовали функционально обособленные группы, не мешающие в эксплуатации друг другу. Понятно, почему конкурсное жюри сочло возможным проект Васильева и Ржепишевского назвать «одним из лучших по приему плана».

Конкурс не дал желаемого результата: ни одно из двадцати четырех представленных предложений не было принято к осуществлению.

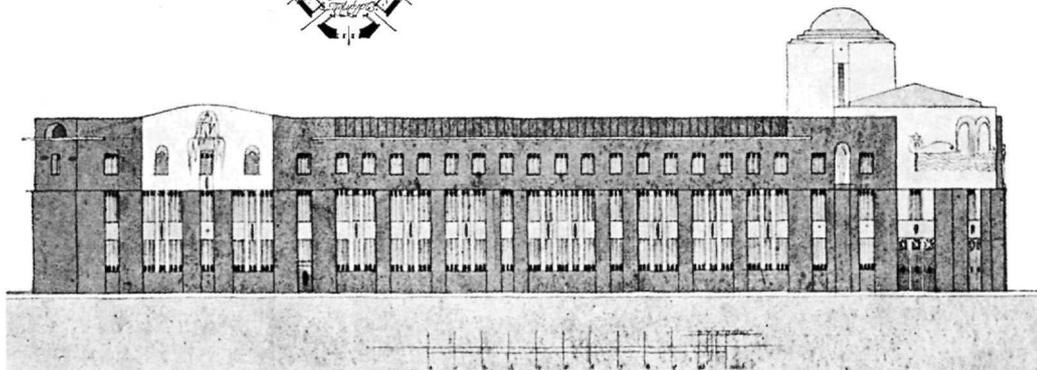
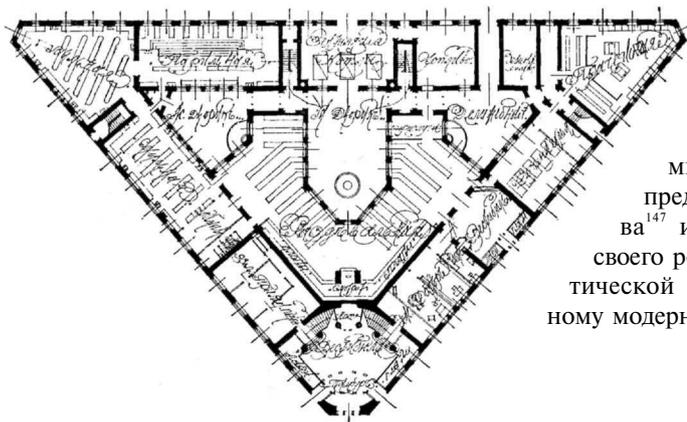
Проектировать здание поручили уфимскому архитектору П. П. Рудаевскому. В соответствии с его замыслом и началось строительство, завершить которое удалось лишь в 1920-х годах. Ныне в здании, задуманном как Народный дом, работает Башкирский театр оперы и балета.

В том же 1909 году третью премию на конкурсе заслужил еще один разработанный совместно Васильевым и Ржепишевским проект. Речь идет о здании городских бань в Петербурге¹⁴⁶. Решение фасадов представляет собой один из вариантов строгой композиционной темы, появившейся немного раньше (но в том же году) в проекте гимназии для Екатеринбурга, разработанном Васильевым вместе с Бубырем, а позже нашедшей применение в зданиях ревельской фабрики Лютера и «Нового пассажа» в Петербурге. Можно предположить, что основой этого решения служит композиционная идея Николая Васильевича, прообраз которой обнаруживается в здании вокзала в Гельсингфорсе. Не только по назначению, но и по характеру образного решения городские бани можно признать своего рода антиподом Народного дома в Уфе: на смену вдохновенной романтической манере пришли приемы рационалистического модерна, обеспечившие также и экономное, строго рассчитанное решение необычного по форме

треугольного плана здания.

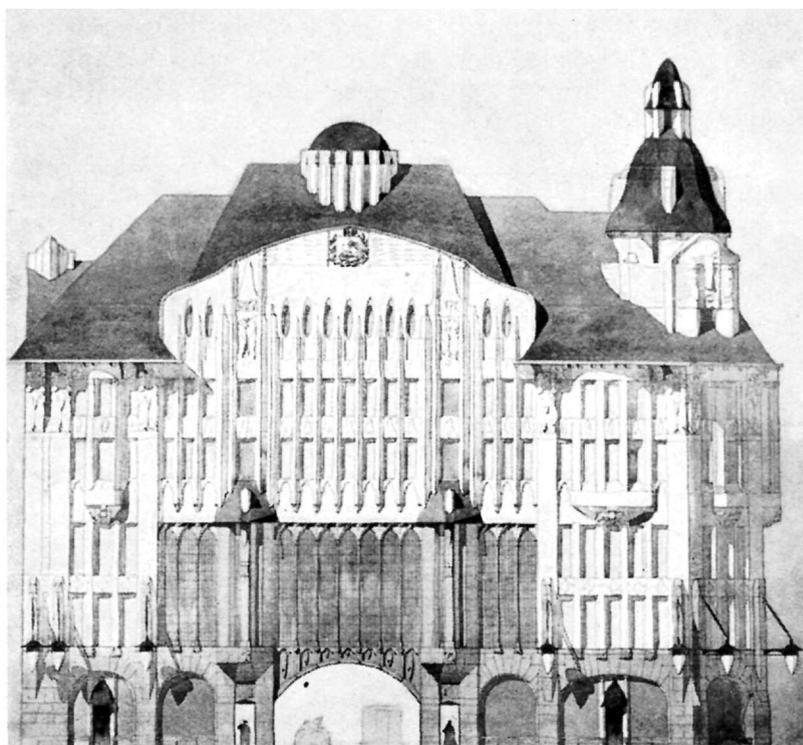
Несколько преобразенной та же, в сущности, тема предстает перед нами в разработанных теми же авторами проектах крупных административно-жилых зданий, предназначавшихся для Харькова¹⁴⁷ и Москвы¹⁴⁸. Здесь возникает своего рода компромисс между романтической манерой, свойственной северному модерну, и жесткой конструктивной

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания городских
бань в Петербурге.
1909 г. План- 1-го
этажа, фасад

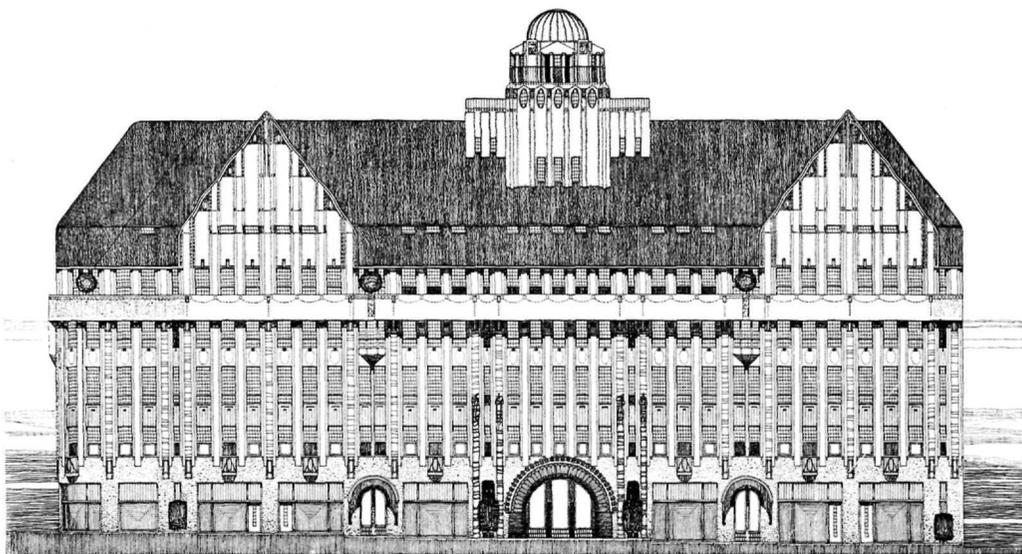


логикой проектов зданий гимназии и бани. Часто расположенные на фасадах вертикальные членения, выявляющие каркасный характер конструктивной основы проектируемых сооружений, придают их облику «готический» оттенок, усиленный использованием ряда специфических декоративных форм — высоких щипцов в одном из вариантов фасада харьковского Коммерческого банка или стрельчатой аркатуры, примененной в композиции «дома во владении Северного страхового общества» в Москве.

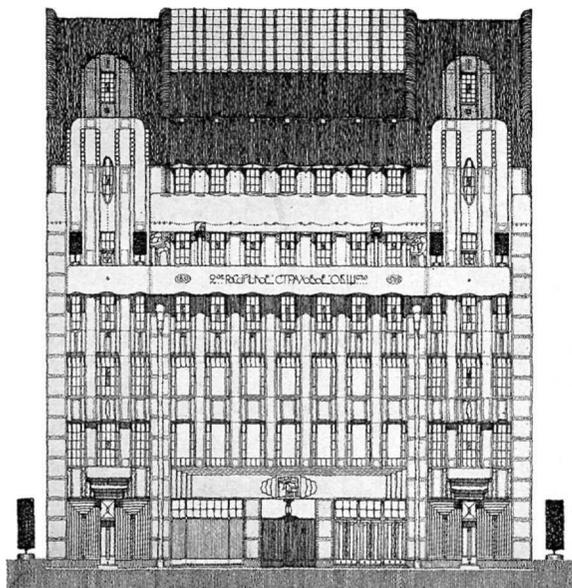
Опубликованные чертежи, относящиеся к двум только что упомянутым проектам, не оставляют сомнений в том, что их непосредственным исполнителем был Васильев. На это указывают не только специфическим образом трактованные пластические формы, введенные, например, в композицию первого варианта фасада банка, но и более «жесткая» графика второго варианта. В частности, следует обратить внимание на то, как в последнем случае изображена высокая кровля здания — при помощи вертикальных, чуть колеблющихся штрихов тушью, словно стекающих сверху вниз (а эта манера типична для графического почерка Васильева); тем самым подчеркивается ведущая роль «вертикализма» как основного формального приема, избранного для данного варианта.



Н. В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Конкурсный проект
доходного дома
Северного
страхового
общества в Москве.
1909 г. Фасад



«Вертикализм» как специфический художественный мотив Васильев использовал еще в одном своем конкурсном проекте. Это был проект здания Второго Российского страхового общества в Петербурге, удостоенный первой премии на конкурсе, проведенном на исходе 1911 года¹⁴⁹.

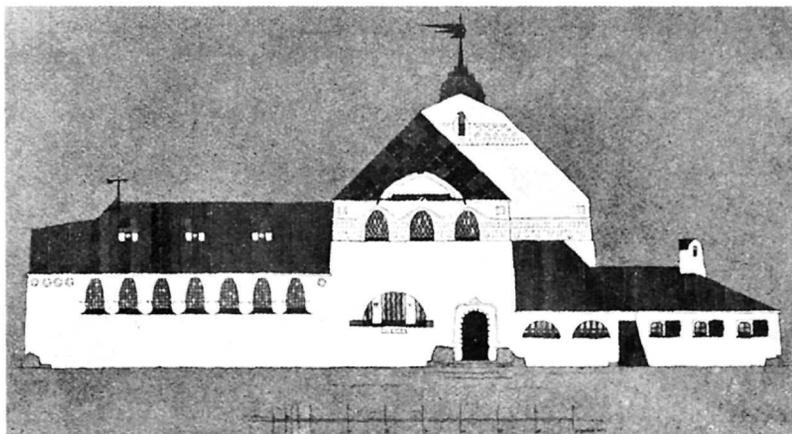


В 1910 году Васильев и Ржепишевский представили на очередной конкурс проект здания Кирилло-Медодиевского училища в Перми¹⁵⁰, отмеченный второй премией. В этом произведении авторы снова обращаются к романтической теме, но трактуют ее как «национальную», соединяя в свободной асимметричной композиции крупные архитектурные массы, скупо декорированные геометрическим орнаментом в духе древне-новгородско-псковского зодчества.

Вверху. Н. В. Васильев, А. И. Ржепишевский. Конкурсный проект здания Коммерческого банка в Харькове. 1909 г. Главный фасад. Вариант

Внизу. Н. В. Васильев. Конкурсный проект дома Второго Российского страхового общества в Петербурге. 1911 г. Фасад

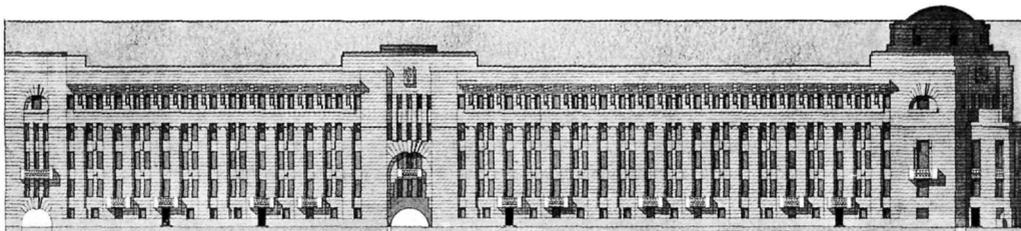
Н. В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Конкурсный проект
здания Кирилло-
Мефодиевского
училища в Перми.
1910 г. Фасад



В проектах 1910-х годов тема северного модерна в той романтической ее трактовке, которая безусловно господствовала в творчестве Васильева с 1906 года, постепенно угасает, и на первый план выходит классицистическая традиция, но перерабатываемая в своеобразном суровом ключе, заставляющем ощутить зависимость и новых образов от интонаций северного модерна. Довольно редко в проектах Васильева появляются легко узнаваемые по классическим памятникам формы, например, ордер; чаще родство с традицией проявляется в стремлении подчеркнуть принципиальную общность создаваемых композиций с образами архитектуры прошлого. Прежде всего, это ясная ритмическая основа, крупный масштаб, четкость форм, монументальность — черты, прямо противоположные тем, которые культивировались романтическим северным модерном. Но ориентация на естественный камень, которому в палитре строительных материалов Васильев по-прежнему отдает предпочтение, и внутренняя экспрессия многих композиций обнаруживают знакомую руку мастера, его творческий темперамент.

Обобщенный монументализированный стиль — своего рода аскетичный классицизм Васильева 1910-х годов — хорошо представляют конкурсные работы, исполненные в 1912 году. Это проекты зданий Благородного собрания (четвертая премия)¹⁵¹ и Министерства торговли и промышленности (третья премия)¹⁵² в Петербурге, а также проект Контрактового дома в Киеве (третья премия)¹⁵³. К подобной же теме Васильев обращался и в более поздних своих работах, например, в проектах Народного дома в Ростове-на-Дону, награжденном на конкурсе 1914 года первой премией¹⁵⁴, и железнодорожного вокзала в Екатеринославе, отмеченном на конкурсе, проведенном в 1916 году, четвертой премией¹⁵⁵.

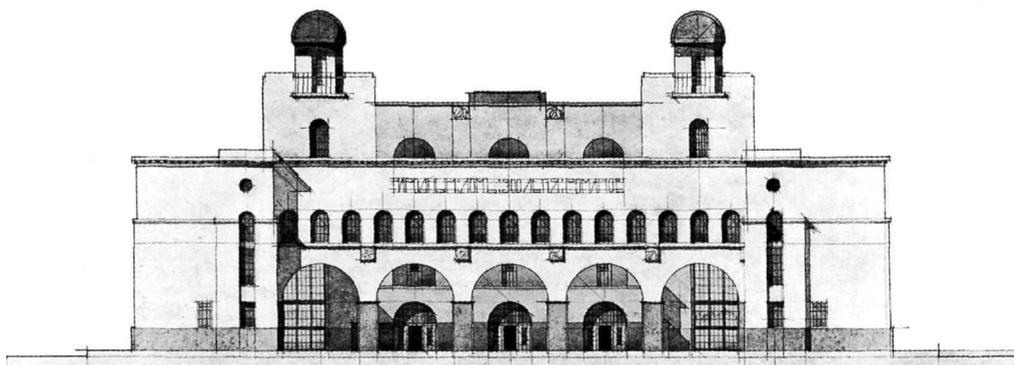
В этих произведениях Васильев осваивал методы формообразования, явно «подсказанные» Ларсом Сонком, — его проектами зданий



Н. В. Васильев.
Конкурсный проект здания
Министерства
торговли
и промышленности
в Петербурге. 1913 г.
Фасад

Кредитного общества и Биржи в Гельсингфорсе. Но, как это чаще всего бывает у творческих людей, подсказка только инициирует развитие самостоятельных идей, и то, что получается в результате, уходит от прототипа довольно далеко. Так было и у Васильева. В упомянутых работах мастера в композиции фасадов сочетаются два основных мотива — упрощенная геометризованная колоннада и аркада, прорисованная столь же геометрически четко. В проекте дома Благородного собрания эти два мотива используются примерно на равных правах и вдобавок «обрамляются» темой камня, напоминающей о северном модерне: архитектор использует рельефную рустикку в цокольном этаже и в боковых частях фасада, уподобляемых массивным башням. В проекте громадного здания Министерства торговли и промышленности, построить которое было решено на набережной Малой Невы, основная композиционная роль отдана вертикальным членениям, арки же выглядят как «аккомпанирующие» формы. На симметричном главном фасаде Народного дома в Ростове-на-Дону, наоборот, доминируют арки, из которых набраны ряды, разные по ритму и величине проемов, но одинаково контрастно выделяющиеся на фоне гладкой стены. В проекте Контрактового дома роль арок на главном фасаде опять-таки представляется основной. Над ними в заданном аркадой ритме располагаются относительно небольшие прямоугольные окна. Фасад также подчинен принципу строгой сим-

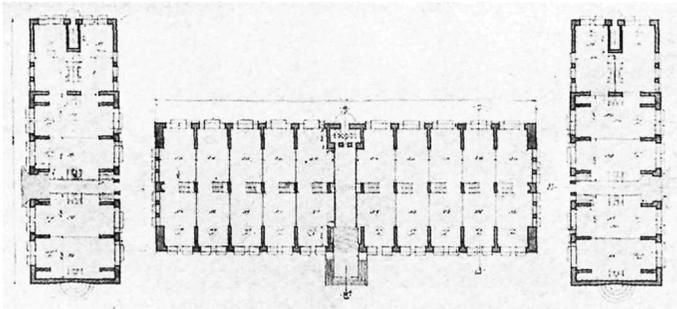
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Народного дома
в Ростове-на-Дону.
1914 г. Фасад



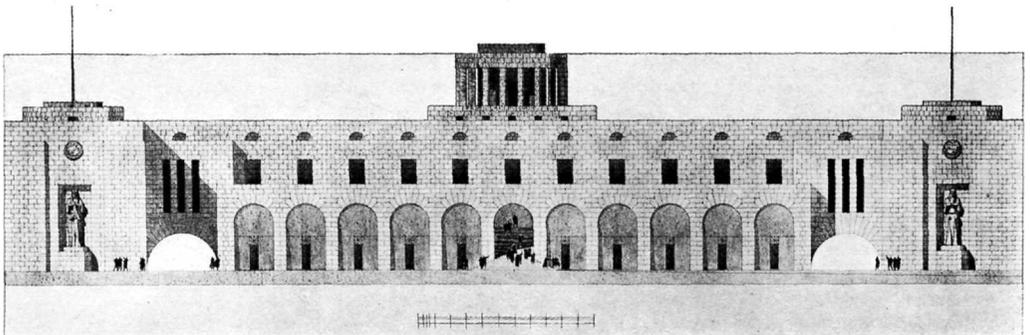
метрии, на котором базируется и план. Развитие фасада по горизонтали жестко пресекается массивами ризалитов, на гладких лицевых стенах которых показаны ниши со скульптурами.

Хотя проект, представленный Васильевым, и заслужил на конкурсе лишь третью премию, комиссия судей в своем очень подробном отзыве довольно высоко оценила уровень композиционного мастерства автора. Надо при этом иметь в виду, что конкурсная программа Контрактового дома была весьма сложной и, соответственно, не просто было объединить помещения разного назначения в структуру, способную производить (как это и удалось Васильеву) целостное впечатление. «Проект с 22 магазинами, — отмечало жюри, — представляет по виду цельное, но состоящее из трех групп здание. В средней продольной части помещен ресторан с кухней над ним и продольными балконами для летнего пользования, по бокам же его поставлены два зала со служебными помещениями. Каждая группа имеет свой вестибюль, вернее выражаясь, свои раздевальни в антресольном этаже, что влечет за собой более полное использование нижнего этажа для магазинов. Такой прием при смелой открытой трактовке верхнего этажа дает полную возможность иметь одно грандиозное помещение отдельных групп. Так как такая трактовка помещений Контрактового дома, при сравнительно очень большом использовании первого этажа под магазины, удовлетворяет двум самым существенным сторонам программы, то данный проект заслуживает особого внимания; к тому же все служебные помещения... абсолютно не нарушают цельности первого этажа с магазинами и третьего с залами». Проект оценивался и с художественной

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Контрактового дома
в Киеве. 1912 г. План
1-го этажа, фасад



удовлетворяет двум самым существенным сторонам программы, то данный проект заслуживает особого внимания; к тому же все служебные помещения... абсолютно не нарушают цельности первого этажа с магазинами и третьего с залами». Проект оценивался и с художественной



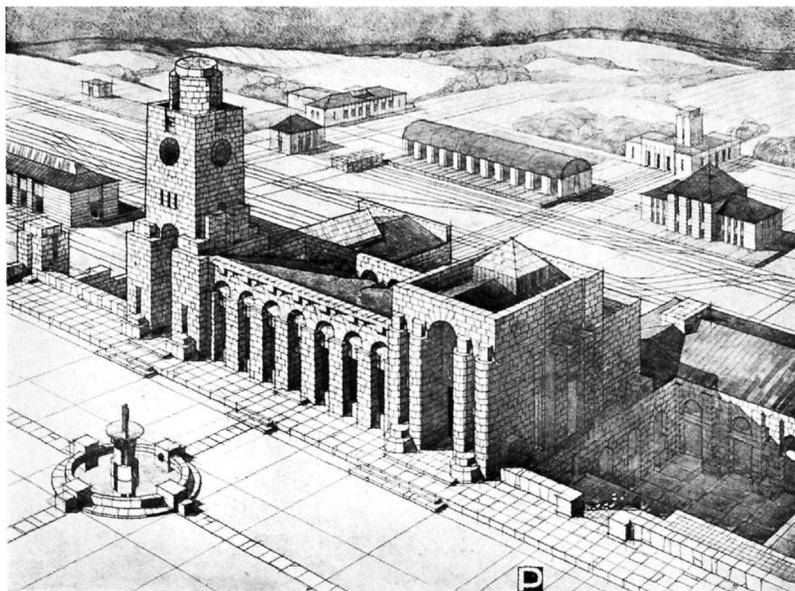
точки зрения: «В художественном отношении проект задуман снаружи серьезно, внутри эффектно, но обращает на себя внимание игнорирование автором конструктивных приемов, естественно долженствующих быть ощущаемыми и в плане постройки, в чем римляне, на стиль которых автор... в пояснительной записке... ссылается, ему пообразом не служили»¹⁵⁶.

Упоминание в отзыве «стиля римлян» особенно интересно, поскольку позволяет хотя бы отчасти уловить смысл исходной идеи автора, изложенной в недоступной для нас пояснительной записке к проекту. Со своей стороны, мы можем расширить рамки тех итальянских ассоциаций, которые возникли у Васильева в процессе создания композиции Контрактового дома. Во-первых, как нам кажется, прием, положенный в основу фасада этого здания, может быть сопоставлен (но, конечно, лишь на уровне исходной схемы) с таким известным памятником эпохи Возрождения, как Воспитательный дом во Флоренции. А во-вторых, наряду с этой сугубо исторической параллелью возможна и иная, противоположная, как бы содержащая предсказание будущего: подчеркнутый геометризм форм, гладкие стены, неумолимый ритм упрощенной аркады, массивные объемы ризалитов со статуями в нишах — подобные мотивы, появившиеся в работе Васильева, спустя некоторое время можно будет обнаружить в проектах и постройках архитекторов муссолиниевской Италии. Параллели эти могут показаться удивительными, даже парадоксальными. Но, может быть, они все-таки имеют право на существование?

К произведениям, на которых мы только что остановили внимание, стилистически примыкает проект «пассажирского здания» в Екатеринославе. В конкурсном задании на разработку этого проекта говорилось: «Материал для стен — кирпич. Не исключена возможность применения для стен и фундаментов в больших размерах железобетонных конструкций. Фасады могут быть штукатурные или кирпичные. Выбор стиля представляется усмотрению автора, но, принимая во внимание историческое значение г. Екатеринослава, более предпочтительным признается стиль эпохи царствования императрицы Екатерины II. Скульптурными украшениями желательно, по возможности, пользоваться в ограниченном количестве»¹⁵⁷.

Художественную суть этого проекта хорошо выражает аксонометрия. Она изображает здание, «крепко сбитое», словно вырубленное из цельного каменного блока. Оно прочно стоит на земле, и этой слитностью с основанием действительно может напомнить памятники «екатерининского классицизма». Однако никаких более конкретных указаний на родство с рекомендованным программой историческим стилем в этой работе Васильева мы обнаружить не сможем. Аркада главного фасада, хотя она и определяет поистине классическую четкость его ритмического строя, все-таки далека от исторических образцов. Стены здания архитектор, видимо, предлагал облицевать

Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
«пассажирского
здания»
в Екатеринославе.
1916 г. Аксонометрия



камнем (или бетоном?), но так, чтобы эта облицовка не напоминала рустовку классического прошлого: стыки и швы между облицовочными плитами неглубоки, они воспринимаются снаружи лишь как графический орнамент, не нарушающий плоскостности фасада. Как и советовали авторы конкурсной программы, Васильев не стал включать в свою композицию скульптуру. Но ее отсутствие восполняется введением в объем здания сильных по пластике форм — высокой, но достаточно тяжелой по пропорциям часовой башни и еще более тяжеловесного объема входного вестибюля, смещенного вправо. Таким порядком расположения основных узлов композиции проектируемое здание может напомнить аналогичное по назначению, но совершенно иное по стилистической характеристике здание — Царскосельский (Витебский) вокзал в Петербурге, процесс проектирования и строительства которого в начале столетия стал очень заметным событием столичной жизни.

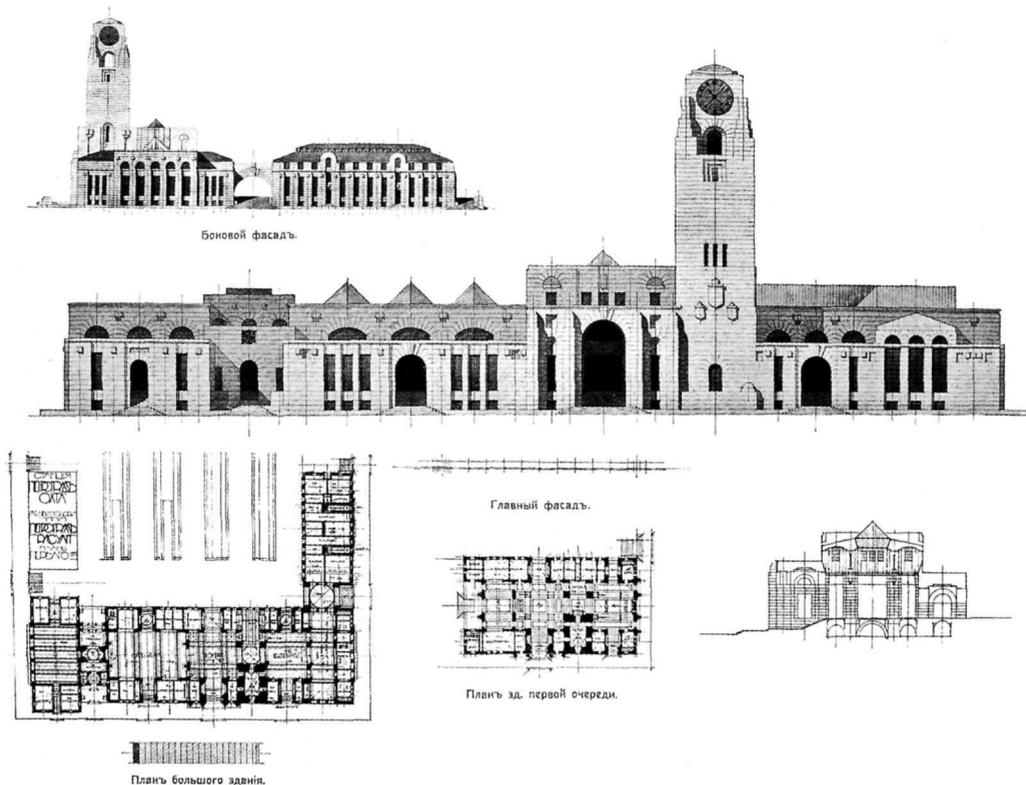
Вообще, следует заметить, что тема железнодорожного строительства в России начала XX века оказалась очень популярной. В это время довольно быстрыми темпами развивалась сеть железных дорог. Соответственно росту промышленного производства увеличивались потоки грузов, следовавшие по стальным магистралям, неуклонно росло и количество пассажиров. Всё это требовало проведения реконструкции как устаревающего путевого хозяйства, так и «пассажирских зданий». Среди реконструктивных мероприятий, относящихся к железнодорожному ведомству, едва ли не самым масштабным стало коренное обновление крупнейшего столичного вокзала — Николаевского

(Московского). В течение нескольких лет эта сложная проблема, охватывающая как собственно архитектурные (в том числе градостроительные), так и инженерно-технические аспекты, оставалась в поле повышенного внимания специалистов, но до революции так и не нашла удовлетворительного разрешения. Было проведено несколько конкурсов, имевших целью разработку приемлемого проекта реконструкции не только самого здания вокзала, но и примыкающей к нему территории. Участие в этих конкурсах приняли видные мастера петербургской архитектуры, а предлагавшиеся ими решения вызвали оживленные (а временами и ожесточенные) споры сторонников разных творческих концепций¹⁵⁸.

Имени Н. В. Васильева, однако, мы не находим в списках участников конкурсов на проектирование самого крупного вокзала столицы и связанных с ними дискуссий. Трудно сказать, сам ли Николай Васильевич посчитал за лучшее не принимать участие в этой напряженной деятельности с неясным исходом или же его фигура признавалась все-таки менее весомой на фоне вовлеченных в конкурсные соревнования таких постоянно находившихся на виду мастеров, как А. Н. Померанцев, Ф. И. Лидваль, И. А. Фомин или В. А. Шуко.

Но всё же к работе над проектом одного из столичных вокзалов Васильев оказался причастным. Речь идет о «периферийной» железнодорожной станции Петроград-Охта, замысел которой входил в число важных градостроительных задач. Дело в том, что через территорию Охты проходила линия окружной железной дороги, частью которой стал мост через Неву, построенный в 1908-1911 годах. С помощью окружной ветки удалось объединить сеть «имперских» магистралей с железными дорогами Финляндии. Грузовые поезда получили возможность проходить по окружной дороге, минуя город, что было удобно и целесообразно. Но следовало, конечно, использовать потенциал соединительной дороги и в интересах пассажирского движения. Поэтому и возникла мысль об устройстве на Охте еще одного столичного вокзала — не столь, может быть, крупного, как остальные, но способного принять на себя некоторую часть пассажиропотоков. На проектирование нового «пассажирского здания» в 1916 году (когда город на Неве официально уже именовался Петроградом) был объявлен конкурс. Проект, представленный Васильевым, был отмечен третьей премией¹⁵⁹.

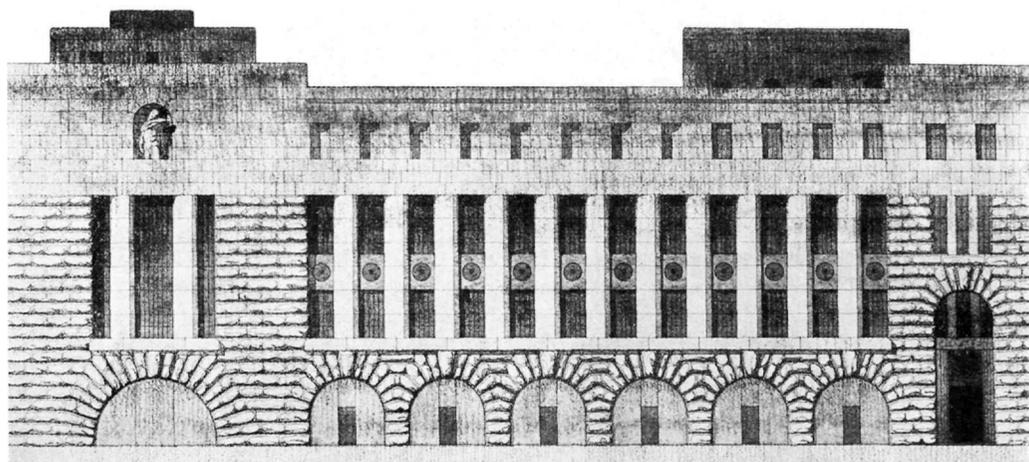
По стилистике композиция, предложенная Васильевым, кажется близкой проекту екатеринославского вокзала. Но ощущение близости рождается главным образом благодаря такой же обобщенной, геометрически четкой трактовке основных объемов сооружения. В целом же структура вокзала Петроград-Охта существенно отличается от екатеринославского «пассажирского здания» отсутствием общей целостности; станция на Охте (она имеет план «тупикового» типа) выглядит в проекте как бы собранной из отдельных «кубиков», что обеспечивает известную живописность внешнего облика здания. Динамика,



Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
железнодорожной
станции Петроград-
Охта. 1916 г. Фасады,
планы, разрез

являющаяся прямым следствием избранного архитектором композиционного приема, дополнительно усиливается благодаря наличию высокой часовой башни; ее венчание с пластичными переходами к вершине опять-таки может напомнить башню гельсингфорского вокзала и, таким образом, способно служить определенным свидетельством верности автора проекта некоторым традициям северного модерна. Согласно условиям конкурса, осуществлять строительство новой станции предполагалось в две очереди, и этим тоже можно объяснить обращение Васильева к приему расчленения сооружения на самостоятельные блоки.

Возвращаясь к проекту здания Благородного собрания в Петербурге, упомянутому выше, заметим, что Н. В. Васильев, кроме четвертой, получил за один из его вариантов и вторую премию. Этот вариант, разработанный совместно с гражданским инженером Ф. Ф. Лумбергом, включал в состав материалов, представленных на рассмотрение конкурсной комиссии, еще и две версии главного фасада¹⁶⁰. Одна из них легко обнаруживает принципиальное сходство с фасадом, относящимся к проекту, отмеченному четвертой премией,

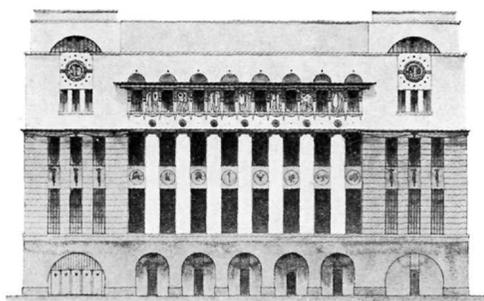


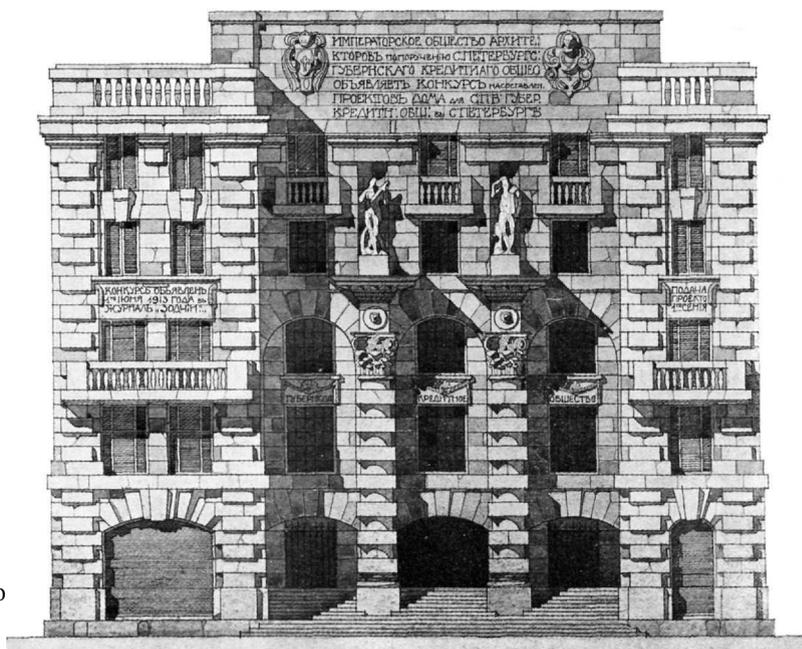
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания Благородного
собрания
в Петербурге. 1912 г.
Фасад

и, следовательно, установление авторства в этом случае не может вызывать затруднений. Что касается второй версии, то это композиция, настолько типичная для неоклассицизма 1910-х годов, что признаков какой-либо авторской индивидуальности в ней почувствовать не удастся. Именно поэтому не хочется связывать ее с именем Васильева; скорее всего, она создана его соавтором.

Н.В. Васильев,
Ф.Ф. Лумберг.
Конкурсный проект
здания Благородного
собрания
в Петербурге. 1912 г.
Варианты фасада

Между тем в некоторых своих конкурсных работах Н. В. Васильев тоже обращался к достаточно прямолинейной интерпретации неоклассицистических приемов. Лучшие из этих работ, открывая в композиционном мастерстве автора новые грани, убедительно свидетельствуют о том, что и на этом, сугубо ретроспективном пути можно было добиваться весьма интересных художественных результатов. Подкрепить это мнение наилучшим образом могут, как нам кажется, два конкурсных проекта Н. В. Васильева. Один из них — это отмеченный первой премией проект здания Петербургского кредитного общества, относящийся к 1913 году¹⁶¹. В предложенном здесь

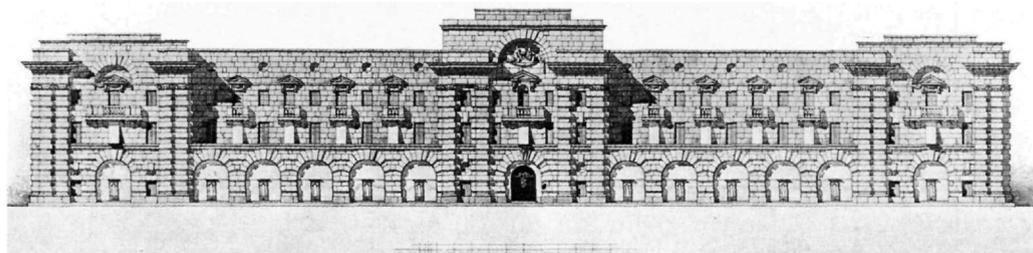




Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
здания Петербургского
кредитного общества.
1913 г. Фасад

фасаде нетрудно обнаружить палладианскую основу. Но она переосмыслена в романтическом ключе, что позволило автору наделить композицию исключительной пластической силой. Достигается этот результат благодаря особому обращению с камнем, являющимся здесь главным выразительным средством. Продолжение той же темы мы находим в проекте городского доходного дома в Благовещенске, получившем вторую премию на конкурсе, проведенном в 1914 году¹⁶². И в этом случае Васильев увлекается темой «каменной» тяжеловесности, широко используя рустовку и применяя муфтированные колонны. В результате фасад проектируемого дома тоже приобретает пластическую выразительность, не уступающую той, которой наделялось здание Кредитного общества.

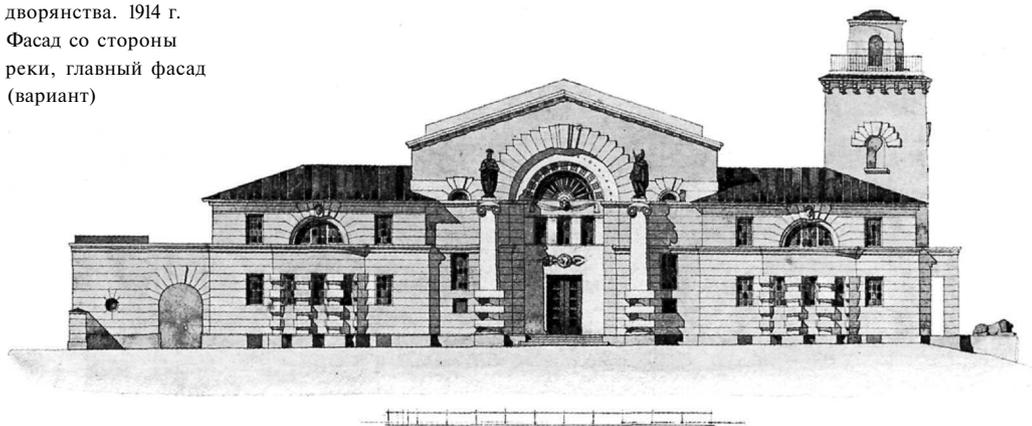
Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
городского
доходного дома
в Благовещенске.
1914 г. Фасад

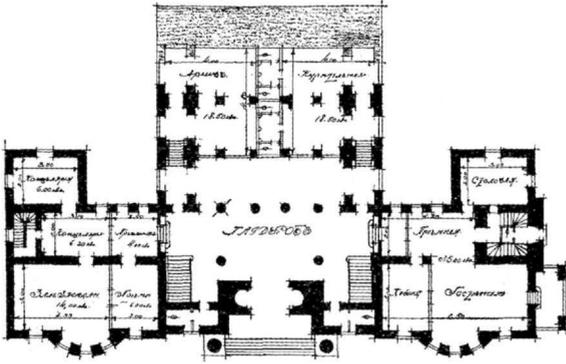


Премии, которыми жюри наградило оба только что рассмотренных проекта, могут служить свидетельствами того, что индивидуализированная интерпретация Васильевым неоклассицистической темы нашла у строгих судей несомненную поддержку. На то же указывает и награждение первой премией еще одного конкурсного проекта, разработанного Н.В. Васильевым примерно в таком же характере. Мы имеем в виду один из вариантов проекта Дома витебского дворянства, датируемый тоже 1914 годом¹⁶³. Согласно программе конкурса, сравнительно небольшое здание, призванное служить сословным клубом, должно было стоять на высоком берегу реки. Заданная ситуация была обыграна автором проекта приблизительно в таком духе, в каком это делали в своих «программах» воспитанники Академии художеств периода классицизма: обрывистый берег, на котором поярусно располагались декоративные арки с гротами, трактовался как монументальный пьедестал проектируемого сооружения. Последнее получило строго симметричный план с просторным вестибюлем и залом в центре. Соответственно была выделена повышенная центральная часть главного фасада, композиция которой приобрела сходство



Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дома витебского
дворянства. 1914 г.
Фасад со стороны
реки, главный фасад
(вариант)





Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дома витебского
дворянства. 1914 г.
План 1-го этажа

проект здания Государственного банка на Михайловской площади в Петербурге, материалы которого, так же как и произведения других участников конкурса, вместе с отзывами жюри были опубликованы в «Зодчем»¹⁶⁴.

Намерение построить на Михайловской площади перед Русским музеем новое здание родилось после того, как в 1903 году был разобран обветшавший дом Жербина, стоявший на углу Инженерной улицы. Освободившийся участок необходимо было использовать. Решить эту задачу можно было исходя из разных предпосылок. Наиболее логичным с точки зрения сохранения выдающегося ансамбля, созданного по замыслу К. И. Росси, казалось воспроизведение в облике новой постройки первоначальной композиции великого зодчего. Но началу XX века не было свойственно такое подчинение свежих творческих замыслов исторической ситуации, хотя проблема сочетания нового и старого в классическом центре столицы, как уже говорилось, привлекала тогда очень серьезное внимание многих деятелей культуры и общественности. Кроме того, стремление как-то выделить новое сооружение в окружающей среде при помощи соответствующих архитектурных средств представлялось в рассматриваемом случае достаточно оправданным — ввиду важности функций, которые надлежало выполнять зданию банка.

Надо сказать, что Михайловская площадь незадолго до революции стала местом, в такой же степени привлекательным для проведения всякого рода градостроительных экспериментов, как и некоторые другие территории, относящиеся к историческому центру города, — такие, например, как Знаменская площадь со зданием Николаевского вокзала, Новая Голландия, Марсово поле или Тучков буян. Первые серьезные изменения классического ансамбля Михайловского дворца, приспособленного в конце XIX столетия под Русский музей, были связаны с возведением в 1900-х годах по проекту архитектора В. Ф. Свиньина корпуса нового Этнографического музея на месте восточного служебного флигеля дворца. И хотя на фасаде Свиньин

с аналогичными мотивами московского ампира, — причем сходство гораздо более очевидное, чем в проекте Народного дома в Уфе. Но и в этой работе Васильев не отказался от полюбившейся ему рустовки — так же как и от колонн, стволы которых перехвачены муфтами.

В ряду неоклассицистических проектов Н. В. Васильева мы находим еще одну конкурсную работу, также исполненную в 1914 году и тоже отмеченную своеобразным подходом к «прочтению» популярной темы. Это

использовал ордер Росси, увеличенные габариты «новодела» и его сильно акцентированный вход лишили композицию бывшей великокняжеской усадьбы строгой симметрии, изначально ей свойственной.

В конце 1900-х годов с «полным проектом оборудования города в зависимости от насущных потребностей и роста его» выступил Л. Н. Бенуа. Это, по существу, был генеральный проект реконструкции Санкт-Петербурга; в его разработке принял участие инженер путей сообщения Ф. Е. Енакиев. Планом были намечены изменения в трассировке некоторых существующих проездов города и прокладка новых. Одна из вновь проектировавшихся магистралей (она мыслится как «дублер» Невского проспекта) должна была пройти через Михайловскую площадь. На восточной стороне площади предлагалось возвести новое здание Городской думы, увенчанное высокой башней. Разумеется, если бы такое предложение было осуществлено, это причинило бы ансамблю Росси еще больший ущерб, чем нанесенный постройкой Этнографического музея. Но на сооружение здания Думы не нашлось необходимых средств.

Однако с наличием пустующего участка, расположенного в самом центре города, владельцы крупных состояний мириться не желали. Поэтому уже в 1910 году появился новый проект (тоже разработанный Л. Н. Бенуа), наметивший возведение на углу Инженерной улицы большого пятиэтажного дома, владельцем которого должно было стать акционерное общество международных спальных вагонов. Этот проект тоже не удалось осуществить¹⁶⁵.

Спустя непродолжительное время, в 1913 году, возникло еще одно предложение, более радикальное: на той же восточной стороне площади, но уже на двух соседних участках, расположенных между Инженерной и Итальянской улицами, возвести крупное банковское здание. На его проектирование Государственный банк объявил заказной (закрытый) конкурс. Участвовать в нем были персонально приглашены Л. Н. Бенуа и пять его бывших учеников — Н. В. Васильев, А. И. Дмитриев, О. Р. Мунц, М. М. Перетяткович и И. А. Фомин. Еще один воспитанник мастерской Бенуа, С. О. Овсянников, стал соавтором своего учителя. Следует особо подчеркнуть, что Васильев в данном случае оказался в одном ряду с архитекторами, едва ли не наиболее успешно работавшими в 1910-х годах, чьи произведения неизменно оказывались в центре общественного внимания. В этом факте можно видеть свидетельство признания того авторитета, который Николай Васильевич заслужил своей активной творческой деятельностью.

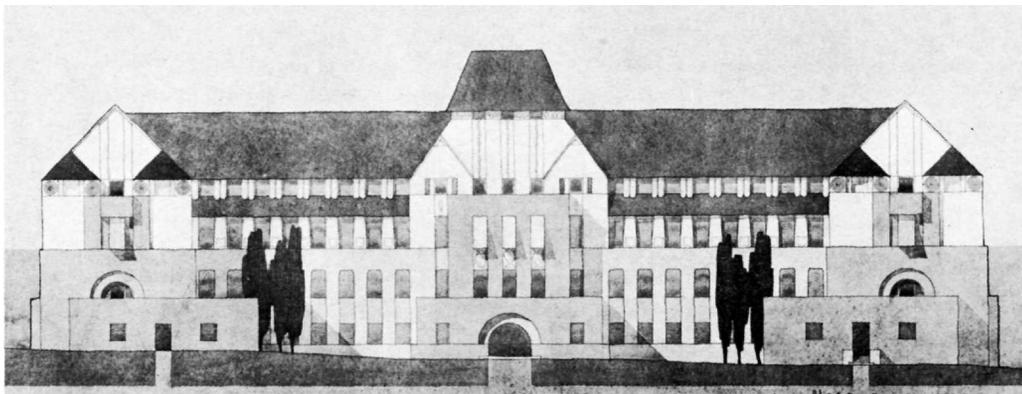
Конкурс проводился в то время, на которое приходится «триумфальное шествие» неоклассицизма. А если еще и принять во внимание, что все участники творческого соревнования были питомцами одной академической школы, то становится понятным предрешенность выбора ими таких приемов проектирования, которые базировались на классической традиции. Это, казалось бы, должно было предопределить и большую близость конечных результатов. Одна-

ко в действительности этого не случилось: конкуренты, и в самом деле единодушно отдавшие предпочтение ретроспективизму, в то же время самым наглядным образом сумели продемонстрировать способность классических приемов к разнообразным вариациям. Это сказалось на характере образных решений, продемонстрированных конкурсными проектами, лучшим из которых жюри признало созданный А. И. Дмитриевым.

В проекте Васильева здание банка наделялось несомненно представительным внешним обликом, а крупный масштаб главного фасада активизировал градостроительную роль сооружения. Большой ионический ордер в виде пилястр объединил своим четким ритмом два верхних этажа. Однако сравнение с праздничной, мягкой по пластике архитектурой Русского музея позволяет почувствовать всё своеобразие трактовки архитектором традиционной темы. Классицизм Васильева подчеркнуто суров, обобщен по формам и массам, скуп на детали. В сущности, архитектор и в этом проекте остается верным своей излюбленной «северной» теме, о чем свидетельствует также графическое исполнение опубликованной «Зодчим» перспективы: по общему настроению она близка другой перспективе, входившей в состав проекта комплекса Первого Российского страхового общества,

Н. В. Васильев.
Конкурсный
проект здания
Государственного
банка в Петербурге.
1914 г. Перспектива





Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания губернской
земской управы
в Чернигове. 1912 г.
Фасад

рассмотренного в предыдущей главе. В обеих перспективах легко можно ощутить некий романтический флёр, оттенок необъяснимой грусти — настроение, нередко выражавшееся графикой Васильева.

Романтической теме, как об этом уже неоднократно говорилось, Васильев уделял постоянное внимание, впрочем, интерпретируя ее по-разному и разными средствами — в зависимости от условий задания. Комбинацию мотивов, свойственных как северному модерну, так и классике, мы встречаем, к примеру, в эскизе фасада здания земской управы, в проектах зданий художественной школы в Харькове и губернской управы в Чернигове¹⁶⁶, относящихся к 1911 и 1912 годам. В проекте здания художественной школы романтические интонации усиливаются за счет использования декорации, по характеру близкой образцам украинского народного искусства.

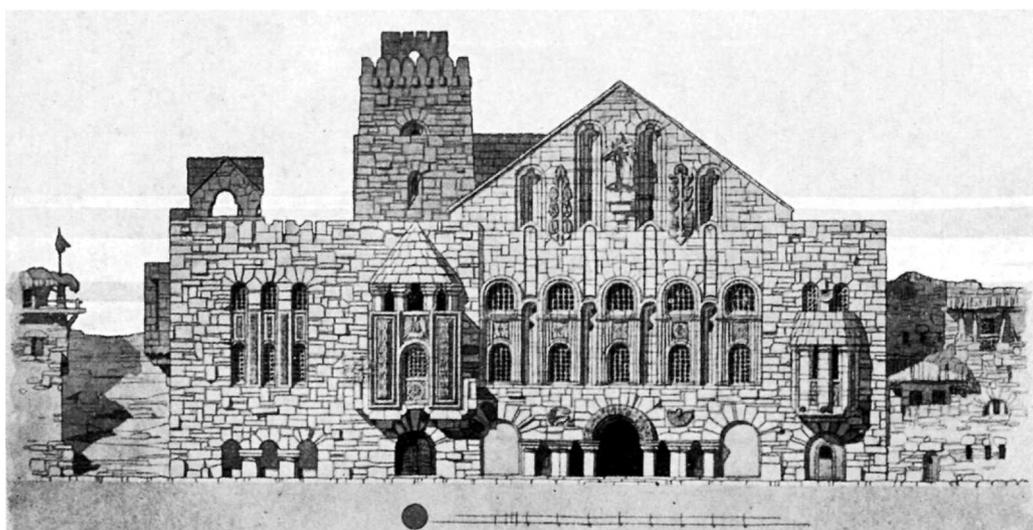
Суровой романтикой овеян образ клубного здания Тифлисского собрания, проект которого был отмечен первой премией на конкурсе 1913 года¹⁶⁷. Но если в композиции этого сооружения по понятным причинам звучат «кавказские» ноты, то аналогичная в функциональном отношении задача в одном из вариантов проекта Дома витебского дворянства (конкурс 1914 года)¹⁶⁸ решалась с помощью форм, напоминающих о древней национальной традиции.

«Национальный» стиль, проблема которого занимала в русской архитектуре XIX — начала XX века очень важное место, отнюдь не был обойден вниманием Васильева. С образцами соответствующей трактовки архитектурной композиции мы уже встречались — в рассмотренных выше проектах театра на конкурсе памяти В. А. Шретера и здания Кирилло-Мефодиевского училища в Перми. Один из самых интересных примеров реализации в подобном же характере замысла культового здания дает эскиз к конкурсному проекту храма в Мургабском государевом имении, относящийся к 1912 году¹⁶⁹. Выполненный тушью и потому почти ничего не теряющий в выразительности



Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
Дома витебского
дворянства. 1914 г.
Вариант фасада

Конкурсный проект
клубного здания
Тифлисского
собрания. 1913 г.
Фасад





Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
храма в Мургабском
государевом
имении. 1912 г. Эскиз
перспективы

будучи репродуцированным, этот эскиз показывает нам композицию, словно пронизанную внутренней энергией, совершенно чуждую, казалось бы, какому бы то ни было декоративному началу и в то же время насквозь театральную, декоративно-возвышенную и одухотворенную.

К этому проектному эскизу, поданному на конкурс под девизом «Домострой», близко еще одно графическое произведение Васильева, хранящееся ныне, как и несколько других работ, в Музее истории Санкт-Петербурга (они опубликованы Б. М. Кириковым в статье, посвященной графике стиля модерн¹⁷⁰). Рисунок, о котором идет речь, исполнен пастелью. На нем изображен такой же, как и в проекте «Домострой», храм, который мы видим словно со склона холма. У его подножия можно заметить странную согбенную фигуру сидящего человека, кажущуюся слишком большой по сравнению со зданием. За церковь до самого горизонта простирается холмистый лесной пейзаж, а первый план частично закрывают тяжелые еловые лапы.



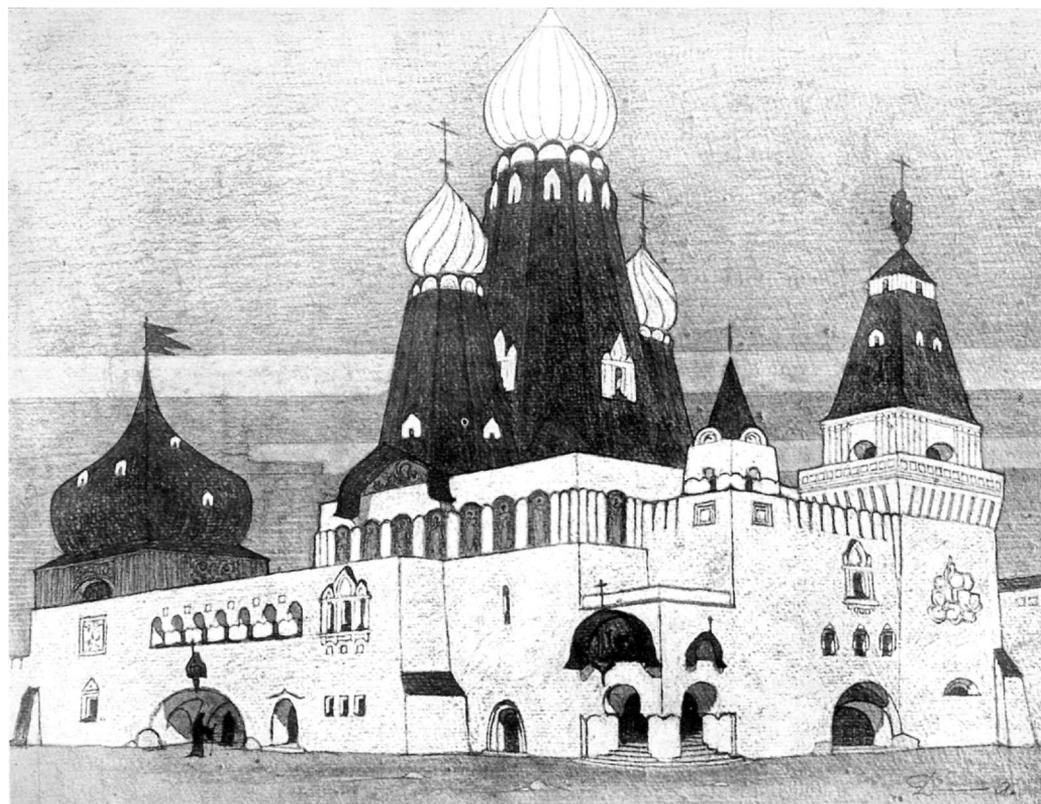
Н. В. Васильев.
Эскиз церкви. См.
вклейку.

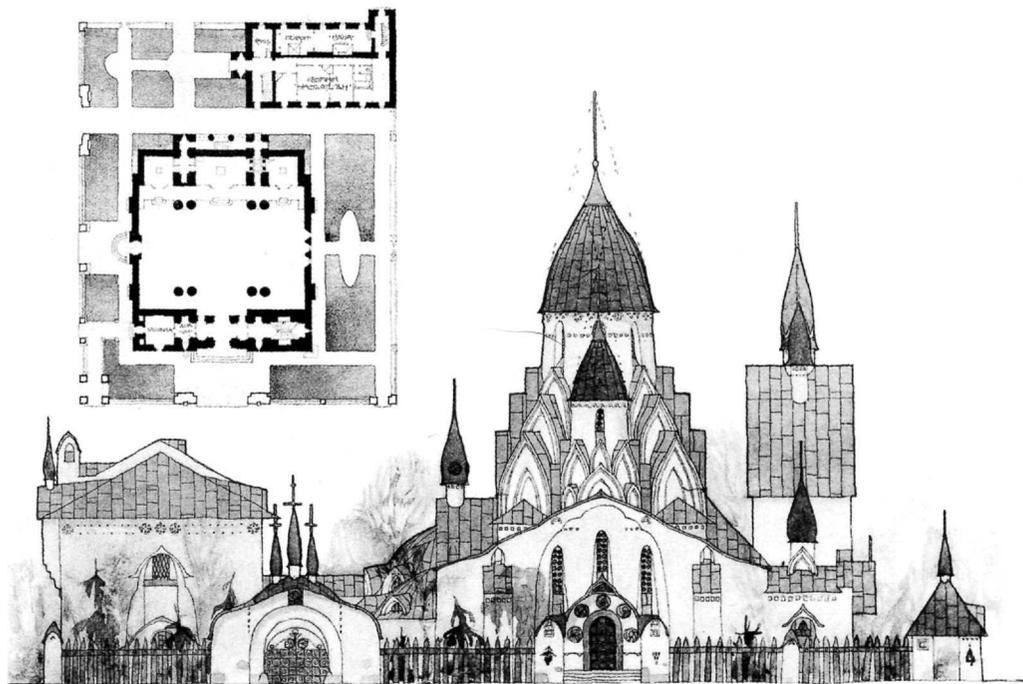
Внизу: конкурсный проект храма в память 300-летия Дома Романовых в Петербурге. 1910 г. Перспектива

Эскиз создает настроение, созвучное эпическим полотнам Н.К. Рериха, — настроение затерянности в безграничном и безлюдном мире, поражающем своими просторами и первобытной силой.

«Рериховская» тональность образного решения свойственна и проекту храма в память 300-летия Дома Романовых при подворье Феодоровского монастыря в Петербурге, за который Васильев получил первую премию на конкурсе 1910 года¹⁷¹. Здесь роль главного элемента композиции играют массивные, тяжеловесные шатры, навевающие воспоминания о «Руси изначальной», вдохновенным певцом которой был Рерих.

Тем же 1910 годом датирована и другая работа Н. В. Васильева на близкую тему — проект подворья женского Александровского монастыря в Петербурге¹⁷². И хотя в этом случае автор тоже использовал «национальные» формы, художественный результат заметно отличается от предыдущего. В облике подворья достигнуто выражение какого-то действительно «женского» изящества. Один из основных





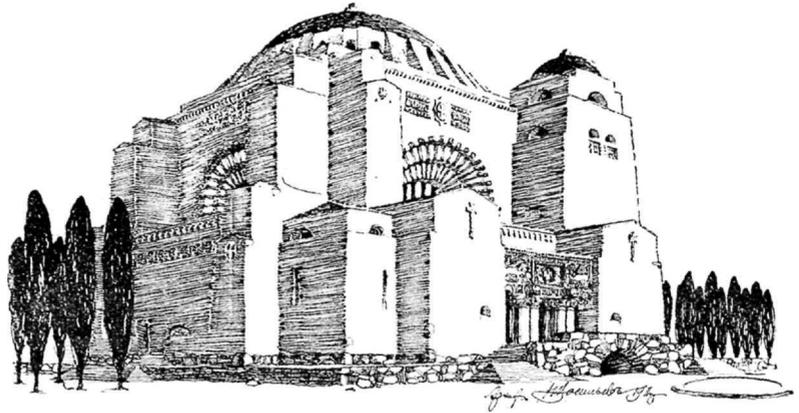
Н. В. Васильев.
Проект подворья
женского
Александровского
монастыря
в Петербурге. 1910 г.
План, фасад

декоративных мотивов здесь — это кокошники, как бы «догоняющие» друг друга в своем стремлении вверх, отчего архитектурные формы становятся визуальнo более легкими.

Оба проекта остались нереализованными. Храм в память 300-летия царствующего Дома был построен в 1911-1914 годах по проекту С. С. Кричинского; он разместился на участке, примыкающем к территории Николаевской железной дороги, в конце Полтавской улицы, и эффектно замыкает ее перспективу, открывающуюся со Старо-Невского проспекта.

Если в проектах храма в Мургабском имении или Дома витебского дворянства источником вдохновения для Васильева служили образы древнего зодчества Новгорода и Пскова, то в еще одной своей работе на национально-романтическую тему — проекте здания Музея имени М. В. Ломоносова в Архангельске, награжденном второй премией на конкурсе в 1914 году¹⁷³, — мастер стремился опереться, скорее, на традиции московской допетровской архитектуры. Впрочем, говорить в данном случае о полном подчинении традициям вряд ли можно: в этом проекте мы видим свободную интерпретацию, прежде всего, принципов (а не только форм), лежавших в основе древнего «палатного строения». А если присмотреться внимательнее к плану музея, то можно увидеть, что он по общему приему решения близок плану особняка Роби — одного из «домов прерий» Ф. Л. Райта (ср. ил. на с. 27).

Н.В. Васильев.
Эскизный проект
храма-памятника
в Либаве. 1911 г.
Перспектива



Это дает желаемый и, на наш взгляд, сильный художественный эффект, оставшийся, видимо, недооцененным устроителями конкурса: работа мастера осталась без наград.

Среди произведений Васильева, примыкающих к национальному стилю, особого внимания, на наш взгляд, заслуживает проект здравницы в Царском Селе, удостоенный на конкурсе 1916 года первой премии¹⁷⁵. Знаменитый дворцово-парковый пригород Петербурга, где предполагалось построить здравницу, к середине 1910-х годов превратился в своеобразную столицу национального стиля. О том, что именно это стилистическое направление предпочитается ими всем другим, неоднократно давали понять сановные обитатели императорской резиденции. В годы, когда началась война с Германией, такое предпочтение приобрело еще более ясно выраженный патриотический (а то и националистический) характер. И неудивительно, что и незадолго до начала войны, и когда она уже шла, в Царском Селе было осуществлено строительство нескольких зданий и комплексов, ставших своего рода классическими образцами сугубо русского варианта национального романтизма. Так, в районе Софии построили крупный комплекс казарм для одного из полков императорской гвардии, которому согласно проекту В. А. Покровского был придан вид древнего кремля. В. А. Покровский создал также стилизованный под древнее зодчество проект Феодоровского государева собора, сооруженного недалеко от Египетских ворот, у границы Фермского парка. В том же районе был размещен вокзал императорской железнодорожной ветки, тоже спроектированный Покровским; он, как и многие другие постройки этого архитектора, стал хорошим образцом «неорусского стиля». Поблизости выстроили комплекс домов причта собора, получивший название Феодоровского городка; его в традициях древнего «палатного строения» спроектировал С. С. Кричинский. Наконец, «национальную» тему продолжил комплекс казарм у Египетских ворот, проект которого разработал молодой в ту пору архи-

тектор В. Н. Максимов. Ему же поручили проектирование еще нескольких аналогичных по стилю комплексов, и все они должны были расположиться у въезда в Царское Село со стороны Петрограда. Проект самого крупного из них — казарм железнодорожного полка — был утвержден к исполнению 30 декабря 1916 года и, конечно, остался неосуществленным¹⁷⁶. Однако и сделанного в Царском Селе до начала революционных событий оказалось достаточно, чтобы считать возникший там «неорусский» ансамбль одним из наиболее интересных результатов градостроительной деятельности начала XX столетия.

Место для проектируемой здравницы было выбрано на краю Баболовского парка, там, где дорога, ведущая в Царское Село, пересекает речку Кузьминку. Больница была задумана организаторами конкурса не очень большой (на 200 кроватей); она предназначалась для «нервных, терапевтических, хирургических» больных. Соответственно не особенно сложной получилась и заданная в конкурсных условиях функциональная программа — она требовала предусмотреть в составе здравницы жилой корпус для больных, «помещения для осмотра и лечения больных», а также службы.

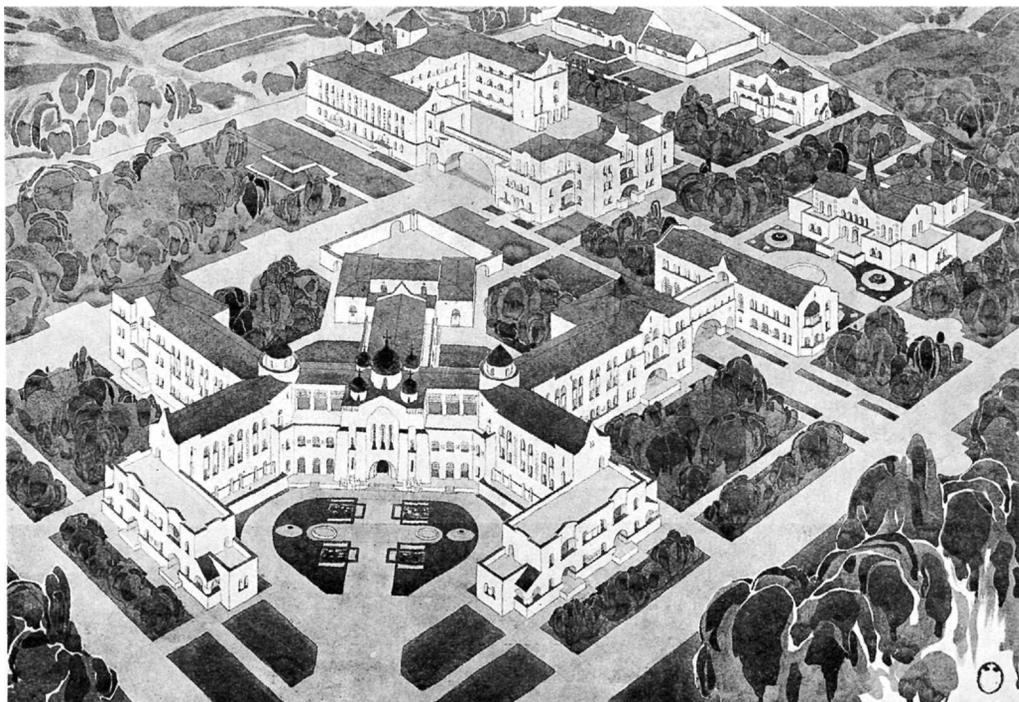
В программе конкурса говорилось, что «распределение здравницы в одном здании или в отдельных корпусах, связанных между собой крытыми переходами, предоставляется усмотрению конкурентов». Не содержала программа и жестких требований относительно «стиля»; высказывалось, однако, пожелание об использовании простых форм, «соответствующих характеру здания». Для отделки фасадов предполагалась «штукатурка или штукатурка с кирпичом», тогда как применение естественного камня допускалось «только в небольшом размере». В состав здравницы должна была войти церковь, относительно которой в программе указывалось, что «она должна быть по соседству с широким коридором или читальным залом, чтобы иметь возможность пользоваться ими во время богослужений при открытых дверях или сдвижных перегородках». В комиссию судей вошли М. С. Лялевич, Ф. И. Лидваль, Г. Д. Гримм, И. В. Падлевский, В. А. Покровский и С. П. Галензовский¹⁷⁷.

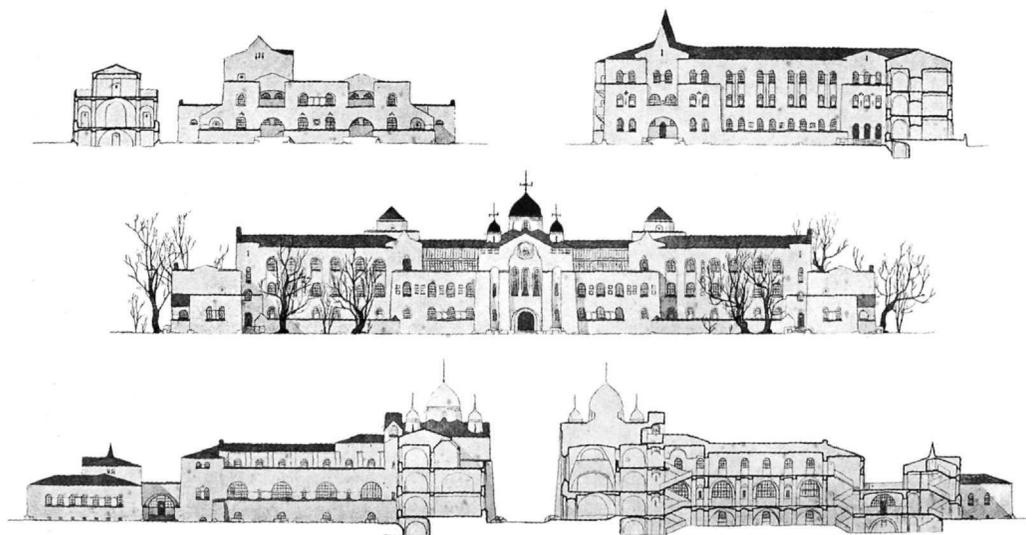
Предполагаемая строительная площадка оказалась довольно далеко от тех «неорусских» комплексов, о которых сказано выше. И всё же выбор и для новой здравницы такого же стилистического оттенка, казалось бы, не должен был подлежать сомнению — тем более, что применение форм неорусского стиля автоматически должно было способствовать удовлетворению требований программы относительно простоты внешнего вида и характера облицовки больничных корпусов. Подобными соображениями, вероятно, и руководствовался Н. В. Васильев, приступая к разработке проекта. Решив следовать принципам национального романтизма, архитектор счел за благо уподобить здравницу старинным «палатным строениям» — то есть решить ее как комплекс построек, рассчитанных на выполнение различных функций и достаточно свободно размещенных в озелененном

пространстве. Здания, входящие в комплекс, образуют, согласно проектному замыслу, несколько взаимосвязанных групп. В композиции их фасадов доминирует мотив арки. Контрастные противопоставленные глубоких проемов и светлых поверхностей стен, обобщенность пластики и монументальность объемов — это как раз те особенности композиционного решения, которые и сближают проект Васильева с неорусским стилем. Но, если исключить из рассмотрения входящую в комплекс пятиглавую церковь, мы, по существу, не найдем здесь откровенных исторических цитат. Проект здравницы можно считать превосходным примером вживания в национальную традицию, не отягощенного стилизацией, которая часто вела, как показал предреволюционный опыт неорусского стиля, к архаизации и излишней театрализации композиционных решений.

Работа Васильева, поданная на конкурс под девизом «Знак печати», была настолько высоко оценена жюри, что отзыв судей имеет смысл процитировать. «Общая планировка зданий очень логична; автор размещает их на половине данного участка, оставляя остальную часть на дальнейшее расширение санатории. Пока эту часть автор предназначает под парк и огород... Примененная форма главного корпуса дала возможность хорошо осветить все комнаты для больных солнечным светом... Церковь расположена на втором этаже,

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания здравницы
в Царском Селе.
1916 г.
Аксонометрия





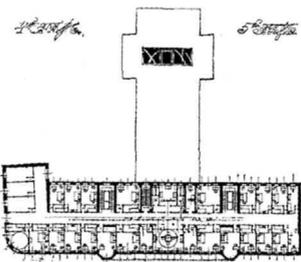
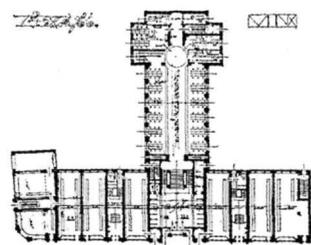
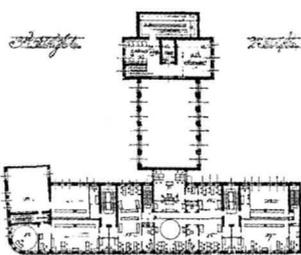
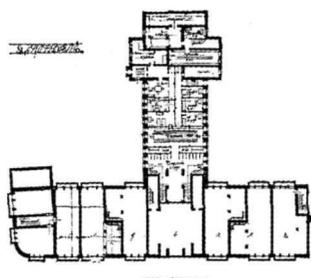
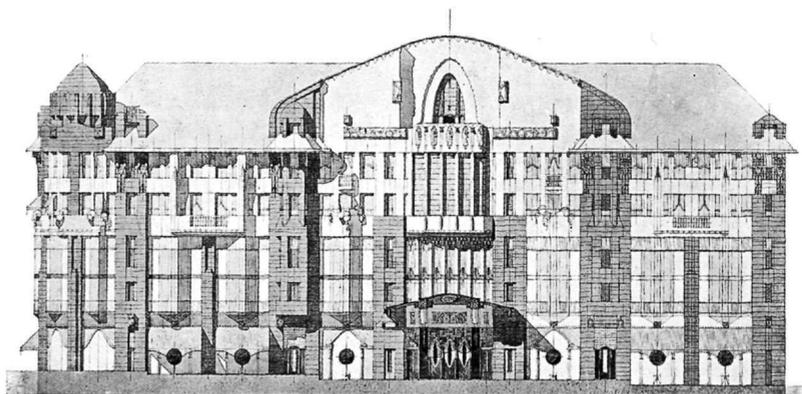
Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
здания здравницы
в Царском Селе.
1916 г. Фасады,
разрезы

продолжением ее служит библиотека (читальня), с которой она связана раздвижной перегородкой. Фасады довольно простые, характер отделки отвечает назначению постройки; все здания живописны по массам. На главном фасаде сильно выделена церковь, что придает фасаду характер монастырского здания или семинарии. Эту часть следовало бы изменить»¹⁷⁸. Разумеется, время, когда была выполнена эта работа, и ее оставило без надежды на осуществление.

В 1916 году, кроме комплекса здравницы в Царском Селе, Васильев выполняет в характере национального стиля еще один конкурсный проект — здания коммерческого училища в Перми (он приносит мастеру вторую премию). И в этом случае был использован как бы приглушенный вариант стилизации, напоминающий об избранной ориентации буквально двумя-тремя деталями. Сходство с традиционными решениями, как и в проекте здравницы, здесь снова достигается лишь «намекami», на уровне самых общих законов формообразования. Однако при идентичности принципов в новой работе получается и новый художественный результат, не повторяющий уже найденного.

Мы уже убедились, что строить Н. В. Васильеву довелось не так уж много. Но несколько раз путь к воплощению проектных замыслов в натуре открывался ему всё же именно успешным участием в конкурсных соревнованиях. Так было, напомним, в случаях с ревельским театром или с петербургской мечетью, конкурсные проекты которых заслужили высшие премии. А вот строительство двух заметных деловых зданий в Харькове стало возможным на базе проекта, удостоенного второй премии. Речь идет о рассматривавшемся выше проекте здания Коммерческого банка и гостиницы «Астория». Один

Н.В. Васильев,
А. И. Ржепишевский.
Проект здания
Коммерческого
банка в Харькове.
1909 г. Главный
фасад (вариант),
планы этажей



из вариантов этого проекта, отличительной чертой которого было применение на главном фасаде широкого криволинейного фронтона с проемом параболической формы, был воплощен в натуре лишь с незначительными отступлениями от первоначального замысла (в том, что касается внешнего вида сооружения). Крупное здание, предоставленное гостинице и городскому Коммерческому банку, было возведено на Торговой площади Харькова в 1910-1913 годах. За строительством наблюдал А. И. Ржепишевский, переехавший в Харьков специально с этой целью (позднее он строил там и по самостоятельно разработанным проектам).

Почерк Васильева как мастера северного модерна хорошо выявлен на фасадах «Астории», динамика которых создается усиленной пластикой, а также сочетанием нерегулярной каменной облицовки со штукатурным покрытием и экспрессивно трактованными скульптурными деталями. Общей выразительности постройки помогает ее размещение на угловом участке; то же обстоятельство положительно сказывается и на градостроительной роли, до сих пор с успехом выполняемой этим памятником северного модерна, несколько неожиданно попавшим в обстановку южного города.

Историки уже имели возможность по достоинству оценить и функциональные качества здания «Астории». Оно было задумано

и выполнено как сложный организм: гостиничные номера разместились только в верхних этажах; первый этаж заняли магазины и почта, а на втором и третьем обосновались банк и музей. Успешному выполнению разнообразных функций способствовала удачная конструкция каркасного типа, допускающая возможность изменения по мере надобности планировки некоторых помещений¹⁷⁹.

Не остался без применения и второй вариант конкурсного проекта «Астории» — с фасадом, выполненным в духе готизированного «вертикализма». Эта тема была положена в основу композиции фасадов еще одного крупного делового здания, возведенного в Харькове под наблюдением А. И. Ржепишевского в 1913—1914 годах. Оно известно как «мануфактура Кулаковского» и находится на Рождественской улице (ныне ул. Энгельса, 19) — в той части города, которую называли «харьковским Сити».

В последние перед революцией годы Н. В. Васильев выполнил и еще ряд проектов, демонстрирующих богатство и разнообразие композиционных идей. В ряде случаев, как это было при проектировании харьковской «Астории» или Дома витебского дворянства, Васильев предусматривал вариации внешнего вида задуманных сооружений, в чем, как это уже подчеркивалось, можно видеть продолжение традиции, характерной для эклектики. Пример такого же рода дает и конкурсный проект городского дома в Царицыне, получивший первую премию на конкурсе 1913 года¹⁸⁰. При единственном подробно

Здание гостиницы
«Астория»

и Коммерческого
банка в Харькове.

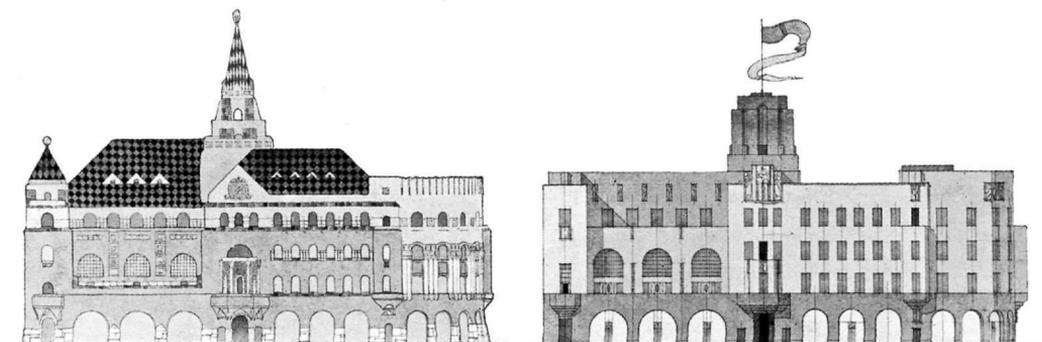
1910-1913 гг.

Архитекторы

Н. В. Васильев,

А. И. Ржепишевский





Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
здания городского
дома в Царицыне.
1913 г. Главный фасад
(варианты)

разработанном плане с закругленными углами Васильев представил в этом проекте две совершенно разные (но в равной степени привлекательные) версии внешнего вида здания, увенчанного башней. В обоих случаях фасады строятся несимметричными, но с одинаковым расположением проемов на стене. В одном варианте перед нами предстает композиция, входящая в ряд тех решений, которые в 1910-х годах складывались под влиянием «классицизированных» работ Л. Сонка. Здесь башня выполнена призматической, тяжеловатой, так что она тоже начинает напоминать аналогичные формы, применявшиеся «финляндцами». А другой, параллельный вариант — это красочная подвижная композиция, тяготеющая скорее даже не к неорусскому, а к русскому стилю. На это указывают соответствующим образом нарисованные детали, и в их числе — шатровое венчание башни, вносящей свою долю динамики в общее решение.

Деятельность Васильева на родной земле завершается в 1917-1918 годах. Работоспособность и творческая активность его в это «лихое» время, когда земля явно начинает уходить из-под ног, нисколько, однако, не уменьшаются. Архитектор пребывает в расцвете творческих и жизненных сил и, подобно многим собратям по профессии, надеется на обновление искусства, на появление иных возможностей для творчества. Несмотря на трудности, продолжают и в этот период работать профессиональные объединения архитекторов и гражданских инженеров. Они по-прежнему издают (хотя и меньшими тиражами, а иногда и в сокращенном объеме) свои журналы и сборники проектов. Находятся возможности и для проведения конкурсов.

В начале 1917 года были подведены итоги конкурса на разработку проекта доходного дома акционерного общества «Техногор», строительство которого предполагалось на углу Садовой улицы и Малкова переулка в Петербурге. Васильев получил на этом конкурсе четвертую премию¹⁸¹. Эта его работа выглядит так, будто в ней заключено предощущение скорых катаклизмов: на сплошное остекление первых трех этажей узкого главного фасада, обращенного на Садовую ули-

цу, парадоксально наложены как бы самостоятельно существующие колонны, завершенные скульптурами; по сторонам фасад фланкируется гигантскими парными пилястрами. Ордерным формам придана какая-то «игрушечная» мощь: они ничего не несут и не хотят создавать даже иллюзии работы. Верхние этажи пребывают в состоянии сумятицы, кажутся неорганизованными. Но план здания продуман хорошо и наделен определенным своеобразием: со стороны переулка Васильев предусматривает создание неглубокого курдонера.

Еще об одном произведении Васильева — конкурсном проекте дома-особняка со службами в городе центральной полосы России, отмеченном в конце 1917 года также четвертой премией, — жюри отозвалось так: «Фасады очень тяжелой, монументальной архитектуры, отличаются виртуозностью исполнения рисунка»¹⁸². Трактовка и сочетание традиционных, восходящих к классицизму форм здесь таковы, что перед нами опять возникает нечто новое, не похожее на работы других архитекторов-неоклассицистов, но явно демонстрирующее присущие Васильеву черты его творческого характера — эмоциональную напряженность и романтическую увлеченность, но на этот раз образами классического прошлого, в которых многие художники искали опоры в годы, когда ломались устоявшиеся основы и открывались еще плохо различимые и часто пугавшие своей неизведанностью дали.

Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
дома-особняка
со службами
для города
в центральной
полосе России. 1917 г.
Фасады

Тем же 1917 годом датируется конкурсный проект церкви при станции Шухтаново Северо-Донецкой железной дороги (он был отмечен второй премией)¹⁸⁵. Репродукций чертежей этого проекта (его девиз был «Корабль праведных») нам найти не удалось, и тем интереснее может быть мнение о нем, высказанное одним из коллег Николая Васильевича — архитектором Е. И. Константиновичем. «В проекте „Корабль праведных“, — говорится в опубликованной им журнальной



заметке, — обращает на себя внимание хорошо разработанный и дающий элементы живописности план всей церковной усадьбы. Пышная и хорошо заимствованная колокольня с оградой выдержана в характере новгородского зодчества. Разрез ее не обещает внутри ничего хорошего... Погоня за чрезмерным освещением не есть типичная черта православного храма, это свойство католических, где молятся по молитвенникам. Но самой крупной и непростительно вредной чертой этого проекта надо признать, безусловно, что автор его, прекрасно владеющий рисунком и перспективой (которые безукоризненны в графическом отношении), не пережил сам в себе еще течений модернизма, канувшего уже в Лету. В его проекте все чистокровно русские и украинские формы прорисованы с таким „венским шиком“, что вызывают лишь раздражение. Этот пошиб культивировался по отношению к нашему национальному зодчеству с успехом только у инженеров. Можно допустить, чтобы этой манерой перерисовывали прекрасные памятники нашего зодчества где-нибудь... на Вандименовой Земле, но тут, в законодательном художественном центре — это невозможно!»¹⁸⁴

Подобное неприятие одной из работ Н. В. Васильева, оказавшихся в числе последних, выполненных перед тем, как мастер покинул родину, вызвано идейными соображениями. И поэтому вдвойне более ценными для нас являются наблюдения, сделанные профессионалом — одним из видных представителей «национального» направления, — касающиеся особенностей художественной манеры Васильева, какими они проявились в данном случае. А проявились они двояко — во-первых, в высоком графическом мастерстве, безоговорочно признаваемом Константиновичем, а во-вторых, в верности тем графическим и композиционным приемам, которые критик Васильева связывает с венским модерном — направлением, действительно вызывавшем раздражение у художников, перешедших на позиции неоклассицизма или увлекшихся главным образом «национальными» темами. Приведенные оценки позволяют и нам укрепиться в собственном мнении о Васильеве как о мастере со своим характернейшим лицом, черты которого, установившись вскоре после окончания учения, хотя и претерпевали некоторые формальные метаморфозы, но в главнейшем сохранились неизменными на протяжении полутора десятков лет.

Невзирая на все тяготы времени, Васильев продолжал работать и в первое время после Октября. В 1918 году он получил еще одну первую премию — на этот раз за конкурсный проект дома Литературно-художественного общества, предполагавшегося к постройке в Петрограде, на углу Загородного проспекта и Щербакова переулка. Но, вероятно, сразу после этого события, несомненно, приятного для Васильева, в его жизни и произошли решительные перемены, определившие направление его дальнейшего пути.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРОЛОГ

В голливудских фильмах финальные кадры часто показывают зрителям в самом начале кинокартины. Если воспользоваться тем же приемом, рассказ об американском периоде жизни Николая Васильевича Васильева — знаменитого русского архитектора, мастера петербургской школы северного модерна — следует начать с даты и места его кончины.

В некрологе, опубликованном в «Нью-Йорк тайме» 17 октября 1958 г., сообщается:

Вчера утром в больнице Св. Клары в возрасте 85 лет скончался архитектор Николай Васильевич Васильев. Он проживал в Куинсе, Бейсайд, 222-я улица, дом 39~44.

Господин Васильев работал в Управлении туннелями города Нью-Йорка, затем был переведен в штат Комиссии по городскому планированию и вышел на пенсию в 1953¹. Он закончил Институт гражданских инженеров и Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге (ныне Ленинграде) *.

Ни слова об успешной карьере в Санкт-Петербурге, о бегстве из России, о годах, проведенных в Белграде в Сербии, где к числу его наиболее удачных работ добавилось участие в конкурсе на проект высотного здания газеты «Чикаго трибюн»¹. Не считая скупой справки об образовании архитектора, сорок восемь лет его жизни не удостоены даже упоминания: они словно остались в тени второй жизни Николая Васильева в Америке.

Далее, внизу газетной полосы, обнаруживаем краткое упоминание о заупокойной службе:

ВАСИЛЬЕВ — Николай, любимый дядя Нины Малицкой. Панихиды состоятся в русской церкви на 121-й улице 17 октября в 8 часов пополудни и 18 октября в полдень.

Васильев скончался 16 октября 1958 г. от почечной недостаточности. Некролог был оплачен Александром и Ниной Малицкими, русскими эмигрантами, которые с 1949-го по 1958 г. заменили ему семью.

New York Times. Oct. 17, 1958. Заметим, что возраст указан неверно. На самом деле, Н. В. Васильеву было 83 года, т. к. родился он 26 ноября 1875 г. Именно эта дата указана в прошении о натурализации, поданном им в правительство Соединенных Штатов 1 апреля 1924 г. Краткие известия о кончине архитектора опубликованы также: Новое русское слово. 1958. 17 октября; Daily News. Oct. 18, 1958.

Последние десять лет жизни Васильев проживал с ними под одной крышей в двухэтажном доме, построенном в неокOLONиальном стиле в Бейсайде, в Куинсе. Расположенный в самой восточной части Нью-Йорка, Куинс, наряду со Стейтен-Айлендом, Бруклином и Бронксом, является одним из четырех районов, окружающих Манхеттен.

До того как в 1953 году, в возрасте 77 лет, он вышел на пенсию, Николай Васильев каждое утро садился в метро, чтобы добраться до офиса Комиссии по городскому планированию, расположенного в деловой части Манхэттена в высотном здании муниципалитета, спроектированного в 1915 г. фирмой «Мак-Ким, Мид и Уайт». Водить машину он так и не научился, часто жаловался на утомительные поездки в метро, и был совершенно счастлив, когда Александр Малицкий, заведующий отделом искусства в книжном магазине «Брентано», мог его подвезти.

Район Куинс в то время был юдолью для множества иммигрантов, проживавших здесь обособленными общинами. По сути, это был пустырь, беспорядочно застроенный пригородными домишками и индустриальными сооружениями, непосредственно напротив острова Манхеттен. В романе «Великий Гэтсби» (1925) Френсис Скотт Фицджеральд назвал эти с виду бескрайние и безлюдные земли «Долиной Шлака»: улицы здесь были проложены через горы сожженного угля. В 1940-х годах

их сменили свалки металлолома, кладбища и бесконечные сплошные ряды дешевых приземистых домов. Впрочем, было здесь и одно преимущество: вид на Манхеттен, чей далекий неровный силуэт виднелся на фоне неба на много миль вокруг. Электричка, на которую садился каждый день Васильев, следовала через Ист-Ривер. На короткий миг поездка оживлялась панорамой великого мегаполиса:



Вид на мост Куинсборо и Манхеттен из Куинса. 1930-е гг.

Когда с моста Куинсборо смотришь на город, это всегда так, будто видишь его впервые, будто он впервые безрассудно обещает тебе все тайное и все прекрасное, что только есть в мире².

Возможно, «безрассудные обещания» Манхэттена и самих Соединенных Штатов пленяли и архитектора Васильева по его прибытии в Америку в 1923 году, однако контраст между его комнаткой на втором

этаже скромного дома в Бейсайте и комфортом в Санкт-Петербурге или в царском дворце в Ливадии в окрестностях Ялты — его последнем пристанище в России — был слишком вопиющим. Те, кто бывал у него дома, утверждали, что он спускался вниз только к обеду и никогда не участвовал в шумных вечеринках, которые устраивали Малицкие. Спальня, равно служившая ему кабинетом, была похожа на музей: стены увешаны рисунками в рамках; чертежный стол отбрасывает на кровать тень; рядом с дверью — портрет самого Васильева работы Владимира Иванова. Вечерами же он уединялся в мире архитектурных грез. Постелью он, похоже, пользовался довольно редко, потому что даже после выхода на пенсию постоянно участвовал в конкурсах или работал по найму, оказывая услуги проектировщика другим специалистам. Волевой, целеустремленный человек, склонившийся над чертежной доской: на лбу — козырек, на плечах — шерстяная кофта поверх классической белой рубашки, на шее — неизменная «бабочка», он задерживался до предзакатных часов, работая за столом в свете механической чертежной лампы с простой латунной пластинкой: «Николаю В. Васильеву от сослуживцев. Управление городского планирования, декабрь 1953 года».

Мучительные боли, которые доставляла ему нарастающая болезнь, мало-помалу положили конец этой его единственной страсти. В конце концов он слег окончательно, затем его убедили перебраться в больницу Св. Клары на Манхэттене, где он и отошел в мир иной.

Панихиду отслужили в русской православной церкви Христа Спасителя, расположенной на углу 121-й улицы и Мэдисон-авеню, — той самой, проект интерьера которой был создан им в 1927 году. По воспоминаниям свидетелей, людей на панихиде было немного: Малицкие, их ближайшие родственники и двое архитекторов-эмигрантов, представителей того мужественного поколения, которое нашло в себе силы заново начать жизнь в Новом Свете.

Где был похоронен Николай Васильев, сегодня, увы, уже никто не помнит. Таков печальный финал многих русских художников и архитекторов, отправившихся в эмиграцию: они быстро оказывались забыты, часто несмотря на их огромный вклад в культуру дореволюционной России*.

В течение многих лет Малицкие не трогали комнату Васильева, превратив ее в своего рода храм памяти выдающегося человека. В 1977 году Александр Малицкий написал письмо Ирине Рябовой, отец которой, Борис Рябов, был близким другом Васильева**. В письме он упомянул о своем намерении устроить ретроспективную выставку

* Среди тех, кто присутствовал на отпевании, некоторые предполагают, что Васильев был кремирован, но это еще следует проверить.

** См. Прил. 9. Именно Борису Рябову, другу и некоторое время сотруднику, Николай Васильев подарил три дюжины своих рисунков перед тем, как окончательно слег и попал в больницу.

работ «величайшего русского архитектора», но, к сожалению, дальше пожелания дело не пошло. Мало-помалу собрание, в котором были и рисунки, относящиеся к крымскому периоду (они датированы 1920 годом и подписаны по-русски), разошлось по друзьям Александра Малицкого. Когда же в 1988 году умер и он, его жена Нина сохраняла то, что было, до тех пор, пока здоровье не заставило ее переехать. Тогда то, что еще оставалось, — сотни рисунков, записей и портфолио — было предложено родственникам и соседям, интересовавшимся искусством. Остальное было выброшено. Один человек, живший по соседству, вспоминает, как спас тогда четыре выполненные акварелью крымские карикатуры, которые хранятся ныне в музее Вольфсона в Майами. Среди предметов, спасенных им от гибели, были листы из портфолио Васильева — эскизы выполненных в Белграде биржевых акций, фотокопии чертежей для конкурса на проект императорского дворца в Эфиопии 1949 г. — и красочное изображение фасада некоего модернистского небоскреба в Нью-Йорке. Все это не попало в мусорные баки, набитые подлинными рисунками Васильева, утраченными ныне безвозвратно.

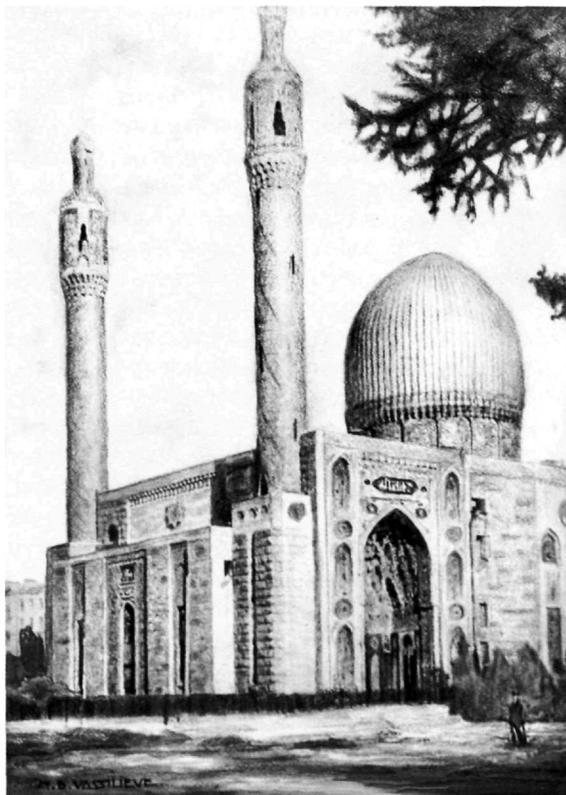
То, что могло составить бесценную часть музейного собрания, — работы выдающегося архитектора — было попросту уничтожено. Печальная судьба для того, кто сам устоял во многих — казалось, непреодолимых — испытаниях. Утрачены оказались прекрасные студии, не просто синьки, но выполненные от руки фасады и перспективы, целый музей воображения, последнее пристанище русской эмигрантской души среди реальности, слишком пошлой для творческих фантазий великого человека.

Говорят, что изгнанник никогда не расстается со своим домом вполне, но всю жизнь стремится обустроить его в новом месте. Именно этим, возможно, и занимался Николай Васильев, уединившись в своей спальне-студии в Куинсе. То же можно сказать и о целом поколении русских архитекторов, прибывших вместе с Васильевым в начале 1920-х годов, которые, невзирая на утрату родины, пытались сохранить свою культуру и свою память. Лишь немногие были вполне удовлетворены жизнью в Новом Свете; и всё же, они были благодарны за то, что мирная, процветающая страна приняла их. Хуже всех пришлось старшему поколению — эмигрировавшим, подобно Васильеву, в зрелом возрасте: они оказались вынуждены пожертвовать не только культурой, но также профессиональным успехом и благополучием. Немногие смогли вписаться в строгие стандарты законов, регулирующих архитектурную практику в штате Нью-Йорк*. Что до остальных, величайшей удачей у них считалось устроиться чертежником или проектировщиком — в фирме или по найму. Те,

* Согласно закону штата Нью-Йорк, для получения лицензии на производство построек требовалось как минимум американское гражданство, меж тем как процесс натурализации мог занять до десяти лет.

кому этого не удалось, оставляли архитектуру вовсе.

В числе последних работ Васильева есть небольшое живописное изображение Соборной мусульманской мечети, одного из самых известных зданий в Санкт-Петербурге, расположенной напротив Петропавловской крепости. Спроектированная еще в 1908-м, мечеть была завершена строительством лишь к 1921 г., уже после отъезда архитектора из России: увидеть свой шедевр в окончательном виде ему так и не довелось. Сорок лет спустя мастер, который при иных обстоятельствах мог бы потягаться с величайшим проектировщиком Америки Хью Феррисом, нарисовал небольшую акварель размерами 11 на 14 дюймов (27,94^x 35,56 см) с видом той самой мечети. Васильеву было уже семьдесят семь, и рука его потеряла былую твердость: формы и детали переданы грубыми цветными мазками, а подпись архитектора не так упруго-изящна, как прежде. Но сам объект, извлеченный из глубин памяти и воображения, возвращает нас в то время, которое для Васильева все еще было полно блестящих возможностей, — время, когда он мог стать «величайшим архитектором России»*.



Н. В. Васильев.
Мечеть
в Петербурге.
Частное собрание

* См. Прил. 6. «Bayside Architect Fled from Russia» («Бейсайдский архитектор, бежавший из России»). Статья неизвестного автора в неустановленной выходившей в Куинсе газете. Около 1953 г. (вырезка). Некоторые факты, приведенные журналистом в этой статье, очевидно приукрашены и преувеличены «для красного словца».

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

При оценке творческой карьеры Николая Васильева того периода, когда он оставил Россию, невозможно использовать традиционные методы, которыми располагает история архитектуры. За сорок лет с того времени, как он покинул Крым, на практике осуществлено было менее полудюжины его проектов. Силуэты нескольких зданий, к строительству которых он имел какое-то отношение, по-прежнему маячат на горизонте Нью-Йорка, но степень участия Васильева в их проектировании остается неизвестной. Все прочее — это в основном его рисунки, оригиналы или репродукции в журналах. По этой причине составить сегодня полный каталог его работ, относящихся к этому периоду, также невозможно. И всё же проделана значительная работа, позволившая набросать в общих чертах последнюю главу в биографии Васильева, период 1920-1958 гг., — костяк, который в конечном счете обрстет деталями и подробностями в работах будущих исследователей. По нашим данным, американская карьера Николая Васильева разительно отличается от его творческого пути в России. Несмотря на многие трудности, которым архитектор успешно противостоял благодаря силе воли, стойкости и острому инстинкту самосохранения, он создал здесь некоторые свои наиболее оригинальные и прогрессивные графические работы — произведения, которые, безусловно, удивят тех, кто знаком лишь с его творчеством в России. Но за всем этим стоит трагедия утраченных возможностей, выпавшая на долю не только Васильева, но и множества других русских архитекторов, кто, перебравшись в Америку после Октябрьской революции, пытались устроить свою профессиональную карьеру заново. В этом смысле Васильев — своего рода символ «потерянного поколения» архитекторов русского Серебряного века.

Многие рисунки, составляющие «вещественные доказательства» профессиональной карьеры Васильева в эмиграции, происходят из его личного портфолио, хранившегося в его студии в Бейсайде. Иные попросту подписаны самим архитектором или атрибутированы на страницах архитектурных журналов. Мы делали всё зависящее от нас, чтобы установить происхождение той или иной работы. Известная сложность происходит из различных вариантов транслитерации его фамилии на английском языке. Как и многим эмигрантам, английское имя Васильеву «присвоил» таможенный инспектор, когда тот только прибыл в Нью-Йорк. С 1923-го по 1928 г. он обычно подписывал свои рисунки либо *Nicholas Vassilieff*, либо *N. Vassilieff*. В 1928 г. при подаче заявления на предоставление гражданства он просил об изменении написания своей фамилии. Законную силу это изменение приобрело лишь с 17 марта 1930 г., когда он получил наконец гражданство.

Тем не менее уже в 1928 г. его фамилия встречается преимущественно в форме либо *Nicholas Vassiliev*, либо *N. B. Vassiliev* (любопытно, что он сохранил русскую букву В для обозначения отчества — Васильевич). Иногда на рисунках встречаются лишь инициалы N. V. Лишнюю путаницу вносит еще и то, что в 1923 г. в Соединенные Штаты прибыл другой русский художник, тоже Николай Васильев. Однако творческие их судьбы и художественные манеры настолько различаются, что спутать работы этих людей невозможно.

Излагая историю архитектурного творчества Николая Васильева, в интересах удобства российских читателей мы вплели в нее там, где это представлялось необходимым, некоторые сведения из прошлого американской культуры. Автор надеется, что его простят за эти спонтанные отступления и что они помогут читателю представить, сколь существенно отличался образ жизни, который ожидал Васильева и других русских, прибывших в Америку в 1920-х годах, от всего их прежнего опыта. В особенности сильно различались условия архитектурного проектирования, что стало источником постоянных проблем для тех специалистов, которые пытались интегрироваться в новую систему.

Автор заранее просит извинить его за любого рода фактические ошибки, которые могли закрасться в текст, и будет рад любым комментариям и уточнениям касательно биографии Николая Васильева.

За помощь в моем исследовании и ценные советы здесь, в России, следует поблагодарить моего почтенного соавтора доктора Владимира Григорьевича Лисовского, глубокоуважаемого Бориса Михайловича Кирикова, редактора Антона Вознесенского, директора издательского дома «Коло», старшего редактора Нину Романовну Либерман, арт-директора Светлану Булачеву, редакторов перевода Веру Касьянчик, Софью Бабинскую и Аллу Ершову. Я также хотел бы выразить признательность Эриде Иониди, директору Дома архитектора в Санкт-Петербурге, и Юлии Титовой, заведующей библиотекой этого замечательного культурного учреждения, ректору Академии художеств Семену Михайловскому, Александру Мамлыге, Светлане Левашко, Ирине Румсфилд; Давиду Саркисяну, в недавнем прошлом — директору Московского научно-исследовательского музея архитектуры, и Софье Кишковской; профессору Белградского университета Александру Кадиевичу; доктору Карин Халлас-Мурулле — за их драгоценную помощь.

В Соединенных Штатах неоценимую поддержку моей работе оказали Юлия Туловская из Художественного музея Циммерли, Алексис Либеровский (ОСА), Кристофер Монкхаус из Архитектурного центра Гейнца, Лаура Розен из Специального архива Управления общественного транспорта и Мики Вольфсон — из Музея Вольфсона. Наконец, я благодарю всех тех, кто не были названы здесь особо, но щедро поделились с читателем воспоминаниями о Николае Васильеве или предоставили репродукции его работ из своих собраний.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. КРЫМ: РАЗВЯЗКА

Накануне [Октябрьского вооруженного] восстания Васильев находился на пороге осуществления своего самого значительного творческого замысла: он спроектировал более десятка госпиталей, здравниц и поликлиник для русских солдат, вернувшихся после сражений с немцами в ходе Первой мировой войны⁵.

Этот факт подтверждает его анкета-автобиография 1936 г. из личного дела в Управлении туннелями города Нью-Йорка:

Я был архитектором санатория для выздоравливающих офицеров и солдат, который должен был быть возведен в Царском Селе под покровительством императрицы Александры [Феодоровны]. Мне присудили первую премию и поручили проектирование других подобных санаториев в двенадцати военных округах⁴.

По-видимому, Васильев работал над этим проектом несколько лет, поскольку первый эскиз одного из этих санаториев был опубликован в журнале «Зодчий» еще в 1916-м. Обширные комплексы для лечения и реабилитации русских солдат, возвращающихся из мясорубки Первой мировой войны, задумывались с размахом настоящего градостроительного проекта. Программа включала жилые постройки, парки, церковь, объекты оздоровительного и культурного назначения. На принципы планировки и формирования ландшафта очевидно оказало влияние движение городов-садов; Васильев гордился тем, что был членом Международного общества городов-садов и упомянул об

Ялта. 1910-гг.



этом спустя двадцать лет в анкете при поступлении на службу⁵. Буколическая обстановка предполагала уютные внутренние дворы, сады, фонтаны и зоны отдыха вокруг обязательных элементов программы конкурса, так что инвалиды могли прогуливаться или ездить на специальных каталках в этом раю за оградой, пока залечивали боевые раны или приходили в себя от психологического шока. Хотя сам Васильев упоминает, что эти проекты находятся «в стадии осуществления»⁶, если какие-то из них и были воплощены в жизни, то он наверняка покинул страну прежде того. О том, что Васильев работал в Крыму еще прежде эвакуации в 1920 году, косвенно свидетельствует ряд других «региональных» проектов: административное здание где-то в Центральной России (1917). конкурсный проект церкви у станции Шухтаново Северо-Донецкой железной дороги (1917). проект большого купального комплекса в Евпатории, здание рынка в Киеве, план развития города Одессы*. Хотя последней его известной работой в России был проект здания Литературно-художественного общества на Загородном проспекте в Петрограде, всё говорит о том, что, по всей вероятности, проект создавался в Ялте. Несмотря на то, что проект был отмечен первой премией и в 1918 г. опубликован в журнале «Зодчий», надежды на его осуществление когда-либо было мало.

Как вспоминал Ф. Ф. фон Постельс**, после первых признаков революции архитекторы начали искать способы перебраться на юг. Среди тех, кто осел на берегах Черного моря за два года до окончательного отъезда из России, он называет, кроме себя самого, Э. Ф. Вирриха, В. М. Лопатина, К.Х. Денисова, М.Х. Дубинского, Г. Е. Гинца и Николая Васильева. Новость об убийстве царской семьи в июле 1918 г. похоронила все надежды архитекторов на будущие казенные заказы. Рассчитывать на частные заказы в продолжающемся хаосе гражданской войны также не приходилось.

Перемену в судьбе Николай Васильев принял, по видимости, хладнокровно: он начал писать акварельные пейзажи Крыма. На замечательном рисунке этого периода, выполненном чернилами и акварелью, хранящемся ныне в Государственном музее истории Санкт-Петербурга, изображен склон горы, византийская крепость с пушкой и маленькой церковью в ее центре. Голый скалистый склон — на нем ничего, кроме нескольких высоких зеленых кипарисов, — освещен ослепительно ярким солнечным светом: картина, весьма типичная для этой местности. Здесь же Васильев помещает фигурку

* В российской медиасреде встречаются глухие упоминания о том, что Николай Васильев в 1918 г. вместе с женой уехал в Крым к архитектору Ю. Ф. Стравинскому, однако источник этого утверждения пока установить не удалось.

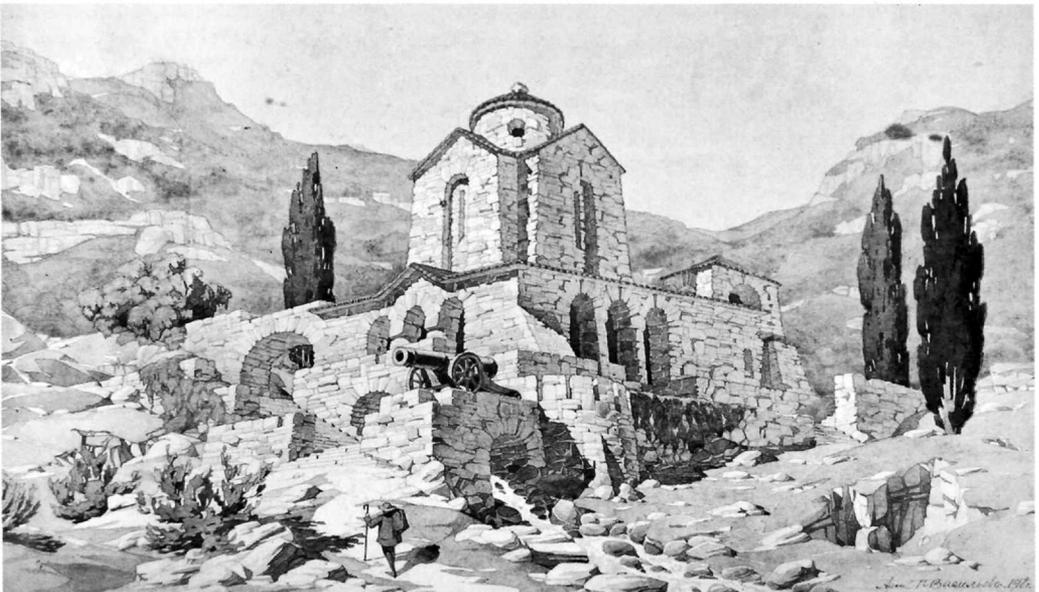
** Эмигранты, прибывшие в США в начале XX века, предпочитали заменять в своих фамилиях немецкий префикс «фон» на французский «де». По всей видимости, это было связано с ситуацией, сложившейся во время и после Первой мировой войны. В частности, Ф. Ф. фон Постельс стал именовать себя де Постельсом.

путешественника с крюком и заплечным мешком, который, извилистой тропкой поднимаясь в гору, направляется к каким-то хорошо сохранившимся руинам. Композиция построена блестяще; фактура массивного сооружения, испещренного глубокими тенями, тщательно проработана. Техника изображения пером великолепна; неровная поверхность каменной кладки передана точно и осязаемо. Несмотря на почти пророческий образ обездоленного путника, подписанный и датированный 1918 г., рисунок парадоксально передает атмосферу покоя. Созданный в обстановке полной изоляции от мировых событий, он утверждает вполне естественный образ жизни крымских беженцев: день да ночь — сутки прочь.

Пребывая вдали от столичных кругов и потрясавших их политических страстей, Николай Васильев придерживался стиля жизни, помогавшего поддерживать известный интеллектуальный тонус среди художников, музыкантов и архитекторов, с которыми на этот далекий южный полуостров бежала художественная и общественная жизнь больших городов.

Вера Судейкина, покровительница искусств, писательница и художница, по прибытии в 1917 г. из Москвы со своим будущим мужем Сергеем Судейкиным, живописцем, графиком и театральным художником, оказалась в центре артистического кружка, в котором кипела творческая жизнь. Период до 1919 года, когда супружеская пара покинула Россию, был лебединой песней русского Серебряного века. Многие среди тех, кто упоминается в ее дневниках, прежде до глубокой ночи заси-

Н. В. Васильев.
Крымский пейзаж.
1918 г. ТМИ СПб.



живались в петербургских кабаре вроде «Бродячей собаки» или «Привала комедиантов» — Анна Ахматова, Константин Бальмонт, Сергей Дягилев, Николай Евреинов, Сергей Григорьев, Тамара Карсавина, Михаил Кузмин, Евгений Лансере, Ольга Глебова, Паллада (Богданова-Бельская), Алексей Радаков и Савелий Сорин⁷. Из-за того, что власть в Крыму постоянно менялась (в марте 1918 г. она перешла к немцам, затем, в апреле, к туркам, с декабря 1918-го по январь 1919 г. включительно — к белым и французам, в начале февраля 1919 г. — к большевикам, в августе — к украинским националистам, пока, наконец, окончательно не вернулась к большевикам в июне 1920 г.), ощущение анархии, выходящей за рамки реальности, преобладало над всяким чувством действительной опасности. Обстановка, в которой быстро менялись привычные схемы и понятия, бередила души согнанных с родных мест художников, музыкантов и архитекторов. Среди тех, кто посещал Судейкиных в их крымском «сумасшедшем доме», были художники Иван Билибин, Савелий Сорин, Леонид и Римма Браиловские, а также Сергей Маковский и Максимилиан Волошин. Вдохновенные благоуханными вечерами и крепкими винами, они вели бесконечные споры о судьбах России и Украины.

В этой «всероссийской здравнице» удалось провести две важные выставки. В декабре 1917 г. прошла Первая выставка картин и скульптур «Товарищества объединенных художников», на которой, среди прочих, были представлены работы И. Я. Билибина, Л. М. Браиловского, С. А. Сорина и С. Ю. Судейкина; 27 октября 1918 г. в Ялте же открылась вторая выставка, намного больше первой, — «Искусство в Крыму».

Вернисаж этот был чрезвычайно важным событием и ознаменовал собой последний вздох культуры царской России. В числе главных его организаторов был Сергей Маковский, искусствовед и бывший редактор «Аполлона», прибывший в Крым с проектом основания Южной академии художеств.

На выставке было представлено 284 произведения современного искусства (пятьдесят три художника), в ретроспективном отделе — 156 работ русских и западных мастеров. Участие Николая Васильева подтверждено в опубликованном каталоге⁸.

В нем перечислены семь его графических работ. Первые три (под номерами 99-101) представляют собой неизвестный проект памятной часовни (с пометой «Соб. комис. по постр. памят. часов, на братск. могиле невин. погибш. во врем. соб. с 9 янв. по 30 апр. 1918 г. в г. Ялта на молу»). Немногое известно об этом памятнике. Скорее всего, он так и остался в проекте из-за нараставшей политической и военной суматохи в регионе, которая просто не позволила его осуществить.

Номер 102 обозначен в каталоге как «Архитектурная композиция», №№ 103-105 — как «портреты-шаржи», в т. ч. два последних — с пометой «из собр. Ю. Ф. Стравинского».

Среди рисунков, хранившихся в бейсайдской студии Васильева и спасенных от уничтожения после того, как мастер ушел из жизни,

также обнаружались четыре карикатуры, созданные, очевидно, в этот период. Карикатуры выполнены чернилами и акварелью на матированном картоне; три — размерами 17 на 17 дюймов (43,2x43,2 см), и одна — 17 на 21 дюйм (43,2x53,4 см). Все представляют собой юмористические, сатирические сюжеты на тему переходного состояния, в котором оказалась Россия в результате конфликта между белыми и красными.

Две карикатуры подписаны архитектурным шрифтом — *Н. Васильев* — без указания даты; другие две — изобретательным графическим вензелем, в котором инициалы Н и В соединены с неким таинственным знаком из двух сцепленных треугольников.

Похоже на то, что в отсутствие заказов на архитектурное проектирование Васильев коротал время за «графическим искусством» в виде эскизов и карикатур. Это не слишком удивительно: талантливым графиком он проявил себя еще прежде, о чем свидетельствуют хотя бы та же афиша бала гражданских инженеров в Санкт-Петербурге (1901) и заставки для архитектурных журналов.

На первом сохранившемся рисунке (возможно, это номер 103 по каталогу, обозначенный как «Трудовая интеллигентская коммуна. Семейный портрет-шарж») изображен офицер военно-воздушных сил Белой армии в голубом мундире, развалившийся в ярком цветастом кресле. Во рту у него дымящаяся сигарета; в одной руке он держит миниатюрный аэроплан, в другой — газету. Он явно не обращает ни малейшего внимания на жену в розовой ночной сорочке, которая запускает в него туфлей на высоком каблучке, очевидно, исчерпав запас подручных метательных снарядов. Рядом с офицером в более бдительной позе — маленький, но мускулистый бульдог, позади которого видна бутылка с йодом; бинты скрывают, видимо, боевые раны пса. Васильев явно высмеивает праздного офицера, пребывающего в мечтаниях, пока жена (или любовница) хлопочет по хозяйству.

На второй карикатуре — иная бытовая сцена. Женщина — снова в ночной одежде и в туфлях на высоком каблучке, но на этот раз через плечо у нее переброшено полотенце, на голове — ночной чепец, обрамляющий ее элегантный профиль и каштановые кудри, — в стремительном движении. Она тащит пульверизатор или какой-то особый прибор для дезинфекции. Красный цилиндр с надписью «Патент» (явно содержащий некое отравляющее вещество, потому что на нем изображен череп со скрещенными костями) присоединен к воронке, на которой красуется царский двуглавый орел. На полотенце монограмма «РР», что может означать «русская революция». Как и всякая добропорядочная буржуазная

Н. В. Васильев.
Трудовая
интеллигентская
коммуна (?). См.
вклейку



Н. В. Васильев.
Карикатура. См.
вклейку



домохозяйка, которой угрожает вторжение паразитов, она готова к борьбе, на этот раз — с нашествием «красных».

На третьей карикатуре — большевичка, женщина-солдат в окопе. Не обращая ни малейшего внимания на близкие разрывы снарядов, она нашла подходящее время напудрить носик, используя лопату в качестве импровизированной подставки для зеркала. На рукаве ее мундира — шеврон: сердце, пробитое стрелой. Васильев, очевидно, подтрунивает здесь над провозглашенной большевиками идеей равенства полов.

Четвертую и последнюю карикатуру истолковать труднее. На ней офицер в бриджах, коричневой рубашке и галстуке, украшенном черно-белыми полосами, держит карту Крымского полуострова — как раз в том месте, где полуостров соединяется с морским побережьем Украины. Из пунктов, обозначенных на карте — Севастополь, Ялта, Симферополь, Евпатория, Феодосия, Керчь, Джанкой — и соединенных железнодорожными линиями и другими дорогами, которые использовались для эвакуации сил белых, текут деньги. На военном — большой медальон с надписью «КС ВСЮР», то есть «Командный состав Вооруженных сил Юга России»*. Похоже, он неплохо поживился за счет аристократии, что символизирует греческая амфора, фарфоровая статуэтка балерины, хрустальные бокалы, кружевные платки и малахитовая ваза. Позади него — две бутылки: на одной наклейка «Эссенция красоты — Молодость — Париж», а на второй — череп и кости. Возможно, это отклик Васильева на потери русской культуры из-за политического конфликта, однако художник комментирует события в юмористическом духе и прямо не обвиняет ни одну из враждующих сторон. Фигура офицера, вероятнее всего, изображает генерала А. И. Деникина, чьи военные кампании закончились для Белой армии столь катастрофически, что главнокомандующего пришлось заменить бароном П. Н. Врангелем.

Эти четыре работы наверняка представляют собой лишь часть целой серии карикатур. Изучение личного собрания произведений искусства семьи Стравинских могло бы пролить свет на этот период в его творчестве. Помимо эстетической ценности, рисунки являют собой поразительное свидетельство своей эпохи, в котором критике подвергаются обе стороны; они позволяют предположить, что политические распри были не менее важны для беженцев, чем судьба русской культуры.

* К слову, Вооруженные силы Юга России были образованы только 8 января 1919 г.



Н.В. Васильев.
Карикатуры. См.
вклейку

Номер юг («Архитектурная композиция»), вполне мог быть или описанным ранее «Крымским пейзажем с крепостью», датированным 1918 годом, или же одним из двух недавно обнаруженных пейзажей, которые, впрочем, содержат ту же самую монограмму, что и два сатирических рисунка.

Оба рисунка — красивая гуашь на кансоновской бумаге с использованием пастели, чернил и карандаша. Изображенные на них виды весьма типичны для Крымского побережья Черного моря вблизи Ялты, где и проживал Васильев: высокие утесы со скалистыми обрывами, горы вдаль, лазурное небо, редкие полосы земли, поросшие кипарисами, крымскими соснами и лавандой, прорубленные в скалах узкие, извилистые тропинки.

На первом из них изображена старинная крепость на небольшом холме, окруженном отвесными скалами и горами. В долине раскинулся маленький городок, не имеющий каких-либо примечательных особенностей, чтобы его можно было опознать, кроме разве что минарета некоей отдаленной мечети.

Крепость, которая, впрочем, может оказаться древним монастырем или дворцом, довольно проста и лишена каких-либо украшений. Единственный декор — зубчатые вырезы в форме перевернутого зиккурата на верхних уровнях башни и стен. Этот мотив роднит сооружение с некоторыми местными дворцами постройки XIX века, однако известный отпечаток запустения укрепляет нас в предположении, что перед нами — именно развалины крепости или просто плод фантазии художника. В древнем городе Балаклаве сохранились руины генуэзской крепости XV века, которые вполне могли послужить источником вдохновения для этой студии. Однако, как мы увидим на примере другой работы, с прототипами Васильев обращался весьма свободно. Рисунок отличается такой точностью изображения, что его трудно расценивать как просто фантазию, но, тем не менее, никаких прямых прообразов установить не удалось. В любом случае это — мастерская композиция с несколькими уходящими в перспективу планами. Превосходно изображен природный ландшафт, замечательно небо с характерной «подписью» Васильева — тремя парящими птицами. Нет сомнения в том, что Васильев мог бы успешно состояться не только как архитектор, но и как живописец. Крымские же каникулы предоставляли ему отличные возможности для совершенствования.

Второй рисунок — весьма эффектное изображение руин некоей величественной прежде постройки на живописном склоне утеса. Композиция и необычная архитектура первоначально позволили заподозрить и здесь архитектурную фантазию. Однако предположение это вскоре уступило новым данным и занятому наблюдению относительно художественного метода Васильева. Вместо того, чтобы изобразить действительный пейзаж или чистую фантазию, художник-архитектор



Н. В. Васильев.
Крымский пейзаж.
До 1921 г. См.
вклейку

создал изобретательный коллаж из двух существующих неподалеку объектов, скомбинировав их черты воедино.

Первым прототипом является дворец в имении «Ореанда», спроектированный еще для императора Николая I и возведенный в 1840-х — 1850-х гг. придворным архитектором А. И. Штакеншнейдером⁴. Дворец располагался на высокой террасе, уступами спускающейся к морю. На вершине ближайшей скалы тогда же была построена беседка-ротонда, из которой открывался восхитительный вид на море.

Сам дворец в 1881 году сгорел. Руины были сохранены тогдашним владельцем имения — великим князем Константином Николаевичем. На рубеже веков и ротонда, и руины дворца сделали популярной местной достопримечательностью.

Однако Васильев использовал в своей композиции еще один прообраз. Им послужил Воронцовский дворец в Алупке с его знаменитой парадной лестницей и дремлющими на постаментах львами. Как представляется, методика коллажа оставалась для архитектора важным инструментом на протяжении всей его карьеры: заимствуя детали из существующих объектов, он трансформировал и совершенствовал их, руководствуясь собственным мастерским чувством композиции.

Когда же Николай Васильев покинул Крым, покинул Россию? Ответ на этот вопрос опять же дает анкета из его личного дела в Управлении туннелями города Нью-Йорка. «В 1920 году, — пишет Васильев, — вместе с Добровольческой армией я перебрался в Константинополь, где сотрудничал с местными архитекторами»¹⁰. Дата совпадает с моментом массовой эвакуации из Крыма, организованной бароном П. Н. Врангелем непосредственно перед захватом полуострова большевиками. По свидетельству Врангеля, начиная с 29 октября 1920 г. все военнослужащие и члены их семей подлежали эвакуации с территории Севастополя и Ялты¹¹. В течение четырех дней на 256 судах было вывезено свыше 145 тыс. мужчин, женщин и детей, большинство из которых сошли на берег в Константинополе.



Н. В. Васильев.
Крымский пейзаж
с руинами.
До 1921 г. См.
вклейку

Беседка-ротонда
в Ореанде. 1910-е гг.



Существует некоторое расхождение между заверениями генерала Врангеля в его «Мемуарах» о том, что эвакуация носила спокойный, организованный характер, и показаниями очевидцев, собранными позднее. Врангель утверждает, что уехать смогли все, кто хотел, между тем как беженцы, которые садились на корабли, свидетельствовали, что генерал «убеждал все гражданское население остаться»¹². На самом деле, места на кораблях было мало даже для военных. Офицеры вынуждены были пристрелить своих лошадей, которые иначе могли последовать за ними в море. Суда были перегружены, и некоторые пассажиры скончались в давке прямо в открытом море. Отъезд был торжественным и безмолвным.

Никто — ни взрослые, ни дети — не плакал, не разговаривал, не суетился. Они стояли совершенно молча, обратив взоры на северо-восток, туда, где была Россия... Затем запели православный гимн «Господи, помилуй», и когда пение закончилось, все зарыдали¹³.

Трудно представить, что творилось в умах мужчин, женщин и детей, которые вглядывались в пустынный берег родной земли в ходе той внезапной массовой эвакуации из портов Ялты и Севастополя в течение четырех октябрьских дней 1920 года¹⁴. После трех лет невзгод и лишений они последовали за остатками Белой армии, с которой были связаны их надежды на лучшее. Они жили минутой; бессмысленно было беспокоиться о будущем, над которым они были не властны.

Спустя годы свидетельство самого Николая Васильева о его бегстве в пересказе американского журналиста звучало даже несколько комично.

К счастью для Васильева, в гавани встал на якорь корабль американского военно-морского флота, и бежавший художник ухитрился заполучить себе место на борту. Когда корабль пришвартовался в Константинополе, всё, что было у Васильева — костюм, в который он был одет. Позади остались слава, богатство и три бывшие жены¹⁵.

Л. М. Камышников в своем пространном некрологе (см. Прил. 8) уточняет, что Николаю Васильеву удалось попасть на борт американского миноносца благодаря непосредственному указанию вице-адмирала Ньютона Мак-Кули (1867-1951)¹ офицера, исключительно много сделавшего для помощи русским, желавшим покинуть Россию, — нередко вопреки официальным директивам и желанию военного руководства. Другие пути бегства из России были ограничены и опасны. Как известно, всего за несколько месяцев до отъезда Васильева где-то на дорогах Юга был убит Алексей Бубырь. Отъезд из России означал конец успеха и стабильности, которые сопутствовали Васильеву на протяжении сорока пяти лет. Теперь ближайшей его целью становилось — выжить.

ГЛАВА ВТОРАЯ. КОНСТАНТИНОПОЛЬ: ВРЕМЕННАЯ ПЕРЕДЫШКА

В течение одной недели из крымских портов в район пролива Босфор 126 судов перевезли более 150 тыс. человек. Первой остановкой для одних был Константинополь, для других — один из лагерей, разбросанных от Галлипольского полуострова до пролива Дарданеллы. Одни остались в Константинополе на годы, другие расселились по Среднему Востоку и за его пределами¹⁶.

В последующие годы русская диаспора разъехалась по всем концам света. Однако тогда пятьдесят тысяч русских граждан и сто тысяч солдат и офицеров Белой армии на бортах наскоро собранной флотилии Врангеля, пересекая спокойные воды Черного моря, не имели ни малейшего представления о том, куда им податься. Мировое сообщество также еще не решило, что делать с беженцами. В конце концов, согласно пакту, заключенному с французами, решили, что беженцы высадятся в Константинополе, находившемся в то время под британским контролем. И турки, и комиссии союзников поначалу оказывали несчастным русским всевозможное содействие. Красный Крест развернул для них лагеря, больницы, детские дошкольные учреждения и приюты для сирот. Жизни эмигрантов уже ничто не угрожало, но жилось им нелегко. Те, у кого были деньги и драгоценности, устроились неплохо, перед теми же, кто бежал, не имея за душой ни гроша, встали безотлагательные проблемы:

Константинополь.
Вид на бухту
Золотой Рог.
Открытие
начала XX в.



Беженцы селились там, где только могли, позабыв о титулах и званиях. Условия были тяжкими. Они жили в гостиницах, в монастырях, больницах и на фабриках. Некоторые нашли кров у русского посла Нератова, в комнатах и даже на лестницах посольства...¹⁷

Со временем, однако, русским удалось организовать хрупкое, но довольно активное сообщество. Вскоре открылись кафе, рестораны и кабаре. Возникали культурные учреждения: петербургская танцовщица Лидия Красс-Арзуманова организовала первую в Турции балетную труппу; поначалу местная публика с охотой посещала драматические спектакли, оперы и концерты, которые ставили прямо в садах Константинополя. Открывались русские лавки, модные магазины и дома мод: русские беженки пытались выдерживать стиль и поддерживать элегантность в этом новом для них городе.

Что касается архитектуры, то русские и в этом попытались было сотрудничать с турками. Васильев утверждает, что во время пребывания в Константинополе работал с местными архитекторами¹⁸, правда, какие именно работы он выполнял, мы пока не знаем. Наряду с Васильевым здесь трудились его коллеги Э. Ф. Виррих, Г. Е. Гинц, Н. Н. Гвоздев, И. М. Пальмов, Р. Н. Верховской и Л. М. Браиловский, о которых определенно известно, что все они работали в турецкой столице. О Пальмове известно, что он построил военные лагеря на Галлиполийском полуострове, прежде чем поступил на службу в Управление по надзору за городскими строениями в Константинополе¹⁹. Фон Постельс работал над генпланом новой части города²⁰. Гвоздев (предположительно) построил целый ряд зданий, среди которых вилла на берегу Босфора для богатого швейцарского фабриканта Нестле. Позже он победил в конкурсе на проект Оперного театра в Константинополе²¹. Сохранилась его прекрасная акварель, опубликованная в журнале «Пенсил пойнтс» в 1925 году²², на которой изображены какие-то руины в Константинополе.

Когда русские прибыли в Турцию, страна находилась в переходном состоянии. Британская оккупация, последовавшая за падением Оттоманской империи после Первой мировой войны наконец закончилась в 1923 году, после того как в Турции была провозглашена республика. В условиях секуляризации и хозяйственных реформ присутствие русских беженцев лишь обостряло встававшие экономические и культурные проблемы. Вскоре город оказался переполнен турецкими беженцами, возвращавшимися из Греции. Мусульмане-традиционалисты с пренебрежением относились к русским женщинам, считая их привычку одеваться на западный манер провокационной. Несмотря на теплый поначалу прием, дальнейшее их пребывание в стране всё чаще находили нежелательным. Вскоре стало ясно, что Константинополь мог быть лишь перевалочным пунктом, местом краткой передышки. Среди эмигрантов росла безработица. Переезд сделался очередной новой надеждой:

Толпы русских беженцев бродили по улице Пера, осаждая иностранные посольства в надежде получить визу. Чехословакия и Югославия принимали интеллигенцию, студентов, учителей, инженеров и докторов; Болгария предоставила кров части военных, размещенных в Галлиполи; Аргентина пригласила безземельных казаков в Патагонию; банкиры и торговцы мехами стремились добраться до Германии; многие пытались уехать в Америку; Франции нужна была только дешевая рабочая сила...²³

Одной из первых приняла беженцев Болгария. В 1921 г. там уже пребывало двенадцать тысяч русских, а к 1923 г. — около тридцати тысяч²⁴. Однако вскоре после того Болгария установила дипломатические отношения с Советским Союзом, и у многих эмигрантов не осталось иного выбора, чем продолжить поиски нового дома. Барон Врангель, по-прежнему ответственный за судьбу войска, продолжал переговоры с Западом.

В мае 1921 г. П. Н. Врангель успешно завершил переговоры с Королевством сербов, хорватов и словенцев. Король Александр I, воспитанный при русском императорском дворе, с презрением относился к большевистскому перевороту и убийству царской семьи. Духовный предстоятель, патриарх Сербский, также получил образование в России и с радостью принимал членов русской православной церкви в изгнании. В результате беженцы обрели не только спасительное пристанище, но также возможность добраться из Константинополя в Белград морем и по железной дороге уже в том же месяце. Великодушный этот акт не был лишен своих мотивов. Сербия всё еще оправлялась от Первой мировой войны, остро нуждалась в рабочей силе и технически грамотных специалистах. В соответствии с достигнутым соглашением Врангель отправил кавалерию, кубанских казаков, архитекторов и инженеров, технические и административные навыки которых были необходимы для модернизации сербской, по преимуществу аграрной, экономики. К январю 1922 г. русское присутствие в Константинополе пошло на убыль. Некоторые предпочли остаться, но большинство отправилось в путь. Множество эмигрантов осело в Белграде, тогда как другие уехали в Прагу, Берлин и Париж.

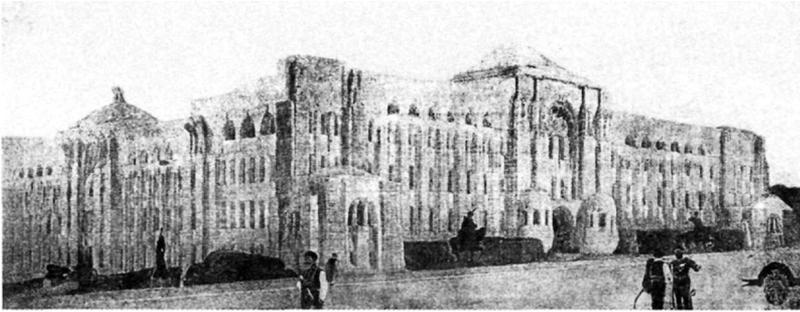
Эвакуация через Крым и Константинополь была не единственным способом спастись для тех, кто был на стороне Белого движения. На севере многие бежали в Финляндию и Польшу, на Дальнем Востоке — в Харбин и Шанхай. Одни уехали в Австралию, другие — в Сан-Франциско. Однако крымская эвакуация была самой драматичной страницей русской эмиграции и единственной кампанией, официально организованной лидерами Белой армии, которые тогда еще оставались у власти. По некоторым оценкам, после революции Россию покинуло около двух миллионов русских людей²⁵.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. БЕЛГРАД: ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПОРЯДКУ

К 1921 году в Королевстве сербов, хорватов и словенцев проживало около семидесяти тысяч русских беженцев; по меньшей мере, треть из них осела в Белграде²⁶. Город остро нуждался в рабочей силе и архитекторах для восстановления после Первой мировой войны. Еще до войны молодой швейцарский архитектор Жаннере, проезжая в 1911 г. во время путешествия на Восток через Белград, нашел его бедным и сонным:

Полное освобождение бывшего королевства Сербии в результате Балканских войн 1912-1913 г. мало способствовало развитию Белграда, так как обнищание нации зашло слишком далеко, а послевоенная передышка была слишком короткой для того, чтобы перековать мечи на орала. За этот период неопрятный город с населением в 60 000 человек мог похвалиться лишь несколькими новыми скромными правительственными зданиями, казармами и школами, построенными в непритязательном стиле обычного сугубо академичного «итальянского ренессанса»²⁷.

Работы для архитекторов хватало, и Васильев снова повстречал здесь своих старых сокурсников. Тот же Федор де Постельс отметил, что из выпускников Академии художеств в Белграде в то время можно было встретить Н. В. Васильева, Р. Н. Верховского, В. М. Андросова, В. В. Лукомского, Е. М. Самсонову-Каминскую и Л. М. Браиловского²⁸. На самом деле архитекторов среди русских беженцев в Белграде было даже больше. Некоторые из них — такие, как Николай Мишковский, Валерий Сташевский, Василий Олейников, В. В. Лукомский, Петр Анагносий, Александр Дероко и Вильгельм (Василий) Баумгартен — объединились в своеобразный кружок вокруг видного архитектора Н.П. Краснова и получили работу в Министерстве строительства²⁹. Они возрождали инфраструктуру города, проектировали объекты гражданского назначения, школы, культовые сооружения и проч. С технической стороны русские специалисты были гораздо более искусными и опытными, чем сербские, которым постепенно передавали свои навыки и знания. Говорят, что русские «сделали Белград монументальным»³⁰. К 1925 г. почти все значительные общественные здания были спроектированы и построены русскими. Постройки проектировались в стиле умеренного неоклассицизма, что не составляло особой сложности для выпускников Императорской Академии. Иногда неоклассицизм дополнялся местными историческими мотивами. Модернизм тогда еще лишь зарождался, влияние его было незначительным и проявлялось разве что на страницах скромного

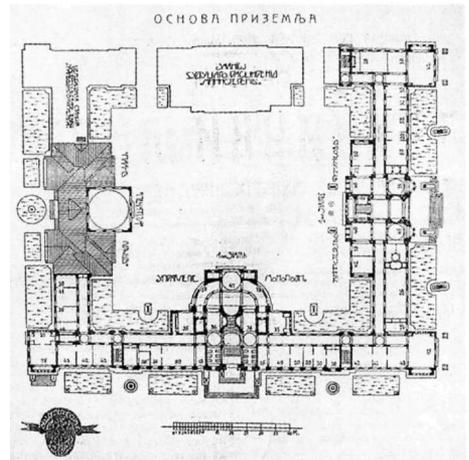


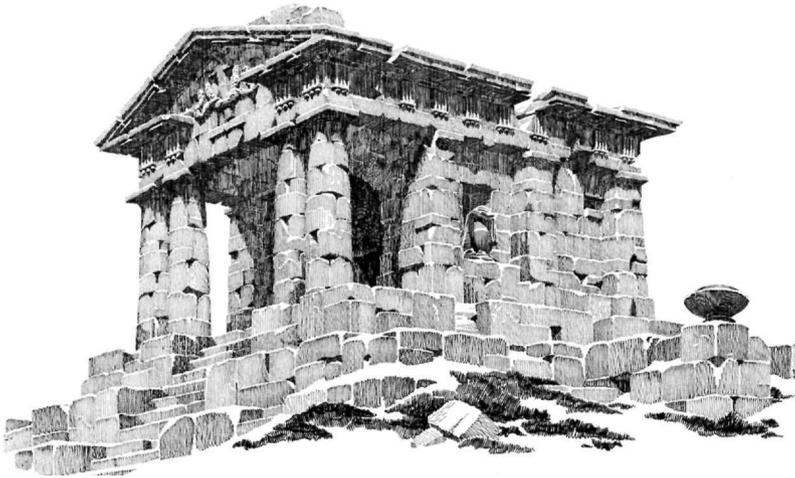
Н. В. Васильев,
С. С. Кричинский.
Конкурсный проект
здания Министер-
ства монополий
и финансов
в Белграде. 1908 г.
Перспектива,
план

журнала «Зенит», основанного Любомиром Мичичем в 1921 г. и посвященного искусству авангарда. Первое здание в Белграде в этом стиле было построено не ранее 1927 г.³¹. Русские преобладали в местном архитектурном мире, и только в одном Белграде по их проектам были построены сотни домов³². Роман Верховской столь преуспел в проектировании и церковных, и монументальных сооружений, что удостоился признания короля Александра I Карагеоргиевича и оставался в Белграде до 1938 г., после чего переехал в Нью-Йорк.

О белградском периоде творческой карьеры Николая Васильева теперь известно больше³³. Вместе с другими беженцами он прибыл из Константинополя не раньше мая 1921 г. и покинул Белград самое позднее в январе 1923 г. В течение этих двух лет он вернулся к частной практике и спроектировал ряд зданий в самом Белграде и его округе. Жил он на улице Авальска, 4, и был женат на сербке, женщине по имени Регина³⁴. То были не первые и не последние работы, связывавшие его с Белградом. В 1908 г. совместно со Степаном Кричинским он выиграл конкурс проектов здания Министерства монополий и финансов, которое позднее называлось просто Министерством финансов. Здание, однако, возвели лишь в 1926 г., когда проект был доработан в духе более сдержанного неоклассицизма Николаем Красновым. Николай Васильев, скорее всего, был связан с ним и его русским архитектурным кружком по работе, когда проживал в Белграде, но как именно, неизвестно, и, похоже, в этом случае он оставался лишь сторонним наблюдателем.

В числе первых работ Васильева, выполненных им вскоре по приезде, был проект монумента «Солдатам, павшим в Первой и Второй Балканских войнах». Конкурс и возведение памятника финансировались непосредственно королем Александром I. Памятник должны были возвести на священной земле горы Авала, что высится





Н. В. Васильев.
Конкурсный
проект монумента
солдатам, павшим
в Балканских
войнах.
Нач. 1920-х гг.

на окраине Белграда*. Эскиз Васильева, скромно обозначенный как «Предложение мавзолея», был опубликован много позже, в 1928 году, в журнале «Американ архитект»³⁵. Это небольшое сооружение с четырехколонным портиком на торцовом фасаде напоминает слегка обветшавший античный храм. Однако определенные черты маньеризма обнаруживаются и здесь: это разорванный фронто́н, заключающий большое изображение герба, центральная лестница, высеченная в стилобате, и погребальные урны, фланкирующие храм по обеим его сторонам**.

В первом конкурсе, однако, победил сербский архитектор Милан Минич. Сооружение его было намного проще: основание, которое образовывали пересекающиеся кубические объемы и пирамида, венчал выразительный трехмерный крест. Этот памятник был лишь временным, в 1932 г. король Александр объявил второй конкурс, который выиграл хорватский архитектор Иван Мештрович. «Могила неизвестного солдата» (1938), которую позднее возвели по его проекту на том же месте, поразительно напоминает эскиз Васильева, опубликованный одиннадцатью годами раньше. Впрочем, проект Васильева, более сложный в пространственном отношении, отмечен благородной патиной и отражает более романтическое художественное видение, нежели трезвый неоклассицизм монумента Мештровича. Здесь, в Сербии, мир античности стал для Васильева ближе, чем когда-либо. История, возможно, дала временное прибежище мастеру,

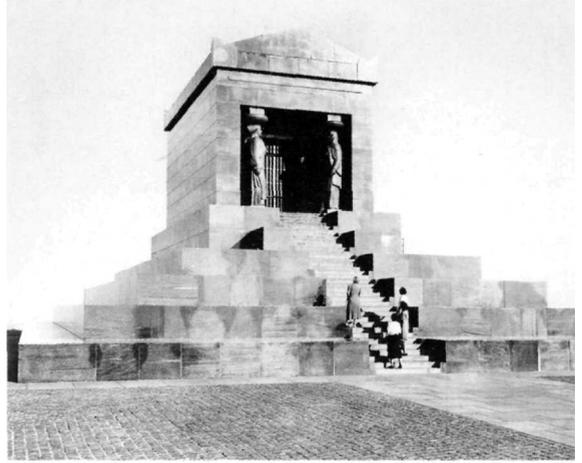
* Авала — от турецкого слова «хавала», что означает «холм» или «подъем».

** По-видимому, во втором конкурсе — на проект «Могила неизвестного солдата», которая была посвящена героям-сербам, павшим в Первой мировой войне, и также должна была располагаться на вершине горы Авала, — Васильев не участвовал.

лишенному родной почвы, даже если ощущение ее стабильности оказывалось всё более эфемерным.

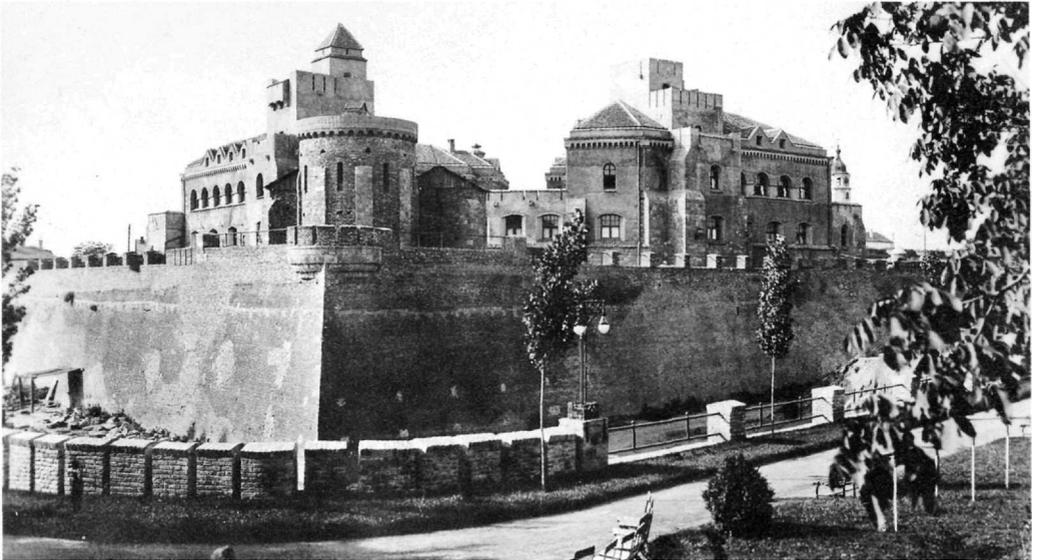
Во время недолгого пребывания в Белграде в 1920-х гг. Николай Васильев, по его собственному утверждению, стал «главным архитектором военного министерства»³⁶. Это довольно странное заявление могло объясняться его участием и победой в конкурсе 1922 г. на проект Белградского географического института. Проект был осуществлен в 1924 г., когда автор уже покинул страну. В начале 1950-х гг. здание стало Военным музеем. Важно отметить, что сооружение было воздвигнуто на развалинах

средневековой крепости, известной под названием Калимегдан, и что проект включал также планировку одного из главных общественных парков Белграда. Пока Краснов и его последователи монументализировали Белград, проектируя здания в стиле помпезного неоклассицизма, Васильев, как в этом случае, обращался к более грубому, но более романтическому лексикону — плоским массивам средневековой крепости. Усеченные объемы, лишенные всякого декора, несмотря на живописную игру масс и романские формы проемов, представляют собой любопытное предвестие более современной архитектуры.



«Могила неизвестного солдата». 1938 г. Архитектор И. Мештрович

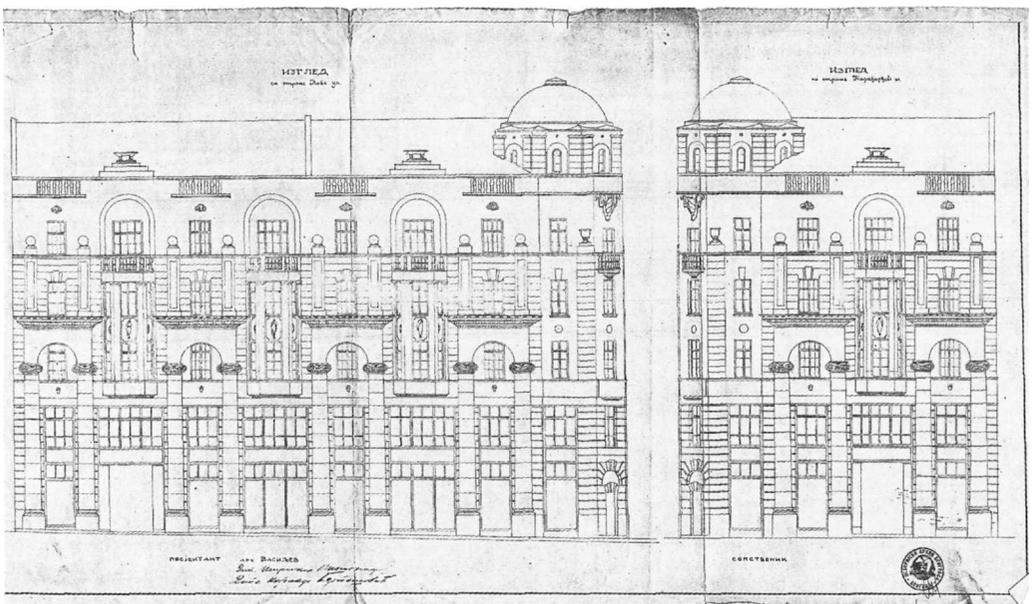
Географический институт в Белграде. 1920-е гг.

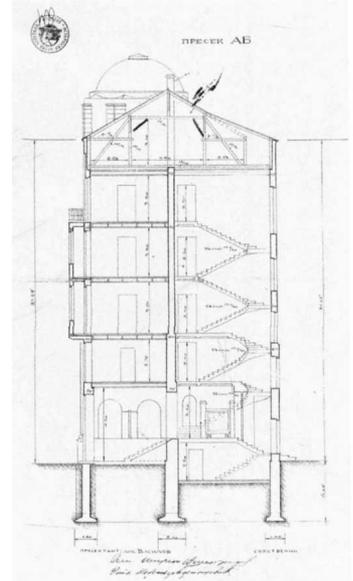
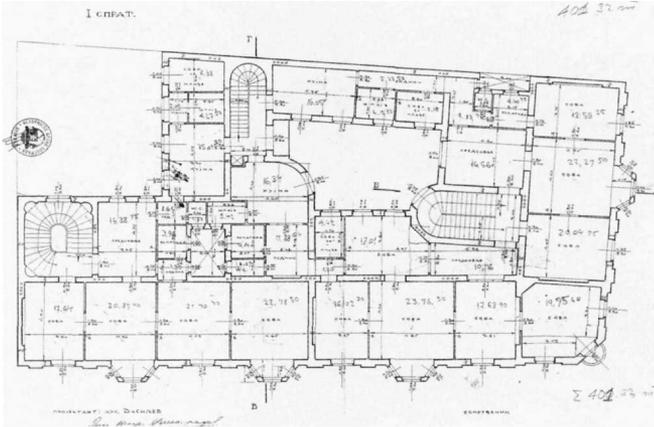


За годы пребывания в Белграде Васильевым было выполнено и осуществлено также несколько других проектов. Одна постройка, приют для сербских детей и инвалидов Первой мировой войны, находившаяся по адресу Видинска ул., 2, была спроектирована совместно с Яковом Козинским, еще одним русским архитектором-эмигрантом, на счету которого в Белграде не менее сорока зданий. Строительство приюта началось в 1922 г. на средства благотворителей — Дмитрия и Натальи Милоевичей. К сожалению, здание претерпело столь значительные изменения вследствие военных действий и последующих перестроек, что его оригинальный облик восстановить невозможно. Чертежей пока также не обнаружено.

Совсем иначе обстоит дело с постройкой, расположенной на улице Караджорджева, 67. Пятиэтажный доходный дом Ристы Параноса прекрасно сохранился, а благодаря чертежам, недавно обнаруженным в Белградском историческом архиве, было установлено авторство Николая Васильева. Риста Паранос был богатым благотворителем, щедрость которого вызывала восхищение жителей Белграда. После окончания Первой мировой войны недвижимость на улице Караджорджева значительно подорожала. Паранос приобрел один из самых перспективных на улице участков под строительство многофункционального комплекса. Программа предусматривала устройство коммерческого пространства на нижнем, двойной высоты, этаже (сегодня здесь размещается банк), конторских помещений в ме-

Н. В. Васильев,
Х. Виноградов.
Проект доходного
дома Р. Параноса.
1922 г. Фасады, план
1-го этажа, разрез.
ИАБ.
Общий вид
доходного
дома Р. Параноса
в Белграде
(на стр. 263 внизу)





зоне для сдачи внаем и жилых квартир на трех верхних этажах. В квартирах было от трех до пяти комнат; кухни и ванные комнаты были оборудованы по последнему слову техники. Васильев спроектировал здание в 1922 г. совместно с инженером, экспертом, осуществлявшим надзор за строительством, Хрисанфом Виноградовым. Документы, обнаруженные вместе с чертежами, позволили установить, что Васильев и Виноградов снимали (по крайней мере временно) помещение для своего бюро по адресу ул. Косовиста, 53³⁷. Виноградов был не дизайнером, а инженером, проектировщиком строительных конструкций. Постройка отражает эксперименты Васильева в исключительно оригинальном стиле маньеризма, странным образом схожие с аналогичными современными экспериментами движения новеченто в Милане. В постройке просматривается сознательная попытка опрокинуть все классические каноны архитектуры. Рустовка, декоративные обелиски и башенки-рондели, даже пилястры и элементы ордера едва выступают над уровнем почти плоской поверхности стен, между тем как заглабления на фасаде носят преувеличенный, гротескный характер. Уменьшение высоты декора служит своего рода семиотическим знаком, или текстом, и свидетельствует о понимании





Н. В. Васильев.
Эскиз акции. 1922 г.
Частное собрание

языка архитектуры именно в том духе, что был сформулирован сорок лет спустя Робертом Вентури. Правда, в отличие от Вентури, Васильев признает также богатство фактуры материала, что подтверждается использованием по меньшей мере трех различных видов облицовочного камня и введением полихромных оштукатуренных поясов на верхних этажах. По мере приближения к кровле цвета становятся более светлыми по тону.

Общая объемная масса здания организована весьма пластично, чему способствуют трехгранные, словно выдавленные из полуциркульных заглаблений эркеры и тяжелый карниз, нависающий над арками высотой в три этажа. Здание это, по существу, являет собой кульминацию неоклассических экспериментов, которые Васильев осуществлял еще в Петербурге в 1911—1916 гг., мастерски и остроумно обыгрывая цвет, пластику и приемы композиции, в результате чего классический канон низводился им до чисто символического значения.

Сохранившийся рисунок, сделанный Васильевым в эти годы, представляет собой эскиз акции, вновь напоминающий о его замечательных графических способностях. Большая работа, выполненная чернилами и акварелью, датирована 15 июля 1922 г. На изображении мы видим покрытую снегом гору, большую ель и контур лесопильного завода в Скопье на переднем плане*. Углы декоративной рамки отмечены числом 500, обозначающим достоинство акции. Тщательно прорисовал художник и детали декоративной рамки — инструменты, используемые в лесной промышленности: тросы, топоры, пилы и

* Сегодня Скопье — столица Республики Македония, однако в 1918–1939 гг. город входил в состав Королевства сербов, хорватов и словенцев.

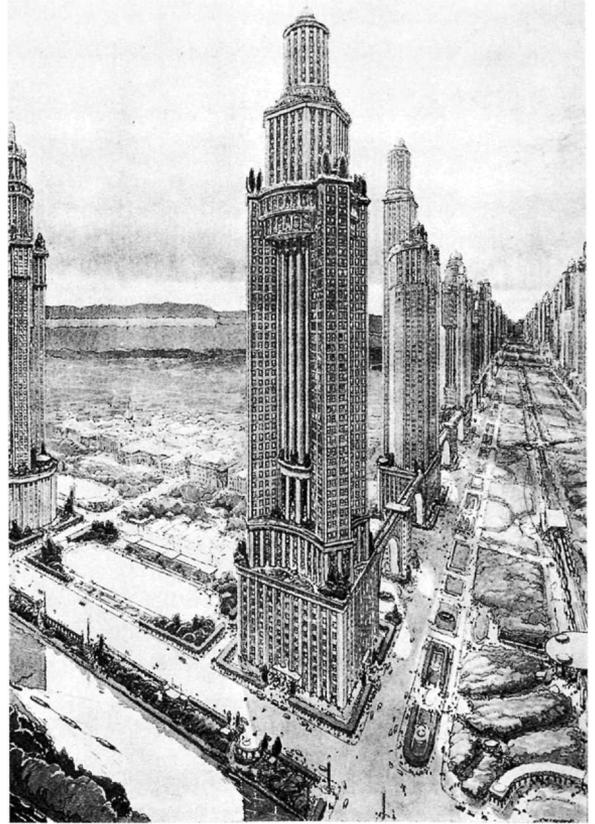
фрезы. Силуэт фабрики на переднем плане, а также палитра цветов (серый, черный и красный) напоминают о русском конструктивизме, который в ту пору только зарождался. Фабрика — мотив, который, перебравшись в Америку, Васильев повторит еще множество раз, часто в различных вариантах — в обрамлении из небоскребов и индустриальных мостов.

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
здания газеты
«Чикаго трибюн».
1922 г. Перспектива

Вне сомнения, самой важной работой Николая Васильева периода его пребывания в Белграде был конкурсный проект высотного здания газеты «Чикаго трибюн». Конкурс этот стал поворотным моментом в его профессиональной карьере. Хотя до того он принимал участие в более чем восьмидесяти конкурсах, все они проводились либо в России, либо в соседних странах. Это было его первое участие в международном конкурсе, причем на возведение постройки, которой прежде он не проектировал никогда — небоскреба.

В каком-то смысле, ему повезло. Как отмечает Жан-Луи Коэн, до 1929 г. русским так или иначе запрещалось участвовать в международных конкурсах из-за «отсутствия дипломатических отношений»³⁸. Васильев мог воспользоваться преимуществами своего статуса беженца и в конкурсе принимал участие как «Николай Васильев из Белграда (Сербия)». Проект его вполне отвечал современным американским стандартам, отдававшим предпочтение небоскрегам, выполненным в духе модернизированной эклектики, в основу которой было положено использование стальных конструкций. Помимо того, его работа напоминает проект проспекта доходных домов-небоскребов в Париже, разработанный Огюстом Перре в том же году. Проект Васильева, однако, оставляет впечатление некоторой неуклюжести, несоразмерности частей и чрезмерно доминирует над окружением. К этому времени Васильев, вероятно, еще не был знаком с классическим трудом Луиса Салливена «Высотные административные здания, рассматриваемые с художественной точки зрения» (1896), не имел хорошего представления о работах мастеров Чикагской школы, которой к тому времени было уже тридцать лет. Увы, не воспользовался он и собственным новым, более изысканным лексиконом, опробованным им в работе над проектом белградского дома Параноса. Вместо этого в своем проекте он





представил эклектическую комбинацию форм на темы ренессансных палатцо с деталями, разработанными в духе маньеризма. Эти детали напоминают его дореволюционные работы периода неоклассицизма, но не обнаруживают той степени законченности в пропорциях и композиции, которая отмечает петербургские проекты. Тем не менее работа Васильева была удостоена похвального отзыва. В самом деле, его проект не слишком отличался от дюжины других столь же безвкусных проектов, опубликованных после проведения конкурса. Возникает вопрос: был ли в его участии в этом конкурсе какой-либо скрытый мотив? Готовился ли он таким образом к новому повороту в карьере в попытке восстановить утраченное положение? Во всяком случае, в Белграде ему уже явно не сиделось, и взоры его все чаще обращались в сторону Америки.

В конце 1922 года Николай Васильев покинул Белград и направился во Францию, в Шербур, где должен был взойти на борт океанского лайнера «Маджестик», отправляющегося в Нью-Йорк. На пути в Шербур ему нужно было пересечь Австрию, Германию, возможно, Швейцарию и затем — Францию. Он, вероятнее всего, имел при себе

Слева:
Дж. Хауэлл, Р. Худ.
Конкурсный проект
здания газеты
«Чикаго трибюн».

Перспектива.
Первая премия.
1922 г.

Справа:
О. Перре. Проект
проспекта доходных
домов-небоскребов
в Париже.
Перспектива. 1922 г.

нансеновский паспорт, который с 1922 г. Лига наций начала выдавать перемещенным гражданам России. Документ облегчал пересечение государственных границ, но признавали его не везде, и неизвестно, была ли у Васильева возможность по дороге в Шербур изучать архитектуру. Путешествие должно было занять самое большее три месяца. Никаких набросков и записей, позволяющих предположить, что он путешествовал не спеша, не сохранилось.

В 1923 г. «Маджестик», судно британской компании «Уайт стар» дедевейтом в 56 621 т, был самым большим океанским лайнером своего класса. Во время Первой мировой войны он входил в состав германского флота под названием «Фатерланд» и вместе с другими немецкими кораблями был передан Великобритании в счет репараций. «Маджестик» принимал на борт до пяти тысяч пассажиров. На судне были каюты первого, второго и третьего классов. Шербур Васильев покинул 28 февраля 1923 года³⁹.

Во время этого шестидневного рейса через Северную Атлантику на борту лайнера «Маджестик» находились два архитектора. Оба были примерно одного возраста, оба оставили Старый Свет ради новой мечты. Очарованные американскими небоскребами, оба получили награды на недавнем конкурсе на проект высотного здания «Чикаго трибюн». Оба были ведущими представителями характерного для балтийских стран регионального направления архитектурного стиля, известного сегодня как северный модерн. Время от времени они встречались на конкурсах. В Ревеле их постройки по сей день стоят одна против другой. Один, однако, плыл в каюте первого класса⁴⁰, второй — третьим классом. Гельсингфорсцу Элиелю Сааринену следовало получить вторую премию от конкурсного комитета, рассматривавшего проекты «Чикаго трибюн тауэр», а заодно — выступить перед американскими архитекторами, многие из которых считали, что Сааринен достоин первой премии, потому что, в отличие от вторичного, неоготического проекта победителей Джона Мида Хауэлза и Реймонда Худа, его работа прокладывала дорогу новому пониманию высотного здания.

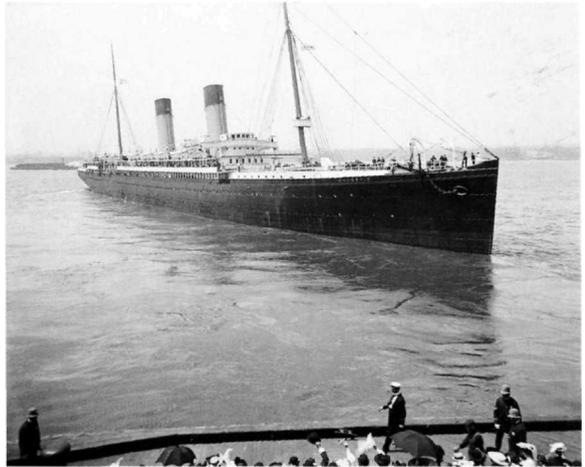
Проект Николая Васильева примыкал к числу более консервативных. Хотя он и удостоился «похвального отзыва», историк архитектуры Шелдон Чини впоследствии писал об этой работе в книге «Архитектура Нового света» (1930) как о «дани эклектической практике строительства небоскребов: в нем можно распознать деловое здание, замаскированное „мотивами“, навеянными древнегреческими и древнеримскими храмами, французскими, фламандскими и английскими кафедральными соборами, флорентийскими башнями, венецианскими дворцами,

Э. Сааринен.
Конкурсный проект
здания газеты
«Чикаго трибюн».
Вторая премия.
1922 г. Перспектива



египетскими обелисками и так далее»⁴¹.

Встречались ли архитекторы за шесть дней того трансатлантического путешествия? Принимая во внимание различия в условиях, в которых они плыли, — навряд ли. Сааринен, путешествовавший в первом классе, избежал также суровых испытаний: по прибытии его прямо с «Маджестика» отвезли на Манхеттен. Его встречали члены Архитектурной лиги Нью-Йорка, и через несколько дней он уже произносил перед ними речь. Кроме того, Сааринен не был беженцем. Его путешествие было добровольным, он воплощал культурную изысканность «патрицианского» воспитания: бегло говорил на нескольких языках, побывал во многих странах мира и, судя по газетным вырезкам и статьям в архитектурных журналах того времени, уже обладал тем мифическим статусом героя, то есть был воплощением американского идеала успеха. Пройдет несколько лет, и, возглавив элитарную Крэнбрукскую академию изящных искусств, Элиель Сааринен станет основателем династии архитекторов, и заказы к нему и его сыну Ээро потекут со всех уголков страны.



Океанский лайнер
«Маджестик».
Фотография
ок. 1903 г.

К сожалению, талант в те времена не являлся достаточным условием преодоления классовых различий. Васильев был русским, выходцем из крестьянской среды. И хотя в Санкт-Петербурге он снискал заметный успех, глубокое уважение коллег, церкви и императорского двора, в Америке как профессионал он начинал в полной неизвестности — чтобы тем же и закончить, пополнив ряды теней архитектурного поприща.

Американский «плавильный котел» и расхожий миф о быстром переходе «из грязи в князи» скрывал под собой удручающую реальность. Поскольку искусство архитектуры не пользовалось заметной поддержкой со стороны правительства, рассчитывать можно было только на богатого заказчика. В начале 1920-х гг. это были почти исключительно представители высшего класса промышленников, происходившие из патрицианских семей, либо, всё чаще, еврейские иммигранты последних лет, которым также удалось сколотить капитал. Сааринен немедленно был обласкан вниманием со стороны заказчиков первого рода, потому что обладал европейской утонченностью и вкусом — предметом восхищения среди местной аристократии и вождения среди промышленников-нуборишей. Еврейские промышленники, не допускавшиеся в аристократический круг, реагируют

вали на эту дискриминацию, поддерживая наиболее прогрессивные группировки в области искусства и архитектуры. Десятью годами позже, однако, немецкие беженцы, представители школы «Баухауз», получили поддержку с обеих сторон и, быстро поднявшись до заметного положения в академических кругах, с успехом бросили вызов отживавшей свой век эклектической тенденции в архитектуре.

Что касается эмигрировавших в Нью-Йорк русских — Васильева и людей его круга, включая Романа Мельцера, Федора де Постельса, Эрнста Вирриха, Николая Гвоздева и Романа Верховского, — то в Америке их не воспринимали как часть «высшей» западноевропейской цивилизации, излюбленной старой гвардией. Будучи православными, большинство эмигрантов оказалось в положении, исключавшем помощь со стороны влиятельных евреев, чьи семьи, спасаясь от погромов и стремясь вырваться за черту оседлости, часто сами за несколько десятилетий до того были вынуждены покинуть Российскую империю. И, если учесть при этом растущий страх перед «красной угрозой», нагнетаемый американским правительством, можно лишь удивляться тому, что некоторые русские архитекторы вообще добились какого-то успеха. Но, возможно, таланты русских эмигрантов остались, по большей части, непризнанными и русские не смогли реализовать себя в той мере, которая бы соответствовала их дарованиям, по более существенной причине: в Америке русская архитектура не удостоилась вовсе какого-либо внимания. До 1917 года в англоязычных архитектурных журналах было опубликовано всего лишь две статьи, посвященные этой теме: Антона Холлмана — «История греко-русской церковной архитектуры» (1842) в журнале «Труды Королевского института архитектуры», и статья «Русская церковная архитектура за четыре века» (1917) в журнале «Билдер». В тысяче-страничном томе Банистера Флетчера «История архитектуры, изложенная сравнительным методом» (1896) единственное упоминание о России — пять строк о московском Успенском соборе («любопытный тип, относящийся к позднему периоду, в котором византийское влияние потеряло значительную часть своей первоначальной силы») ⁴². Франк Ллойд Райт был одним из первых американских архитекторов, посетивших Россию, но то случилось лишь в 1937 году первый же полный обзор русской архитектуры на английском языке Артура Войса «Русская архитектура: национальные тенденции и модернизм» появился лишь в 1948-м. Тогда же в журнале «Архитектурал форум» была опубликована статья, в которой проблема с печальной откровенностью была вынесена в заголовок: «Зияющая пропасть: западные архитекторы находят представление о красоте у русских трудным для понимания» ⁴³.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. НЬЮ-ЙОРК: НОВЫЙ СВЕТ?

Старое осталось сзади,
Новый, краше и сильнее, свежий мир,
Могучий мир,
Мы в этот мир ворвемся с боем,
В мир похода и труда!
Пионеры! О, пионеры!

*Уолт Уитмен.
Пионеры! О, пионеры!*

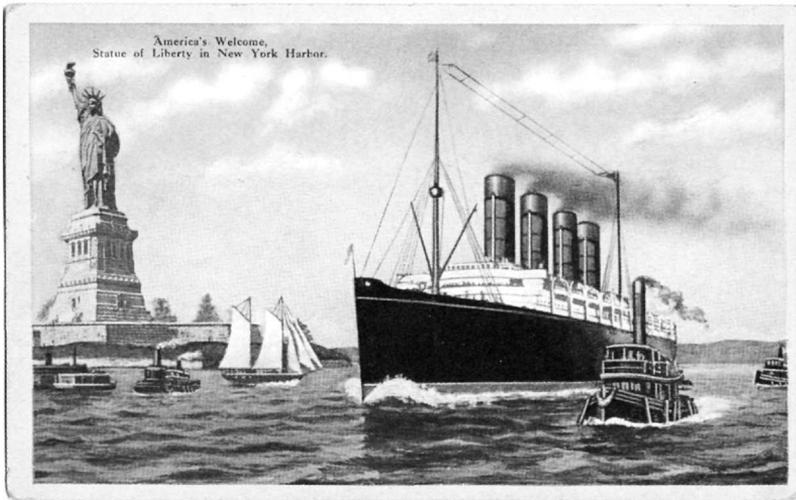
Я смотрю,
и злость меня берет
на укрывшихся
за каменный фасад.
Я стремился
за 7000 верст вперед,
а приехал
на 7 лет назад.

*Владимир Маяковский.
Небоскребвразрезе*

7 марта 1923 года пароход «Маджестик», миновав горящий факел Статуи Свободы, пришвартовался в порту Нью-Йорка. В то время как Элиелю Сааринена повезли на Манхеттен, Николаю Васильеву, прибывшему третьим классом, предстояло пройти через иммиграционный пункт на острове Эллис-Айленд. Эта разница иллюстрировала социальный порядок, часто именуемый «Двумя Нью-Йорками».

Несмотря на реформы начала века, видимой стороной города по-прежнему оставалось богатство, скрытой — бедность. Нью-Йорк Асторов, Фриков, Вандербильтов, Карнеги и Уитни являл видимые знаки капиталистического успеха, достигнутого в этой новой метрополии, мировой финансовой столице. Их обителью был город особняков, культурных учреждений, парков, частных клубов, модных домов и дорогих ресторанов. Сокровища промышленной революции хлынули в карманы немногих. По уикендам представители этого привилегированного класса, осевшего на острове Лонг-Айленд или в Ньюпорте, играли в поло или теннис в больших загородных поместьях или, оставаясь в городе, посещали оперу или Карнеги-холл.

«Обратная сторона», иммигрантская масса, ютилась в нездоровых условиях нью-йоркского Нижнего Ист-Сайда и других гетто. В муравейнике доходных домов обитали семьи, занимавшие вдесятером крошечные квартиры из трех смежных комнат, теснясь там, как сельди в бочке. На улицах звучали языки всего мира. Эти люди и были той рабочей силой, которая обеспечивала массовое производство потребительских товаров и поднимала быстро растущий лес стальных



«Добро пожаловать
в Америку!»
Открытие начала
XX в.

башен. Теснота жилых рабочих кварталов порождала болезни, бедность и преступность. Если расовые и национальные различия нередко затрудняли общение между иммигрантами, то общая борьба за выживание порождала общие мифы. Миф о человеке, который сделал себя сам, принуждал людей собираться с силами, и тот, кто, преуспев в борьбе, поднимался выше обстоятельств, служил примером для прочих.

НОВАЯ МЕТРОПОЛИЯ

Миф об Америке как о Мекке передовой технологии и модернизма получил распространение в архитектурных кругах Европы и России еще в середине XIX столетия. Образы небоскребов Нью-Йорка и Чикаго, возведенных с невиданным для Европы размахом, питали фантазии о Новом Свете как о модели будущего. Венский архитектор Адольф Лоос, который прожил в Америке с 1893-го по 1896 г., в резко критическом выпаде в адрес знаменитой мастерской «Wiener Werkstatte» в своем журнале «Андере» («Иное») с восхищением отзывался о преимуществах механического производства над ручным:

Мне повезло: в Америке я три года находился под влиянием западной культуры. И поскольку я убежден в ее превосходстве, я намеренно придерживаюсь того мнения, что скатиться до уровня Австрии — это значит, субъективно говоря, потерять свое лицо⁴⁴.

Успех, сопутствовавший применению рациональной технологии и промышленных материалов в Америке, нигде не проявился с такой

силой, как в строительстве небоскребов. Первые разработанная в Чикаго несущая каменная конструкция прошла испытания при возведении в Нью-Йорке здания «Монаднок-билдинг», построенного Холабирдом и Роше в 1891 г. Этому семнадцатизэтажному зданию высотой 197 футов (60 м) потребовались несущие стены толщиной 6 футов (1,8 м). В поисках средств упростить и удешевить строительство многоэтажных зданий и были изобретены стальные каркасные конструкции. Уильяму Ле Барону Дженни приписывают проект первой пожароустойчивой конструкции на металлическом каркасе — «Хоум иншуэренс билдинг» (1894). Десятиэтажное здание уступало «Монаднок-билдингу», но именно оно заложило основу деятельности Чикагской школы и ее мастеров Луиса Салливена и Дэниела Бернема. Среди причин, обусловивших интерес к новаторству в этой области, можно усмотреть и влияние идеологии капитализма:



«Монаднок-билдинг». 1891 г.

Страсть продавать — движущая сила американской жизни. Производство носит второстепенный, побочный характер. Но торговля должна иметь в основе видимость сервиса, удовлетворения некоей потребности. Потребность имела, возможности для ее удовлетворения были, но связь между ними отсутствовала. Затем последовала вспышка воображения, в которой явилась одна единственная вещь. Фокус удался; под солнцем быстро возникло нечто новое... Архитекторы Чикаго с благожелательным интересом отнеслись к стальному каркасу и кое-что из него сделали. Архитекторов Востока он привел в смятение; применения ему они найти не смогли⁴⁵.

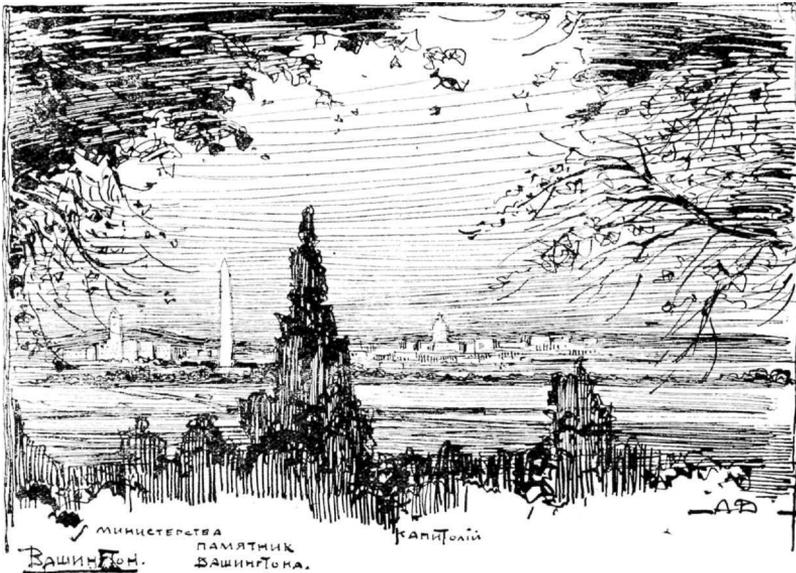
Чикаго удержал позиции до начала столетия, после чего лидером высотной архитектуры стал Нью-Йорк. Новые строительные технологии развивались на фоне замечательных достижений во всех секторах коммерческой деятельности. Жатвенная машина Маккормика увеличила в десять раз производительность в сельском хозяйстве, электрический свет совершил революцию в работе офисов, широкое развитие дорожной сети и автомобильного транспорта увеличило приток рабочей силы в города. Эти достижения цивилизации не остались незамеченными большевистским режимом. В 1917 г. Ленин выступил в защиту преимуществ «тейлоризма», основанного на методе производства автомобилей на заводах Форда.

В 1929 г. советское правительство пригласило Альберта Кана, архитектора, инженера-фордиста, который в 1917 г. усовершенствовал «ли-

нию сборки» на заводе Ривер-Руж в Дирборне, штат Мичиган. Альберт Кан должен был спроектировать и построить тракторный завод в Сталинграде. С 1930-го по 1932 г. он спроектировал также более пятисот других заводов в Советском Союзе⁴⁶.

К сожалению, миф о новой Метрополии зачастую оказывался много привлекательней действительности. В России восприятие американской архитектуры подпитывалось журналом «Зодчий», который с 1872-го по 1918 г. издавало Петербургское общество архитекторов. В издании регулярно публиковались статьи, посвященные развитию американской архитектуры. Как показал Уильям Брумфильд, в качестве источников поначалу «Зодчий» перепечатывал статьи из иностранных журналов, позже появились сообщения из первых рук — сделанные собственными иностранными корреспондентами. В 1887 г. главные города — Нью-Йорк, Филадельфию и Вашингтон (округ Колумбия) — описывал Сергей Кулешов. В 1895 г. Виктор Эвальд впервые предложил читателям свои впечатления от знакомства с небоскребами, а в 1905 г. Александр Дмитриев познакомил русских читателей с американским архитектором Генри Гобсоном Ричардсоном⁴⁷. Строить небоскребы Россия тогда еще была не в состоянии, но Ричардсон стал основным источником вдохновения для северного модерна, сперва в Гельсингфорсе — в творчестве Сааринена, Гезелиуса и Линдгрена, а затем и в Петербурге — в работах Лидваля, Претро и, наконец, Васильева.

Интерес к городскому планированию, строительству небоскребов и транспортным коммуникациям наблюдается в России уже в 1910-х гг., когда товариществом «Эйнем» была выпущена серия



А. И. Дмитриев.
Иллюстрация
к путевым заметкам.
1903 г.

открыток «Москва будущего». По иронии судьбы эти виды могли иметь прототипом знаменитое американское периодическое издание «Kings View's of New York», впервые увидевшее свет в 1911 г. Те же надземные ленты шоссе и железные дороги, автомобили, аэропланы и дирижабли с обтекаемыми формами бросают вызов городским заторам и тесноте, причем в русском варианте — не без сдержанного скептицизма.

Как некая теоретическая идея высотное здание лежит в основе проекта московского небоскреба Лопатина (1923), «Вольнекбюгеля» Эль Лисицкого (1924) и первых «Тектонов» К. Малевича (1926), которые, по замыслу автора, должны были разместиться на Манхэттене, вдохновляет проект Ладовского, разработанный еще во ВХУТЕМАСе в середине 1920-х гг., и в многочисленных других умозрительных проектах того времени⁴⁸. Впрочем, советская экономика и строительные технологии в России были на таком уровне, что первые высотные здания на Садовом кольце в Москве было запланировано возвести лишь в 1949 г. Одно из них, гостиница «Украина», было спроектировано, в числе прочих, В. К. Олтаржевским, бывшим русским архитектором-эмигрантом, изучавшим технологию строительства небоскребов в Нью-Йорке у Харви Уайли Корбетта с 1924-го по 1934 г.*

В проектах московских небоскребов обнаруживается заметное, более чем случайное, сходство со зданием муниципалитета в Нью-Йорке, спроектированным фирмой «Мак-Ким, Мид и Уайт» в 1915 г., где впоследствии будет расположен офис Николая Васильева в Комиссии по городскому планированию Нью-Йорка. Олтаржевский добился в Америке необычного успеха: получил американское гражданство, достиг удивительной беглости в письменном и устном английском языке и был одним из трех русских эмигрантов, получивших лицензию на занятие архитектурной деятельностью на территории штата Нью-Йорк, стал членом Американского института архитекторов, профессором Колумбийского университета; его работы представлялись на выставках Архитектурной лиги, — одним словом, судьба его разительно отличалась от судеб многих архитекторов, оказавшихся



«Нью-Йорк будущего». Открытка. 1911 г.

* Совместно с Х. У. Корбеттом В. К. Олтаржевским опубликован замечательный цикл графических изображений нью-йоркских небоскребов под заглавием «Современный Вавилон» (1933).



в эмиграции. Существует весьма интригующая версия о том, что успех к Олтаржевскому пришел, возможно, благодаря поддержке торговой организации «Амторг»*, размещавшейся в Нью-Йорке, которая якобы занималась промышленным шпионажем в пользу Советского Союза, так что Олтаржевский был своего рода «архитектурной Матой Хари». В 1934 г. Олтаржевский вернулся в СССР, предположительно, уступив уговорам своих однокашников Бориса Иофана и Владимира Шуко⁴⁹.

В любом случае реальность архитектурного производства в Америке была куда менее утопична по сравнению с тщательно скадрированными фотографиями в авторитетной книге Эриха Мендельсона «Америка» (1923). Если первый взгляд на американский мегаполис внушал европейцам благоговейный трепет, то более пристальное наблюдение изобличало в нем всё тот же до боли знакомый историзм.

* Торговая корпорация «Амторг» — американская компания со штаб-квартирой в Нью-Йорке. Она была основана Советским Союзом в 1924 г. для осуществления торговых операций по купле-продаже между СССР и США. Вплоть до 1935 г. через нее осуществлялся основной объем советско-американской торговли. Организация существует и в наши дни. «Амторг» служил удобным прикрытием для советской контрразведки. (См.: <http://www.pbs.org/redfiles/>)

Слева: гостиница «Украина» в Москве. 1957г. Архитекторы А. Г. Мордвинов, В. Г. Калиш, В. К. Олтаржевский, инженер-конструктор П. А. Красильников

Справа: «Муниципал-билдинг» в Нью-Йорке. 1907 г. «Мак-Ким, Мид и Уайт»

В книге «Когда соборы были белыми. Визит в страну робких людей» (1937) Ле Корбюзье обращает внимание на то, что лексикон высотного строительства в Нью-Йорке по иронии судьбы был регрессивен, ибо выражал не динамический образ современной индустриальной Америки, а скорее историческую мешанину, граничащую с пародией. Здание «Вулворт-билдинг» Касса Гилберта — как раз такой случай. Построенный в 1913 г., он завершается остроконечной башенкой, обложенной терракотовыми плитами; возвеличить «кафедральный собор коммерции» призван готический лексикон этой постройки: резьба по камню, украшающая «Вулворт-билдинг» и другие здания комплекса, заменяет изображения святых или горгульи, которых во Франции можно видеть на любой средневековой церкви. Современная стальная конструкция, дающая возможность построить здание нового типа, скрыта здесь под псевдоисторической личиной.

С благословения Чикагской всемирной выставки 1893 г. «Колумбиан» (экспозиция которой, по выражению Луиса Салливена, задержала развитие американской архитектуры на сорок лет) с начала века в Нью-Йорке в полном расцвете был эклектичный «стиль боз-ар». Фирмы, подобные «Мак-Ким, Мид и Уайт», «Джон Рассел Поуп», «Каррер и Хейстингз» и «Поль Филипп Крет» обеспечивали богатейшим промышленникам вроде Эндрю Карнеги, Джона Пирпонта Моргана и Генри Фрика особняки и загородные дома, которые придавали видимость благородства их сомнительными путями нажитым сокровищам. Искусственный рай музеев, библиотек, концертных залов и театров вырос за немногие десятилетия, меж тем как в Европе на это ушли века. (Столь же спонтанное восприятие европейской культуры отражается двумя веками ранее в быстром развитии Санкт-Петербурга.) Чуть более полувека спустя концептуальная сетка Манхэттена была реализована в тесных градостроительных структурах. К 1923 г. война небоскребов была в самом разгаре: шла борьба за лавры самого высокого здания в мире: 22-этажный «Флэтайрон-билдинг» Даниэля Бернема (1902) уступил первенство 49-этажной «Зингер-тауэр» Эрнеста Флага (1908), «Зингер-тауэр», в свою очередь, —

«Вулворт-билдинг».
1913 г. Архитектор
К. Гилберт



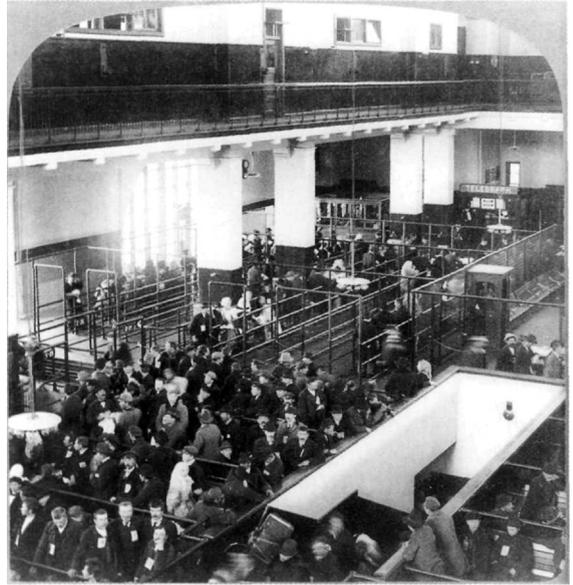
66-этажному «Вулворт-билдингу» Гилберта (1913). первенство за которым сохранялось вплоть до 1930 года.

ЭЛЛИС-АЙЛЕНД

Первой ступенькой, которую нужно было преодолеть иммигрантам на пути к американской мечте, был Эллис-Айленд. Построенный в 1892 году комплекс, примыкающий к Статуе Свободы и хорошо видный со стороны деловой части Манхэттена, был первым официальным иммиграционным пунктом. К тому времени, когда в 1954 г. его закрыли, через него прошли более двенадцати миллионов иммигрантов. Пик пришелся на период между 1880 и 1924 г. В одном только 1907 г. через Эллис-Айленд прошли более 1 млн 250 тыс. иммигрантов; в течение одного только дня — 17 апреля 1907 года — около 20 тыс. человек получили разрешение на въезд в Соединенные Штаты⁵⁰. Закрытый на время Первой мировой войны, Эллис-Айленд снова открыли в 1919-м, но «открытая дверь» уже начала прикрываться. Политический протекционизм и боязнь того, что под влиянием Октябрьской революции в России низшие классы возьмутся за оружие, привели к тому, что въездные квоты для эмигрантов, прибывающих из отдельных стран, стали стремительно уменьшаться.

Первая мощная волна российской эмиграции приходится на период 1890-1923 гг. Это были евреи из Российской империи и стран Восточной Европы, которые покинули родину, спасаясь от преследований. Несмотря на то, что в речи от 7 октября 1905 г. император Николай II гарантировал «свободу слова, вероисповедания и собраний», антисемитизм был столь силен, что к 1921 г. в пределах «черты оседлости», расположенной на юго-западе России, в погромах погибло около 200 тыс. евреев⁵¹. В результате около 1,3 млн евреев из России нашли убежище в Соединенных Штатах, составив вторую по численности национальную группу среди иммигрантов⁵². Среди них был четырехлетний мальчик, прибывший в 1905 году в Нью-Йорк из Эстонии со своими родителями — будущий архитектор Луис Кан.

Вторая волна русской иммиграции, 1917-1923 гг., по времени частично совпадавшая с первой, была непосредственным результатом



Эллис-Айленд.
Иммигранты
в очереди.
Фотография
1904 г.

русской революции. Если первую волну составляли преимущественно представители рабочего класса, то вторую — аристократия, военные, интеллигенция, художники, музыканты, писатели — те, кто искал спасения от большевистского режима. Из двух миллионов русских, бежавших после Октябрьской революции⁵³, около 40 тыс. прибыло в Соединенные Штаты⁵⁴, из которых 6 тыс. осело в Нью-Йорке⁵⁵.

Правительство США не стало менять квоты для того, чтобы дать пристанище тем, кого судьба принесла к американским берегам на грёбне второй волны. Некогда превышавшая миллион, теперь она составляла менее 150 тыс. в год⁵⁶. К 1922 г. была установлена месячная квота для русских иммигрантов в 5673 человека⁵⁷. Эпоха либеральной иммиграции закончилась⁵⁸.

Неудивительно, что 7 марта 1923 г., когда Васильев прибыл на Эллис-Айленд, он был подвергнут «особому допросу». Подобно другим пассажирам, прибывшим третьим классом, его поставили в одну из двух длинных очередей — одна была для мужчин, другая — для женщин. Сначала иммигранты прошли шестисекундное испытание, после которого выявлялись те, у кого были заразные заболевания и кто был физически немощен. После этого испытанию подвергались умственные способности и грамотность. Каждый человек должен был доказать, что он умственно полноценен и умеет написать свое собственное имя. Тем, кто не мог этого сделать, рисовали мелом крест на спине, после чего их незамедлительно и за их собственный счет отправляли в ту страну, откуда они прибыли.

Согласно декларации, заполненной на пароходе «Маджестик», Николай Васильев прибыл один, оставив свою сербскую (третью) жену в Белграде, и в графе «род занятий» отметил — «архитектор»*. В кармане у него была сумма, эквивалентная семидесяти пяти долларам (на двадцать пять долларов выше минимума). В анкете он указал, что у него «хорошее здоровье», ответил «навряд ли» на вопрос, вернется ли он в страну, откуда родом, и ответил «нет» на вопросы, «отбывал ли тюремное наказание, будет ли пытаться свергнуть правительство силой, был ли многоженцем или анархистом». В графе

Иммиграционная карта Николая Васильева. Март 1923 г.

* По другим источникам, три жены у него были еще в России. Последняя, Регина, переехала в Париж; одна дочь, Валентина (1911 г. р.) осталась в России.

«где и у кого он собирается проживать в Нью-Йорке» помечено: «Друг, Вивирих, Западная 72-я улица, 344»⁵⁹. Владимир Эрнестович Вивирих (на немецкий манер — Виррих), выпускник петербургского Института гражданских инженеров, иммигрировал в Соединенные Штаты в 1916 г. Его отец, Эрнест Францевич Виррих, сотрудничал с Николаем Васильевым и был другом его семьи. Старший Виррих отправился в Соединенные Штаты вместе со своей супругой Елизаветой полгода спустя, оба — непосредственно из Константинополя.

Официальной причиной «задержки» Васильева было то, что мартовская месячная квота для граждан России была исчерпана. Однако, несмотря на уверения Васильева в том, что он из русских, сочувствующих «белым», скорее всего, он попал под подозрение в том, что является большевистским агитатором*.

Спустя три дня ему разрешили въезд в Соединенные Штаты, и это было удачей, потому что в обычных обстоятельствах объявление, что «квота исчерпана», означало немедленное возвращение домой. Наконец-то он сел на паром, который доставил его в Нижний Манхеттен.

«УОРРЕН И УЭТМОР»: ИНДУСТРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Спустя ровно два месяца после прибытия Николай Васильев нашел работу у «Уоррена и Уэтмора». Эта хорошо зарекомендовавшая себя нью-йоркская фирма обслуживала привилегированный верхний класс. Обусловлено это было в основном тем, что основатели ее сами были выходцами из этих кругов. Уитни Уоррен (1864-1943) родился в семье американских патрициев. Их семья входила в так называемые «четыре сотни» — нью-йоркский круг Джона Джейкоба Астора. Уоррен начал изучать архитектуру в Колумбийском университете, но, отучившись всего несколько месяцев, бросил и поступил в Школу изящных искусств («Эколь де боз-ар») в Париже, которую также не закончил; однако благодаря репутации школы, профессиональным знаниям, которые приобрел, делая наброски во время путешествия по Европе, а также благодаря связям в обществе, Уоррен по возвращении

* После Первой мировой войны Нью-Йорк стал благодатной почвой для левых социалистических и коммунистических настроений. В 1917 г. на короткое время сюда приезжал Лев Троцкий. В 1919 г. отсюда в Россию была депортирована Эмма Гольдман, американская анархистка, сочувствовавшая большевикам. В 1917 г. журналист Джон Рид, выпускник Гарвардского университета, отправился из Нью-Йорка в Россию, чтобы на месте событий описать политический мятеж. Из-за его левых симпатий и благодаря стараниям основать Американскую коммунистическую партию, он стал единственным американцем, прах которого в 1920 г. был захоронен в Кремлевской стене. Всё это, среди прочего, привело к первой кампании против «красной угрозы» в 1920-х гг., которая, конечно же, захлопнула двери перед теми, кто хотел обосноваться в Америке.

на родину в 1894 г. получил важный заказ: проектирование здания ньюпортского загородного клуба в районе Род-Айленд.

Ньюпорт был местом летнего времяпровождения богатейших людей Америки, а проекту Уоррена было отдано предпочтение в конкурентной борьбе с самыми авторитетными архитектурными фирмами. Перед тем как поступить в фирму «Мак-Ким, Мид и Уайт», где Уоррен работал с 1896-го по 1898 г., он без успеха участвовал в других конкурсах на постройку крупных объектов, включая Нью-Йоркскую публичную библиотеку⁶⁰. Получив заказ на проект здания Нью-Йоркского яхт-клуба, Уоррен расстался со своими работодателями и основал собственную фирму вместе с адвокатом Чарльзом Уэтмором. Уэтмор был представителем тех же социальных кругов, закончил Гарвардскую юридическую школу, и перед тем, как соединиться с Уорреном, занимался инвестициями в недвижимости. Партнерство их было идеальным: Уоррен занимался проектированием, Уэтмор вел дела.

Успех пришел к ним быстро: уже к 1911 г. их контора располагалась в отеле «Ритц Карлтон» на Восточной 47-й улице, 16 — в здании, построенном по их же проекту. Клиентами фирмы были самые богатые и самые влиятельные семейства Нью-Йорка: Вандербилты, Берденсы и Морганы. Перед тем как постепенно перейти на осуществление государственных программ, «Уоррен и Уэтмор» спроектировала дюжины поместий, загородных клубов и курортных комплексов. В 1904 г. фирма выиграла заказ на проектирование одного из важнейших общественных зданий Нью-Йорка — Центрального вокзала («Гранд

Центральный вокзал
в Нью-Йорке. 1913 г.
«Уоррен и Уэтмор»



сентрал стейшн»). За вокзалом последовал ряд роскошных отелей — «Билтмор», «Ритц Карлтон», «Белмонт» и «Вандербилт», а затем — дорогие многоэтажные жилые комплексы, заполонившие порожние участки в верхней части Парк-авеню. Внешне комплексы представляли собой громадные кубы, отделанные орнаментом в духе Ренессанса. В 1920 г. был построен «Хекшер-билдинг», в котором разместились конторы и квартиры для частных съемщиков. Это было одно из первых зданий, спроектированных с учетом закона о городском зонировании, предписывавшего устройство пологих отступов стен для равномерного притока дневного света на всех уровнях улицы. Объемная структура строения была новой, однако набор художественных средств стиля боз-ар остался прежним: комбинация готических, ренессансных и барочных мотивов. Этот эклектичный метод отвечал вкусам клиентов — финансистов и американских промышленников в первом и втором поколениях.



Отель «Ритц Карлтон» в Нью-Йорке. 1907 г. «Уоррен и Уэтмор»

Николай Васильев приступил к работе в этой фирме 7 июня 1923 г. — в третьем и последнем десятилетии ее существования. Десятилетием ранее, в наиболее оживленные годы ее деятельности, в фирме было занято до двухсот работников⁶¹. Размеры штата иллюстрируют, каким успехом — даже по нынешним стандартам — пользовался стиль боз-ар в Нью-Йорке. Закат его наступил лишь в 1929 г., когда за крахом на рынке ценных бумаг последовало сокращение расточительного потребления, что в конечном итоге привело к полному закрытию фирмы в 1931 г.

Как же получилось, что русский архитектор, не знавший «ни слова по-английски»⁶², так быстро получил работу? Вне всякого сомнения, частично этому способствовало успешное участие Васильева в конкурсе на проект высотного здания газеты «Чикаго трибюн», отмеченное в нескольких книгах и специализированных журналах. Возможно, еще тогда, в Белграде, переезд в Нью-Йорк он задумал всего за несколько месяцев до того, как его намерение реально осуществилось. Быть может, цикл рисунков, датированных 1922-1924 гг. (о которых мы скажем ниже), были частью портфолио, которое он

тогда поспешно начал собирать. Перед тем как покинуть страну, немногие русские архитекторы удосужились собрать свои портфолио, дипломы и лицензии, и того меньшее их число было признано или известно в Соединенных Штатах, которые к тому времени ограничились своей интерес к зарубежным достижениям архитектуры Францией, Италией и чуть позже — Германией. При своем плохом английском Васильев мог реально убедить работодателя, лишь продемонстрировав ему рисунки, свидетельствующие о его блестящей графической технике и творческом воображении*.

На групповой фотографии сотрудников чертежного бюро фирмы «Уоррен и Уэтмор» в майском номере журнала «Пенсил пойнтс» за 1924 год, Николай Васильев (под № 39) стоит среди коллег в глубине комнаты. Как и некоторые другие, он предстает перед нами в белой рубашке, в галстуке и жилете. На этой фотографии он на заднем плане, несколько в стороне от других: заметно, что среди всех этих людей ему одиноко. В небольшой архитектурной фирме проектировщик мог вести проект на всех стадиях работы, тогда как в крупной специализация была нормой: каждый отвечал за свою часть работы, так что весь процесс напоминал работу на конвейере на каком-нибудь заводе «Форд моторс».

Работы Васильева, выполненные для «Уоррена и Уэтмора» в различной технике, — рисунки пером и тушью или акварели — обнаруживаются преимущественно в архитектурных журналах того времени. Только одна выполненная его рукой работа известна в оригинале. Большинство этих чертежей демонстрационного характера, они призваны убедить клиента в привлекательности проекта и в том, что проект вполне укладывается в заранее оговоренный бюджет. Даже такие крупные компании, как «Уоррен и Уэтмор», редко держали в штате более одного-двух проектировщиков, или, точнее, «визуализаторов», так что вполне резонно предположить, что в период работы Васильева в фирме (1921-1931 гг.) значительная часть демонстрационных чертежей была выполнена именно им. Среди специалистов, готовивших проект, визуализатор занимал незаметное положение: в его задачу входило превратить грубые наброски в демонстрационный эскиз. И хотя первоначальный замысел принадлежал другим, на стадии интерпретации этого замысла многое зависело именно от него. Из пятидесяти двух проектов, осуществленных между 1923 и 1930 гг.⁶³, по меньшей мере дюжина подписаны либо его фамилией — *Vassilieff*, либо инициалами — *N. V.* **. Другие чертежи, возможно, оставались

* О чем и сообщает, хотя и с не совсем правдоподобными деталями, в некрологе архитектору Л. М. Камышников (см. Прил. 8).

** Среди перспектив, выполненных Николаем Васильевым для «Уоррена и Уэтмора», таким образом, значатся проекты «Тауэр-билдинга» (1923-1926), «Консолидейтид гэс билдинга» (1924, 1926-1928), «Эолиан-билдинга» (1925-1927), отеля «Ройял Хавайн» (1926-1927), «Нью-Йорк сентрал билдинга» (1927-1928).



неподписанными (в его портфолио найдены как подписанные, так и неподписанные работы). В архитектурной периодике была опубликована, видимо, значительная доля перспектив Васильева, хотя, несомненно, то была лишь часть его работы для фирмы.

Какова была роль Васильева в осуществлении того или иного замысла? «Личного дела» его в документах «Уоррена и Уэтмора» не обнаружено. Художником он был определенно, о чем свидетельствуют иллюстрации. Но был ли он также автором проектов?

Из прошлого Николая Васильева мы знаем, что он был специалистом высшего класса и имел квалификацию как архитектора, так и инженера. Поначалу, по крайней мере, серьезным барьером между ним и окружающими было его плохое знание английского языка. Васильев отмечает сам, что его познания в этой области были весьма скромны. Это вполне могло препятствовать руководству проектом, которым занималась целая команда. Если в России, где его проекты не имели столь масштабного характера, надобности в команде не было, для работы над проектом американского небоскреба требовался коллектив из 10-15 специалистов.

Другой серьезной проблемой было, скорее всего, его плохое знание американской строительной технологии; опять же, слабое знание языка ограничивало его в изучении стальных конструкций, что непременно требовалось при строительстве высотных зданий. Тем не менее

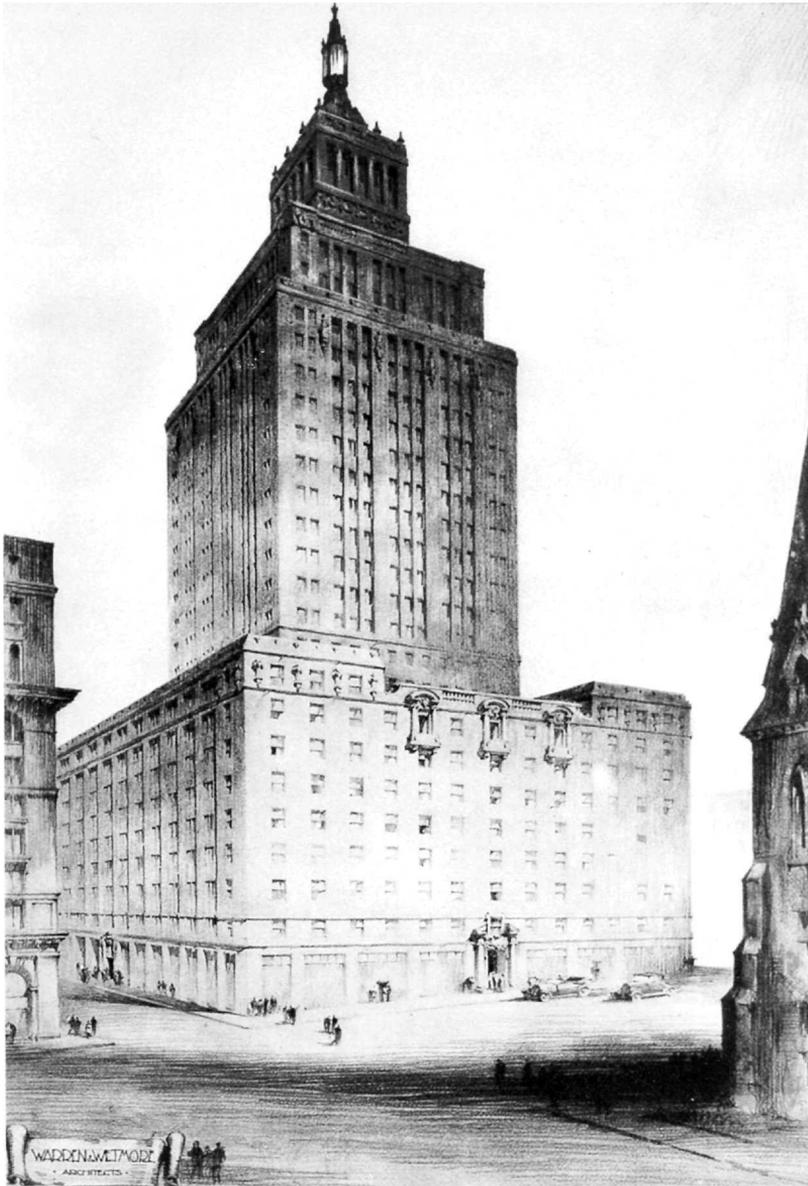
Сотрудники
чертежного бюро
фирмы «Уоррен
и Уэтмор». Ок. 1924 г.
Николай Васильев
(в верхнем ряду
слева) обозначен
под № 39

внешний облик здания периода эклектики был более или менее независим от его структуры. Критики архитектуры усматривали один из главных недостатков этого стиля в том, что сначала разрабатывался фасад здания и лишь затем конструктивное решение. Стальная конструкция подгонялась под внешнюю оболочку, а не наоборот. Следовательно, так же, как он смог разработать проект высотного здания для газеты «Чикаго трибюн», мог он спроектировать внешние формы и других построек фирмы в духе историзма. Николаю Васильеву был до тонкостей знаком художественный язык стиля боз-ар: за плечами у него была и школа классической архитектуры, и обучение «в исторических стилях». Поэтому когда в середине 20-х годов, проектируя особняк Вандербильта на Лонг-Айленде, фирма «Уоррен и Уэтмор» обратилась к барочным мотивам, Васильев вполне мог и здесь с блеском найти применение своему таланту; последние его работы петербургского периода между 1911 и 1917 г. несли оттенок маньеризма и полубарочный характер. Очень немногие здания, разработанные фирмой «Уоррен и Уэтмор», были по-настоящему современны. Здания «Стюарт-билдинг» (1928) и «Эмпайр траст билдинг» (1928) — лишь единичные исключения. Учитывая радикальное обращение Васильева к модернизму позже, в 1930-х гг., было бы особенно интересно установить, принимал ли он участие в работе над этими постройками. В особенности это касается проекта интерьера «Стюарт-билдинга», где обнаруживается заметное сходство с его «Интерьером пентхауса» (1931). Но этот вопрос требует дальнейшего исследования.

Интервью одной из чикагских газет в 1933 году подкрепляет предположение о том, что, работая в фирме «Уоррен и Уэтмор», Васильев исполнял обязанности и визуализатора, и проектировщика⁶⁴. Вначале его вклад в общее дело был, скорее всего, ограниченным, но поскольку без особых затруднений он всё больше осваивался на новой работе, нет причин сомневаться в том, что он играл и более важную роль как на ранних стадиях разработки проекта, так и на стадии его последующего уточнения. Понятно также, почему никаких «вещественных доказательств» того не сохранилось. Первоначальные эскизы делали на тонкой кальке или высокосортной бумаге. По окончании работы над проектом их редко сохраняли. В архиве фирмы в библиотеке Эйвери Колумбийского университета хранятся лишь один-два карандашных наброска. Между демонстрационными перспективами Васильева и самими постройками нередко обнаруживается значительная разница. По всей вероятности, объясняется это тем, что в исполнении рабочих чертежей на завершающей стадии он не участвовал. А именно на этой стадии в проекты часто вносились изменения, обусловленные экономическими и технологическими ограничениями.

Хронологически первым рисунком, где засвидетельствована рука Николая Васильева, является перспектива высотного здания «Тауэр-билдинг» (1923-1926), двадцатипятиэтажного небоскреба многоцеле-

вого назначения. По своей пространственной структуре постройка состоит из приземистого широкого блока, включающего девять нижних этажей, предназначенных для коммерческого использования, и шестнадцатипятиэтажной башни, более узкой в основании и разделенной на несколько постепенно сужающихся ярусов; эта часть здания предназначена для жилья. Пропорции здания неловки и тяжеловесны,



Н. В. Васильев.
«Тауэр-билдинг».
Перспектива.
Ок. 1923 г. МСНУ

чего не скажешь о более ранней работе фирмы — проекте «Хекшер-билдинга» (1921), также представлявшем собой квартирно-конторский комплекс. Возможно, проект отражал какие-то экономические пожелания заказчика.

В обоих зданиях узкая центральная башня занимает лишь половину площади основания, что отражает грубую, но поначалу широко распространенную интерпретацию требований закона о зонировании. Фасад основного объема выглядит весьма скромно: барочный портал и три балкона на верхнем этаже обеспечивают минимальный рельеф. Трехъярусную башню венчает колонный портик, имитация греческого храма — также типичное для ранних небоскребов завершение. Портик, в свою очередь, покрыт четырехскатной крышей, на которой установлен фонарь. Таким образом обеспечивается интересный силуэт, но и эта находка не сильно смягчает общее впечатление тяжеловесности. На карандашном рисунке ширина улицы преувеличена, что обеспечивает свободный обзор здания, изображенного в перспективе с двумя точками схода, и придает фасаду внушительность. (В действительности же, находясь на узкой Мэдисон-авеню, очень трудно охватить взглядом всю массу здания.) Как и на многих других рисунках Васильева, относящихся к более позднему времени, композицию по обеим сторонам обрамляют чуть затененные здания. Немногочисленные — весьма немногочисленные — автомобили ползут по улицам, рассеянные горстки пешеходов — почти утопическая картина Нью-Йорка, который уже к середине 20-х годов был сильно перенаселен. В левом нижнем углу рисунка — декоративный свиток с надписью «Уоррен и Уэтмор». Так как этот своеобразный логотип появляется еще на многих рисунках в будущем, можно предположить, что ввел эту деталь Николай Васильев. По сохранившейся черно-белой репродукции трудно судить, носит ли намеренный характер меланхолическая тональность рисунка, обрамленного символами прошлого, церковью с правой стороны и десятиэтажной классической постройкой — с левой.



«Тауэр-билдинг».
Фотография 1930-х г.

Рисунок высотного здания «Консолидейтед гэс билдинг» (1924 и 1926-1928), в настоящее время хранящийся в музее Хайнца в Питтсбурге, является единственным сохранившимся оригиналом периода работы Васильева в фирме «Уоррен и Уэтмор». Для перспективы он необычно мал (12x20 дюймов, или 30,5x50,8 см), но тем более примечательно то, с какой тщательностью прописаны все детали. Рисунок выполнен с таким искусством, что его можно считать кульминаци-

ей графического мастерства Васильева, равно как и шедевром архитектуры периода боз-ар. Бело-золотые тона небоскреба светятся на фоне более низких, упрощенных до очертаний темных зданий. На облачном ярко-зеленом небе хорошо выявляются нюансы его виртуозно спропорционированной композиции — это пример превосходного учета требований закона о зонировании. Скульптурные изваяния в полный рост, акцентирующие угловые точки ярусов, а также башня с четырехскатной крышей, венчающая здание, на вершине которой также помещена статуя с горящим факелом в руке, напоминающая Статую Свободы, — оправданно амбициозное решение для штаб-квартиры главной газовой компании города. Подобная трактовка завершения небоскреба весьма близка к аналогичной части высотного здания «Стандарт ойл» архитектурной фирмы «Каррер и Гастингс» (1922), где на пирамидальной крыше установлен факел или фонарь, как и на окончателном варианте проекта «Уоррена и Уэтмора». В целом композиция здания отражает контраст между простыми объемами «Тауэр-билдинга» и более изящным распределением объемов, возможным при соблюдении ограничений закона о зонировании. Ступенчатые ярусы приводят к башне постепенно, делая этот переход более грациозным. Несмотря на замечательное изящество рисунка, заказчик предпочел более поздний вариант: в нем сохранилось существующее на участке здание, к которому была лишь добавлена новая угловая башня. Тем не менее постройку, возведенную на пересечении 14-й улицы и Ирвинг-плейс, критик назвал «зданием, в котором чувствуется исключительность и достоинство... которое, по сути, является мемориалом, Башней Света»⁶⁵.



Н. В. Васильев.
«Консолидэйтэд
гэс билдинг».
Перспектива.
Ок. 1924 г.
См. вклейку

Рисунок здания «Эолиан-билдинг» появляется в рекламном объявлении компании по производству окон С.Х. Поумроя в номере от 5 ноября 1925 г. журнала «Америкен аркитект». Изображение выполнено в изысканной технике пером и тушью. Динамичная жизнь улицы на переднем плане контрастно противопоставлена статичной архитектуре. Франтоватые джентльмены и элегантные леди прогуливаются по Пятой авеню, меж тем как полисмен, также изображенный на переднем плане, тщетно пытается управлять сумятицей уличного движения. Васильев подписывает рисунок одними инициалами — *Н. В.*

Здание «Эолиан-билдинг», спроектированное фирмой «Уоррен и Уэтмор» по заказу производителя автоматических органов и пианино, в действительности представляет собой небольшое двенадцатиэтажное строение, воздвигнутое на примечательном месте — на углу Пятой авеню и 54-й улицы, где некогда находился особняк Рокфеллера. На сторону, обращенную к авеню, на каждом этаже выходит



по три одинарных окна с подъемными рамами; на стороне, обращенной к улице,— по шесть сдвоенных. На фасадах выявлены вертикали лопаток, поднимающихся на семь этажей и разделяющих оконные ниши. Эти детали свидетельствуют об овладении автором лексиконом современного высотного строительства. Построенное в 1925-1927 гг. здание значительно отличается от изображенного на перспективе. Оригинальный проект представлял собой удачную комбинацию классических и барочных мотивов, завершенную трехэтажным пентхаусом с волнообразными стенами, ассоциирующимися с архитектурой барокко. На углу на полную высоту первых девяти этажей тянется скругленная, чуть заметная оконная ниша. Детали, включая балконы, карнизы и декор, занимают в композиции значительное место и обеспечивают выразительный рельеф, подчеркнутый лопатками между окнами. В построенном здании размеры и вынос лопаток были уменьшены, что лишило и этот прием обаяния первоначальной задумки. Этажи пентхауса сохраняют некоторую живость оригинального проекта, придавая ему несколько неожиданное сходство с барочным кораблем, увенчанным фонарем, словно предназначенным освещать ночное небо. Несмотря на золотую медаль, присужденную Ассоциацией Пятой авеню⁶⁶, в реальности здание представляет собой странное поупурри на темы барокко и неоклассики. И в этом случае вполне возможно, что изысканный проект Васильева показался заказчикам слишком дорогим.

Проект отеля «Ройял Хавайин» (1926-1927) «Уоррена и Уэтмора» стал главным вкладом фирмы в популярную тему курортных отелей. При-

Слева:
«Эолиан-билдинг»
в Нью-Йорке
1925-1927 гг.
«Уоррен и Уэтмор».
Фотография 1920-х гг.
Справа:
Н. В. Васильев.
«Эолиан-билдинг».
Перспектива.
Ок. 1925 г.

нимая участие в проекте, Николай Васильев подготовил целый цикл рисунков отеля, впоследствии возведенного на знаменитом пляже Вайкики-Бич на острове Оаху, входящем в Гавайский архипелаг. С момента открытия ночью 31 января 1927 г. до декабря 1941 г., когда отель закрыли в связи со вступлением США во Вторую мировую войну, он оставался одним из самых престижных курортов на американской территории. Здесь было все необходимое для роскошного времяпровождения: от полного поля для гольфа на восемнадцать лунок до огромного танцевального зала и недоброй славы бара «Кокосовая рош», имевшего собственный биг-бэнд под управлением Гарри Оуэнза. Персонал из трехсот человек обслуживал четыреста гостевых комнат.

Отель, обошедшийся заказчику в четыре миллиона долларов, построили в испано-мавританском стиле, который на Гавайях был в новинку. До этого здания в подобном стиле на островах не строили. Из-за того, что представители фирмы «Уоррен и Уэтмор» не были на месте будущего строительства, здание со временем стало опускаться, проседая в песчаную почву, так что пришлось прибегнуть к услугам местного инженера военно-морских сил, чтобы устранить недостатки⁶⁷.

В личном портфолио Васильева обнаружено по меньшей мере пять фотокопий с рисунков этого цикла. Два из них, с перспективными видами, совершенно различны. На одном, карандашном эскизе входа из сада или внутреннего двора в «Кокосовую рошу», изображены роскошный центральный павильон с башней в центре фасада, который flankируют боковые флигели. Необарочный орнамент по розовой штукатурке вызывает в памяти — если отвлечься от пальм — некоторые

Отель «Ройял Хавайин» на о. Оаху.
Фотография
1930-х гг.





Н. В. Васильев.
Лицевой фасад
отеля «Ройял
Хавайин». Пер-
спективный вид.
Ок. 1926 г.
Частное собрание

петербургские здания. Кактусы, пальмовые деревья, фонтаны, люди с пляжными зонтиками — все это ведет взор наблюдателя к фасаду, залитому тихоокеанским солнцем и акцентированному глубокими тенями гостиничных балконов. На втором рисунке, выполненном пером и тушью, изображены задний фасад отеля и пляжная береговая полоса. И вновь Васильев испытывает огромное удовольствие, изображая сцену в тропиках. Величественная статика фасада контрастирует с оживленным действием, развернувшимся на морском берегу. Васильев не просто изображает человеческие фигурки: переходя от одной группы купальщиков к другой, он рассказывает о каждом из них целые истории. Двое влюбленных беседуют, другие отдыхающие, одетые в легкомысленные купальные костюмы по моде 1920-х годов, прячутся в тени или сидят, развалившись, под пляжными тентами.

Три остальных рисунка изображают интерьеры: крытую галерею на первом этаже отеля, танцевальный зал и главную столовую. Вид галереи оживлен ритмом проемов аркады, выходящей на Тихий океан. Ряд испещренных декором балок на высоком потолке вторит ритму аркады и удлиняет перспективу, ведущую к кованым железным

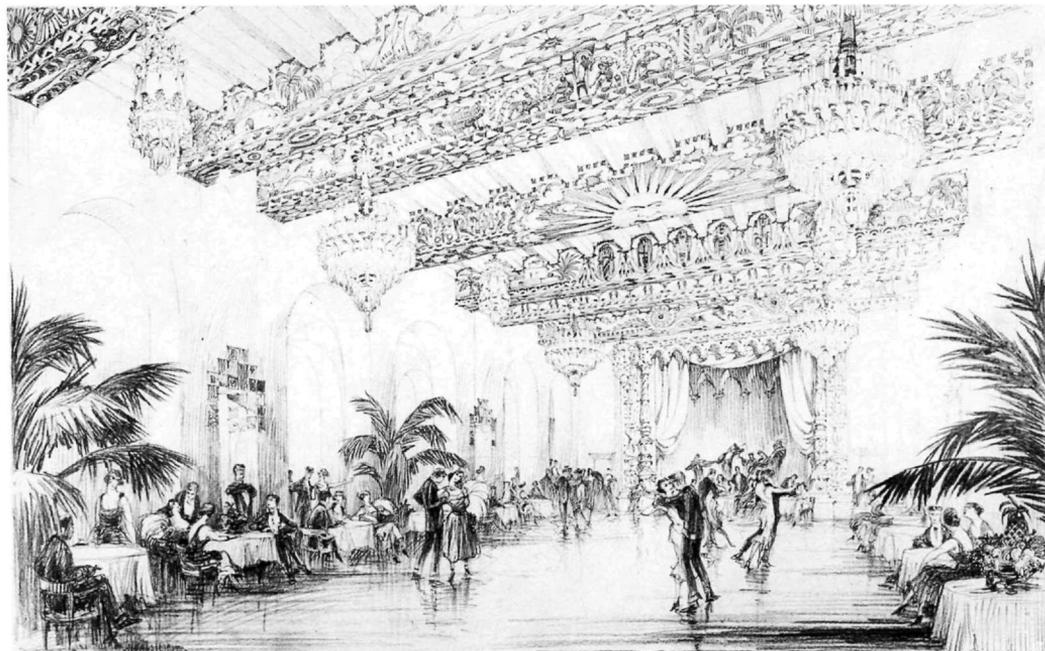
решетчатым испанским дверям с барочным фронтоном. На переднем плане привлекает внимание женщина в облегающем черном платье — возможно, танцовщица фламенко. В то время как испанская тема была для Гавайских островов необычна, в Соединенных Штатах стиль «испанских миссий» в 1920-х гг. был весьма популярен; его можно было обнаружить всюду: в архитектуре церквей, жилых домов и курортов. Интересно, например, что после землетрясения 1925 г. город Санта-Барбара в Калифорнии был перестроен именно в этом духе. Стиль этот, во многом подобно любому другому историческому варианту эклектики, давал волю художественному воображению за пределами регионального контекста. Экзотические стили были

Н. В. Васильев.
Фасад отеля
«Ройял Хавайин».
Перспективный вид.
Ок. 1926 г.
Частное собрание





Н. В. Васильев.
Интерьеры отеля
«Ройял Хавайин»:
галерея (*вверху*)
и танцевальный зал
(*внизу*). Ок. 1926 г.
Частное собрание

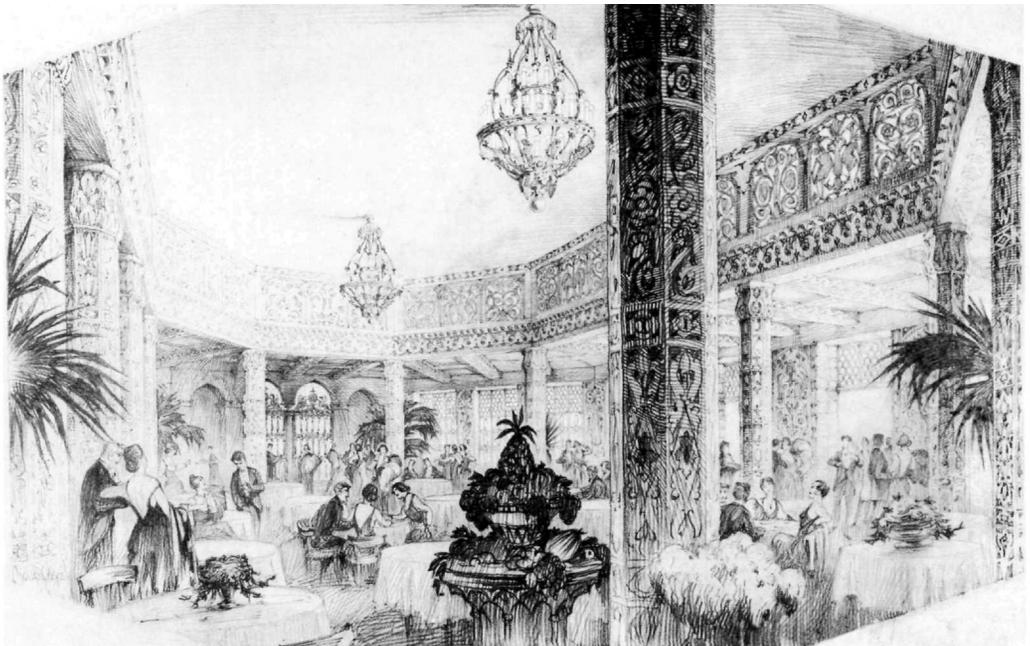


призваны смягчить души отдыхающих серьезных бизнесменов, воспитанных в традициях протестантизма, и, возможно, внушить кому-нибудь страсть в духе «латинского любовника» (популярного в то время образа, воплощенного на экране голливудской звездой Рудольфом Валентино). Парочки собралась на галерее, устроившись на плетеной мебели под пальмовыми ветвями, попивая напитки и потягивая кальяны. То, как Васильев изображал эту ленивую курортную жизнь, существенно влияло на финансирование проекта. Рисунки должны были убедить клиентов в том, что архитектор способен создать атмосферу и, стало быть, придать отелю «коммерческую изюминку».

Аркада танцевального зала представляет собой пространство, перетекающее в галерею, с подобным же высоким потолком, деревянные балки которого еще более фантастически украшены мотивами местного фольклора. Большие стеклянные люстры делят на части весьма протяженное пространство зала. В конце зала — большой причудливый изогнутый альков, в котором располагается биг-бэнд. В геометрической простоте некоторых деталей, таких, например, как обрамление дверей, угадываются следы северного модерна, что несколько противоречит испанской теме, хотя сами ступенчатые формы, сложенные наподобие зиккуратов, вызывают в памяти скорее ацтекские пирамиды Мексики.

На последнем рисунке — экзотическая главная столовая. Она определенно несет на себе следы мавританского влияния — своего

Н. В. Васильев.
Интерьер главной
столовой отеля
«Ройял Хавайин».
Ок. 1926 г.
Частное собрание

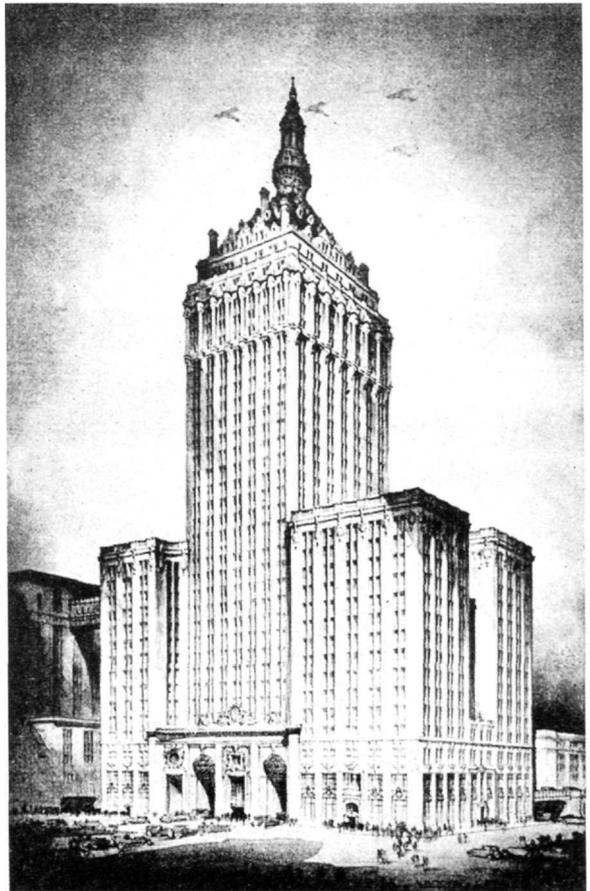


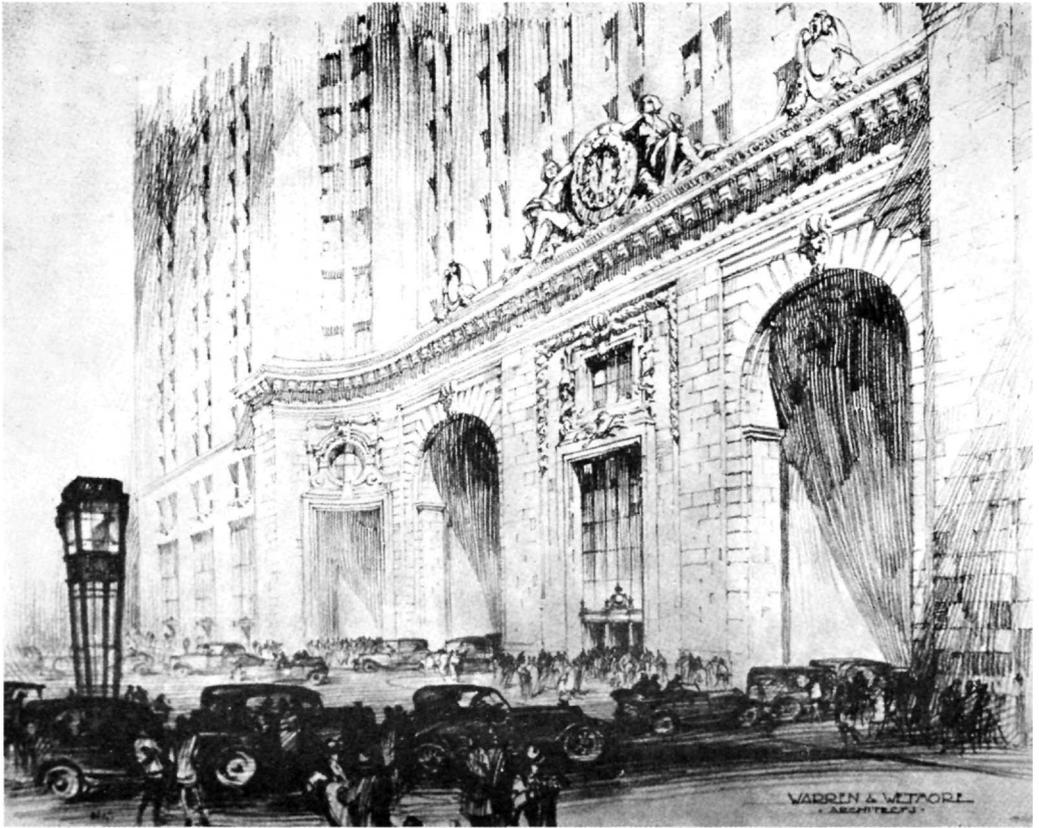
рода светский отзвук петроградской мечети, но также, возможно, и воспоминание о Константинополе. Большие колонны с капителями в форме лотоса поддерживают приподнятую центральную часть потолка с антресолями, отделанными изощренными мавританскими изразцами, контрастирующими с белым потолком, с которого свисают два фонаря, также выполненных в ближневосточном стиле. Потолок по сторонам этого восьмиугольного зала понижается, его перекрытие выполнено из скругленных деревянных балок. Кованая железная дверь в проходе со стрельчатыми сводами на заднем плане возвращает нас к теме «испанских миссий». Хорошо одетая пожилая пара на переднем плане слева напоминает о том, что мы не в Марокко, а в земном раю, устроенном для богатейших людей Америки.

Сравнивая рисунки с фотографиями построенного отеля, нельзя не отметить, что работы Васильева обычно отличают более изысканный дизайн, более острое чувство пропорции и разработка деталей, а также более живая, яркая фантазия, которая, впрочем, не слишком озабочена средствами, необходимыми для ее воплощения в жизнь. Жаль, что эти образы так и остались на бумаге. Последняя реконструкция отеля сделала первоначальный проект едва узнаваемым.

Проект здания «Нью-Йорк сентрал билдинг» (1927-1929) был одной из главных работ фирмы «Уоррен и Уэтмор». Это тридцатипятиэтажное здание, знаменитая нью-йоркская достопримечательность, расположено на перекрестке Парк-авеню и 46-й улицы. Вместе с комплексом «Гранд сентрал стейшн» оно отмечает крайнюю точку Парк-авеню, которая, проходя через эти строения или огибая их, появляется с другой стороны, уже под названием Парк-авеню Саут, то есть Южной Парк-авеню. Сложную схему этого кругового движения прекрасно иллюстрируют эскизы, выполненные Васильевым в крупном масштабе: пара массивных въездных арок в основании здания позволяют автомобилям в буквальном смысле проезжать сквозь его первый этаж, откуда они попадают на надземные

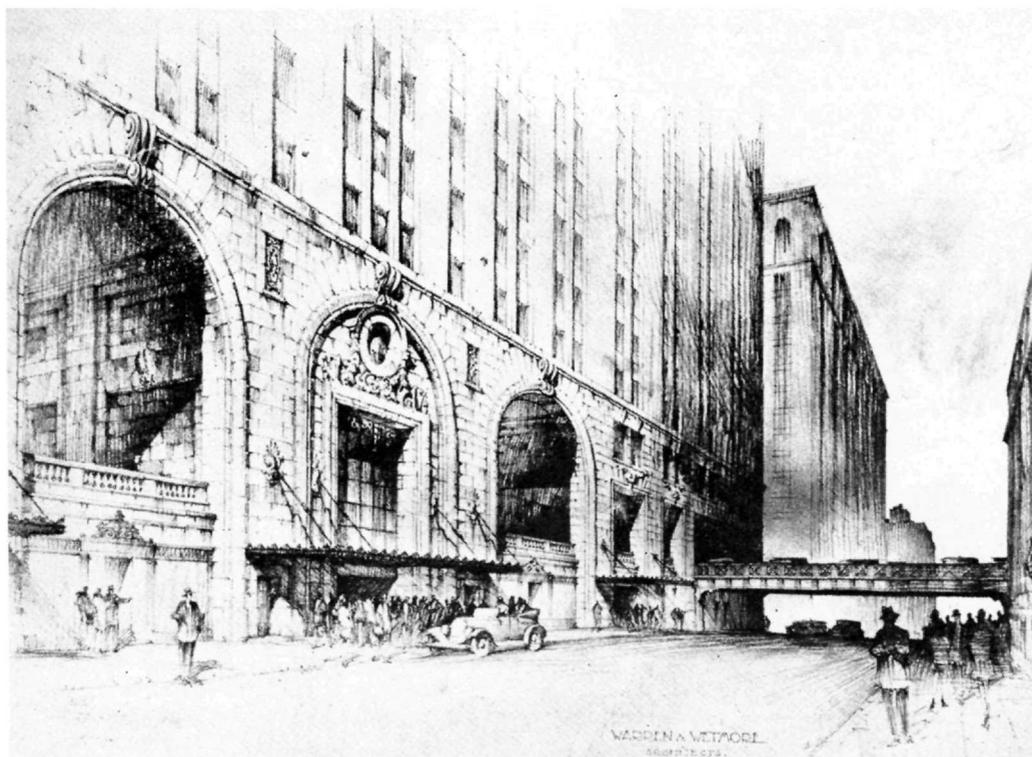
Н. В. Васильев.
«Нью-Йорк сентрал билдинг». Перспектива. 1927 г.





дороги, огибающие «Гранд сентрал стейшн». Это чудо инженерной мысли до сих пор производит незабываемое впечатление на тех, кто, совершая поездку на такси, вдруг проникает в толщу удлиненного фасада, внезапно преграждающего движение на огромном проспекте. На одном из трех рисунков Николая Васильева, выполненных пером и тушью и опубликованных в номере от 5 июля 1928 г. журнала «Американ архитектор», показана общая перспектива со стороны севера, а на двух других — движение транспорта: машины входят со стороны северной и выходят на южную, прямо на надземную дорогу нижней части Парк-авеню. В своем обычном повествовательном стиле Васильев интегрирует здания в жизнь улицы: вот движутся пешеходы, вот мчатся элегантные «паккарды», а вот одинокий полицейский в кабине из нержавеющей стали и стекла, приподнятой над землей, управляет уличным движением. Незначительные отличия от реальной постройки, художественная вольность Васильева опять-таки объясняются его участием лишь на этапе разработки проекта, а не его реализации.

Н. В. Васильев.
«Нью-Йорк сентрал
билдинг». Северный
портал. 1927 г.



Энн Уокер, соавтор книги «Архитектура фирмы „Уоррен и Уэтмор“», высказывает предположение, что Васильев в то время, возможно, был единственным штатным визуализатором, занятым полный рабочий день. В процессе разработки проектов фирма привлекала и внештатных работников. Судя по количеству занятых в 1923 г. (примерно сто человек, из которых шестьдесят работали в чертежной, а оставшиеся сорок, включая руководящий персонал, — в другой части офиса), по крайней мере, для одного художника здесь действительно было достаточно работы. На разработку и завершение некоторых чертежей уходило порой до нескольких недель. Американская архитектурная фирма, в отличие от русских бюро, где каждый мог быть мастером на все руки, придерживалась тейлоровских принципов работы: офисы представляли собой поточные линии, где каждый должен был выполнять особую задачу.

Возможно, Васильева вполне устраивала его привилегированная роль визуализатора. При его плохом английском, скудных познаниях в области высотного строительства, а также при отсутствии привычки к имперской системе мер (футы и дюймы), работа с полной занятостью в этом качестве, быть может, вполне соответствовала

Н. В. Васильев.
«Нью-Йорк централ
билдинг». Южный
портал. 1927 г.

принципу «двойного пути», которому он следовал. Его петербургско-белградский неоклассицизм был тепло встречен в Новом Свете — почти все проекты, относящиеся к периоду его работы в фирме «Уоррен и Уэтмор», были опубликованы в современных журналах вроде «Америкен архитект» и «Пенсил пойнтс». Многие его русские коллеги оказались в куда худшем положении. И всё же остаются вопросы: сколь странным должен был казаться ему этот Новый Свет, и насколько велико, учитывая столь скромное применение его таланта и опыта, могло быть его удовлетворение от участия в столь специализированном промышленном архитектурном производстве?..

Несмотря на потрясение, порожденное вынужденным переездом и погружением в чуждую культуру, Васильев быстро вернулся к рабочей стратегии, которой придерживался еще в Санкт-Петербурге. Его *modus operandi* подразумевал следование «двойному пути», на котором четко разделялись работа, обеспечивавшая достаточную финансовую стабильность, и занятия, которые отвечали бы его творческой страсти. В Петербурге это предполагало относительно банальные работы вроде тех, что он выполнял в Канцелярии по учреждениям императрицы Марии вместе с другом и партнером Алексеем Бубырем. Работа была более или менее формальной и давала обоим архитекторам возможность одновременно выполнять частные заказы и принимать участие в конкурсах. Последнее, разумеется, было для Васильева смыслом жизни: он постоянно жил мыслью об очередном конкурсе. Даже в возрасте семидесяти восьми на вопрос, остались ли у него какие-либо амбиции, Васильев отвечал, что хотел бы «выиграть следующий конкурс»⁶⁸. Таким образом, работа в фирме «Уоррен и Уэтмор» была почти исключительно средством для достижения цели: «Дело было несложным: сделать несколько рисунков — и получить работу, не произнеся при том ни слова»⁶⁹.

Рассказывали, что вне службы Васильев был спокойным, серьезным и не очень общительным человеком, за вычетом некоторых товарищей — русских архитекторов-эмигрантов и их друзей. Он был типичным трудоголиком, который оставлял дневные занятия лишь для того, чтобы приняться за ночные. Это могла быть работа по договорам для других фирм, эскизы и наброски ради совершенствования техники и, самое главное, — участие в конкурсах и выполнение частных заказов.

ВНЕШТАТНАЯ РАБОТА

Публикации в архитектурных журналах и некоторые другие сохранившиеся рисунки свидетельствуют о том, что, работая у «Уоррена и Уэтмора», Васильев по совместительству сотрудничал и с другими фирмами. (Действительно, на протяжении всей американской

карьеру Васильева постоянно приглашали в качестве проектировщика.) Сохранилось, по крайней мере, три относящиеся к этому периоду его работы, сделанные не для фирмы «Уоррен и Уэтмор».

Первый из этих трех рисунков был сделан для Салливана У. Джонса, главного архитектора штата Нью-Йорк, возможно, в качестве проекта «Предлагаемого административного здания штата Нью-Йорк в Олбани, штат Нью-Йорк», который авторы намеревались продать. Здание должно было назваться в честь губернатора Альфреда Э. Смита, и оно должно было стать первым в столице штата небоскребом. Строительство началось в 1927 г. и было завершено в 1930-м. На репродукции, опубликованной в журнале «Американ архитектор» в номере от 5 декабря 1926 г., подпись *N. Vassilieff* едва заметна. Сам Николай Васильев ни единым словом не упомянут, но фотокопия того же рисунка из личного портфолио Васильева неоспоримо свидетельствует о его авторстве. Васильев сообщает величественность этому гражданскому строению посредством тонкой игры света и тени, а также компо-

Н. В. Васильев.
«Нью-Йорк стейт
офис билдинг»
в Олбани.
Перспектива. 1926 г.



зиции: с правой стороны изображено здание федерального суда, а на переднем плане — открытый сад с прудом и фонтаном. Толпы людей заходят в здание, поднимаясь по лестнице, по обеим сторонам которой стоят две широкие клумбы — мотив, характерный для многих рисунков Васильева. Особое внимание уделено и автомобилям, скользящим мимо во всем своем великолепии, свежем для 1920-х годов. Впоследствии рисунок послужил основой для открытки Курта Тайха, которая в точности передает композицию рисунка, но, к сожалению, сглаживает большую часть нюансов рисунка Васильева.



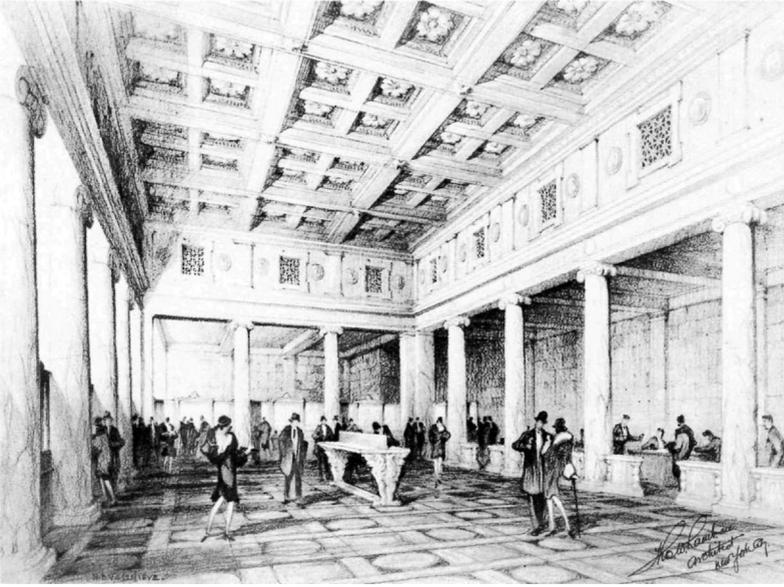
К. Тайх.
«Нью-Йорк стейт
офис билдинг»
в Олбани. Открытка.
1930-е гг.

Вторая, упомянутая в анкете Васильева 1936 г., работа была выполнена для известного архитектора Томаса У. Лэма, который специализировался на проектировании театров и кинотеатров. Ему приписывают авторство более 160 проектов театральных зданий, среди которых — весьма знаменитые в Соединенных Штатах. Время от времени он уходил в иные сферы архитектурной деятельности: проектировал жилые постройки, автобусные станции или здания банков. Васильев мог познакомиться с ним либо через Романа Мельцера, либо через Николая Гвоздева, работавших с Лэмом в двадцатых годах⁷⁰. Эскиз Васильева для неустановленного филиала сберегательного банка «Бауэри», вероятно, остался нереализованным. На нем изображен атриум в стиле боз-ар, отделанный мрамором, с кессонированным потолком и колоннами ионического ордера.

В типичном для ранних американских работ Васильева стиле строгому пространству помещения противопоставлена оживленная толпа, шеголеватые горожане и горожанки, одетые по моде двадцатых.

Внимание художника почти всегда сосредоточено на женщинах — молодых, тонконогих, в туфельках на высоких каблуках и укороченных платьях, часто — в шляпках-клош. То были крымские красотки, переодетые на американский лад, призванные подогреть интерес представителей заказчиков, которые могли либо утвердить, либо отвергнуть проект. Поэтому мужчины на рисунках Васильева всегда более серьезны и консервативны: на головах — котелки, в руках — тросточки.

Рисунок подписан Васильевым и Лэмом, причем последний подписан черными чернилами: «То[мас] У. Лэм, архитектор, город



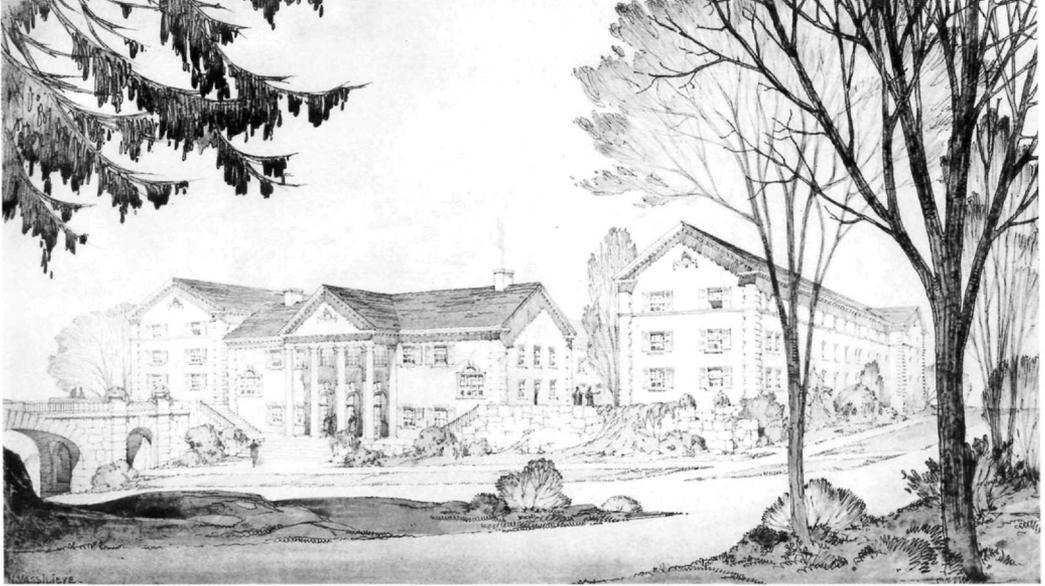
Н. В. Васильев,
Т. Лэм. Проект
сберегательного
банка «Бауэри».
Интерьер
операционного
зала. Ок. 1928 г.

Нью-Йорк». Анонимность всех, кроме руководителей фирмы, в Америке — даже в наши дни — часто делает вопрос об атрибуции и степени участия того или иного автора весьма затруднительным*. Театры, спроектированные Лэмом, всегда были несколько фантастическими образцами барочной избыточности. Проект этого банковского здания выполнен в духе более сдержанного неоклассицизма, который Васильев усвоил, работая в фирме «Уоррен и Уэтмор». Учитывая, что Лэм позже участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов (193¹), вполне возможно, что была и еще какая-то работа, которую он передоверял Васильеву и другим талантливым архитекторам русского происхождения.

Третий рисунок, обнаруженный в том же портфолио, что и предыдущие два, представляет собой простую композицию из трех построек в георгианском стиле с просторным внутренним двором между ними. Заказчик неизвестен, но, похоже, перед нами — студенческое общежитие некоего колледжа в типичном консервативном духе университетов «Лиги плюща».

Главное здание выделено выступающим портиком с колоннами, поддерживающими фронтон. На переднем плане — изящно спроектированный каменный мост, который, используя перепады уровней

* Не лучшим примером может служить и Франк Ллойд Райт, через фирму которого прошло множество архитекторов, и лишь немногим из них, таким, как Рудольф Шиндлер, Рихард Нейтра и Джон Лаутнер, всё же удалось впоследствии основать собственное дело.



на местности, позволяет одновременное движение и транспорта, и пешеходов. Дым курится из каминной трубы, обещающая уютные академические интерьеры. Художник с очевидным увлечением изобразил здесь различные виды растительности — траву, декоративные растения и деревья; они придают картине композиционную законченность и оттеняют геометризм построек. Подписанный *N. Vassiliev*, рисунок этот, возможно, представляет собой либо работу, выполненную по договору для неизвестного заказчика, либо неосуществленный проект фирмы «Уоррен и Уэтмор». Для последующего работодателя Васильева, фирмы «Шрив, Лэм и Хармон», спроектировавшей модернистское здание «Эмпайр стейт билдинг» (1931). Этот стиль слишком старомоден.

Н. В. Васильев.
Проект общежития
колледжа.
Перспектива.
Ок. 1928 г.

КОНКУРСЫ: РОССИЯ ПРОТИВ АМЕРИКИ

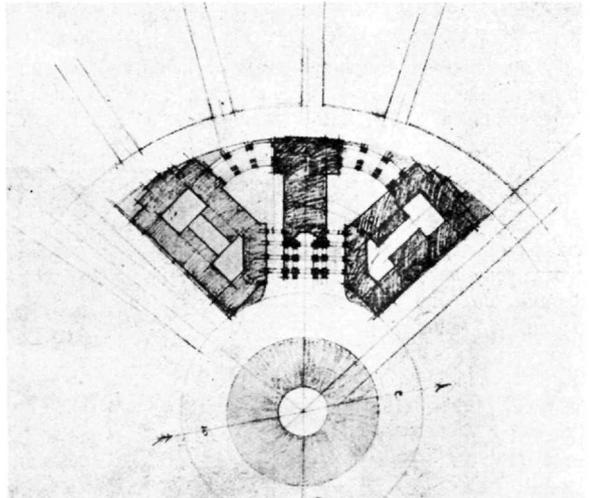
Известно, что в 1920-х годах Васильев принимал участие в двух конкурсах, в обоих случаях — за пределами Соединенных Штатов. Американские архитектурные фирмы работали по непосредственным заказам от своих клиентов. Конкурсы, подобные тому, что предшествовал строительству высотного здания газеты «Чикаго трибюн», были чрезвычайно редки и затевались обычно в тех случаях, когда проекту нужно было придать общественный резонанс. Чаще приглашали несколько фирм, которые должны были представить на рассмотрение свои предложения, но то не были открытые конкурсы;

они лишь давали возможность для смекалистых клиентов выбрать товар по приемлемой цене. Для Васильева такая система была чрезвычайно неблагоприятна. В России и в Сербии он полагался на конкурсную систему и как на способ получения заказов, и как на форму применения его творческих способностей, тогда как в Нью-Йорке руководители большинства архитектурных фирм принадлежали к социальной элите и получали заказы, пользуясь дружескими связями и рекомендациями. Сколь бы ни были талантливы люди со стороны, возможностей для них система элитаризма оставляла очень мало.

Для Николая Васильева, специалиста, работавшего в чертежной большой фирмы, деловые знакомства, которые могли бы принести интересную работу, были чрезвычайно редки. Рисование перспектив и иллюстраций для журналов, сколь бы искусно он это ни делал, едва ли соответствовало его таланту. Альтернативную сферу его применения Васильев, похоже, нашел в международных конкурсах. Любопытно, что два известных конкурса, в которых он участвовал в этот период, были связаны с проектами, продвигавшими несовместимые идеи: прославление Советского Союза, вступающего на путь индустриализации, и открытие Америки.

25 марта 1925 г. Украинский экономический совет отдал распоряжение Высшему совету народного хозяйства Украины подготовить проект Дома государственной промышленности, известного также как Госпром. По требованиям программы, в нем должны были разместиться 22 республиканских треста, ю наркоматов, залы совещаний, библиотека технической литературы и совет директоров Промбанка. Чрезвычайно важный конкурс одним из первых предусматривал реальный строительный заказ и отличался монументальным размахом. Васильев в числе немногих видных архитекторов был приглашен к участию «в порядке частного соглашения, за гарантированную оплату».

К 5 августа 1925 г. зарегистрировано было 17 заявок, в том числе две незавершенных. Проект Васильева под девизом «W» поступил с опозданием и рассматривался вне конкурса. Из-за солидного расстояния, разделявшего мастера и других конкурентов, на разработку проекта у него было всего две недели. Вероятно поэтому, не разобравшись вполне в конкурсной документации, Васильев допустил серьезную ошибку в расчетах: приняв масштаб ситуационного плана, выполненного в саженях, за метри-



ческий, он спроектировал комплекс на площади, вчетверо меньшей действительной.

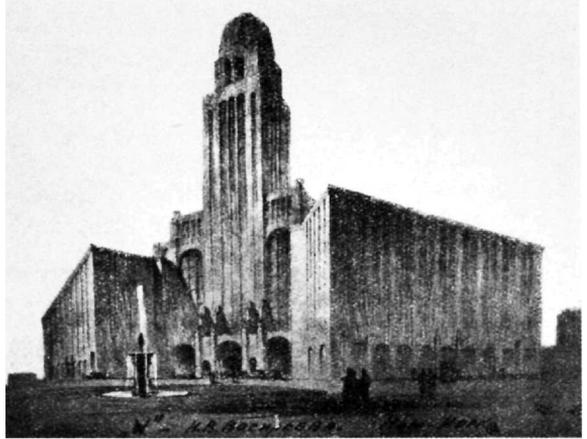
Тем не менее в обзоре конкурсных проектов инженера Я. Канского, одного из авторов программы, заявка Н. Васильева оценена в целом положительно. «План симметричный, любопытно решены уличные проезды под аркой главного квартала. Тресты и прочие помещения запланированы хорошо, хотя автор и поместил над залом собраний, который и без того находится в четвертом этаже, столовую с террасой, что противоречит строительным нормам УССР. <>

Автор хорошо решил также проблему освещения: будучи принужден устроить глубокие узкие дворы-колодцы в десятиэтажных корпусах, он расположил их так, что во двор выходят только окна коридоров.

Фасад эффектный и, не маскируя железобетонных конструкций, соответствует архитектурной идее. Нижние этажи облицованы природным камнем, верхние — открытый железобетон. Удачен портал и три арки, однако постановка шаблонных атлетов около контрфорсов и жертвенников под и этажом неудачна. Купол башни напоминает обсерваторию и не отвечает назначению постройки»^{70а}.

Победила в конкурсе группа конструктивистов из Ленинграда — С.С. Серафимов, М.Д. Фельгер и С.М. Кравец. Вторую премию получил А. И. Дмитриев, бывший однокашник Васильева по Академии художеств.

В 1929 г. Николай Васильев принял участие в конкурсе на проект Мемориального маяка имени Христофора Колумба в Санто-Доминго. Это был очень крупный международный конкурс, на который было подано 455 заявок — при том, что конкурсная программа была отнюдь не велика. С самого начала конкурс широко освещался в печати, в жюри был приглашен Франк Ллойд Райт, а результаты соревнования организаторы намеревались опубликовать в виде отдельного изящного издания с цветными вклейками и в позолоченном переплете. Задача, поставленная перед конкурентами, предполагала вознесение почестей Христофору Колумбу: предстояло спроектировать громадный маяк с прилегающим к нему летным полем и соответствующей инфраструктурой. Адольф Лоос как-то написал, что существует только две формы истинной архитектуры: гробница и монумент. Во многих отношениях этот проект объединял и то и другое. Тем не менее лишь немногие участники пошли навстречу пожеланиям организаторов: некоторые же и вовсе отклонились от темы, предпочитая использовать

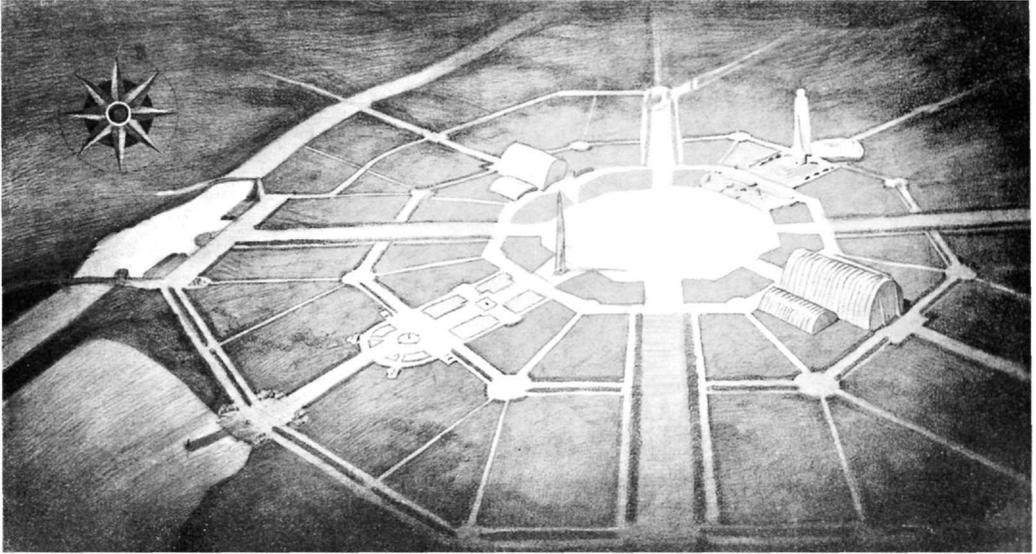


Н. В. Васильев.
Конкурсный проект Дома
госпромшленности
в Харькове. План
(слева). Перспектива
(вверху). 1925 г.

конкурс как средство продвижения собственных программ⁷¹. Следует отметить, что этот международный конкурс был первым, в котором было позволено участвовать советским архитекторам, в результате чего мир познакомился с блестящими работами радикального русского авангарда, представленного заявками Константина Мельникова, Николая Ладовского и других конструктивистов. И вновь лишь немногие из них обратили должное внимание на программу конкурса: для советских архитекторов это был первый шанс выставить свои работы на международное обозрение, и, похоже, они рассчитывали поразить профессиональное сообщество.

Николай Васильев со своей стороны честно попытался спроектировать то, что требовалось, хотя, быть может, и его заявка была предлогом для самоанализа. Проект Васильева представлял собой монументальный обелиск с громадным рельефным изображением Колумба на его стволе и гигантской светящейся сферой на вершине, вызывающими ассоциации с примитивными верованиями, увлекающими творческое воображение вспять, ко временам Древнего Египта, т. е. в направлении, прямо противоположном заданному индустриальными метафорами его русских современников. И вновь возникают аллюзии с архитектурой французского Просвещения, в особенности работами Леду и Булле — монументальный портал в романском стиле и гигантский световой шар. Ситуационный план — отголосок классических «идеальных городов» эпохи Ренессанса с узнаваемым двенадцатиугольником в основе, меж тем как в программе фигурирует летное поле двадцатого столетия. Сохранились лишь черно-белые репродукции оригинальных рисунков, так что теперь трудно судить о том, какие чувства стремился пробудить Васильев своим





проектом. Несмотря на маленький аэроплан, садящийся в сияющих лучах заходящего солнца, фигура Колумба, частично находящаяся в тени, мрачно взирает через океан с обширной земли, которую мореплаватель открыл для Старого Света. Колумб серьезен, он словно переосмысливает значение своего открытия. Быть может, и сам Васильев, переоценивая опыт, обретенный на новой родине, так же глядел поверх океанских просторов в поисках вдохновения?..

Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
Мемориального
маяка имени
Христофора
Колумба в Санто-
Доминго.
Фасад (слева).
Аксонотрия
(справа). 1928 г.

ЧАСТНЫЕ ЗАКАЗЫ: ВОЗВРАТ К РУССКИМ КОРНЯМ

Здешняя деревня мне нравится, чего не скажешь о городе. Статуя, воплощающая свободу, изгнана из города и стоит за воротами; она явно обижена, и покинула город поспешно, объятая черной ненавистью. По моему мнению, глаза ее смотрят в сторону Европы, и она наверняка думает, что в том далеком месте теплится слабая надежда, и если бы она только могла, она прибыла бы к нам в Европу по океанским волнам. И хотя я здесь давно не был, я уже чувствую, как мне всё надоело. У здешнего народа нет души, все существование каждого поставлено на службу доллару⁷².

Хотя строки эти принадлежат Федору Шаляпину и относятся к более раннему времени, они вполне отвечают чувствам самого Николая Васильева, выраженным им в 1927 году в известном письме Леонтию Бенуа. В 1907-м Шаляпин впервые посетил Нью-Йорк в связи с премьерой в «Метрополитен-опера». Отзывы американских критиков

были язвительны, и, возможно, объясняют не только содержание этого письма, но и то, почему Шаляпин не приезжал сюда вплоть до 1921 года. В 1922 г. Шаляпин оставил Советский Союз навсегда и отправился во Францию. Со временем его отношение к Америке изменилось:

Настанет день, когда Америка начнет учить Европу, вместо того, чтобы учиться самой. Что касается меня, я никогда не забуду, что именно в Америке я получил теплый и постоянный прием, что эта страна заплатила мне подлинным золотом признания, а также золотом Уолл-стрита⁷³.

После этого — девять раз подряд, вплоть до 1929 года — Шаляпин возвращался в Нью-Йорк каждый сезон. Возможно, Васильев бывал на его концертах еще в России, однако маловероятно, чтобы на родине они встречались. Скорее всего, их впервые познакомили в Нью-Йорке во время одного из шаляпинских турне по Америке. Русские эмигранты в Нью-Йорке жили очень сплоченно, и Шаляпин, сам оказавшись в изгнании, безусловно, с сочувствием относился к положению тех, кто с великим трудом пытался наладить здесь новую жизнь. Особенно остро он мог почувствовать всю сложность их положения, конечно же, в Париже, где русских эмигрантов было гораздо больше и многие из них тяжело страдали от безработицы. Шаляпину повезло: в изгнании его слава только росла. Материально он был обеспечен, но душою страдал: на родине он оставил дочь и друга — Максима Горького. Во Франции его семья жила необычайно хорошо, проводя летний отпуск в местах, облюбованных французским богатым праздным классом, таких, как Сен-Жан-де-Люз и Биарриц на берегу Атлантического океана.

В сентябре 1927 г. журнал «Архитект» опубликовал статью «Охотничий домик Шаляпина близ Биаррица во Франции». Автором статьи был сам Николай Васильев: это единственная известная его публикация за всё время пребывания в Соединенных Штатах. Принимая во внимание, сколь неуверенно владел он английским языком, можно предположить, что ему помогал кто-то из редакции или со стороны. В основной части статьи Васильев излагает американской аудитории героическую историю того, как великий русский оперный певец, будучи выходцем из крестьян, стал одной из ярчайших звезд культуры собственной страны. Именно в этом контексте Васильев раскрывает свои идеи относительно проекта охотничьего домика, в основе которых лежала глубокая исследовательская работа, а также беседы с самим Шаляпиным. Васильев обращается к нему как к другу, подразумевая, что Шаляпин для него не просто очередной клиент, но что их связывают узы куда более тесных отношений. Васильев пишет, что избрал для постройки стиль баскской народной архитектуры, присущий Биаррицу, куда Шаляпин приезжал на отдых, потому

что это будет служить ему бодрящим напоминанием о той среде, из которой он вышел сам. Конечно, Васильев никогда не был в Биаррице, и к типичной баскской архитектуре его проект не имеет отношения, но это нисколько не мешает его творческому воображению! Он пишет:

Вполне очевидно, что жилище такого успешного человека, как мой друг, должно быть в полной гармонии с его личностью, привычками, темпераментом, и обстановка которого полностью отвечала бы его требованиям. Дом должен создавать атмосферу, в которой он мог бы спокойно продолжать свою великую работу. Словом, он должен чувствовать себя счастливым в таком жилище — а что может быть лучше дома, который отражает внутренний мир и всегда будет напоминать, из какой безвестности он поднялся к вершинам славы? Поэтому я изучил жизнь и характер Шаляпина по его воспоминаниям, недавно опубликованным в Советской России⁷⁴.

Однако в своем проекте архитектор стремится сделать нечто большее, чем отразить «внутренний мир» Шаляпина. Не только шаляпинское прошлое хочет он вызвать к жизни; утомленный банальностью службы у «Уоррена и Уэтмора», Васильев сам испытывал духовную потребность в обращении к славянским корням. Способом к тому и была

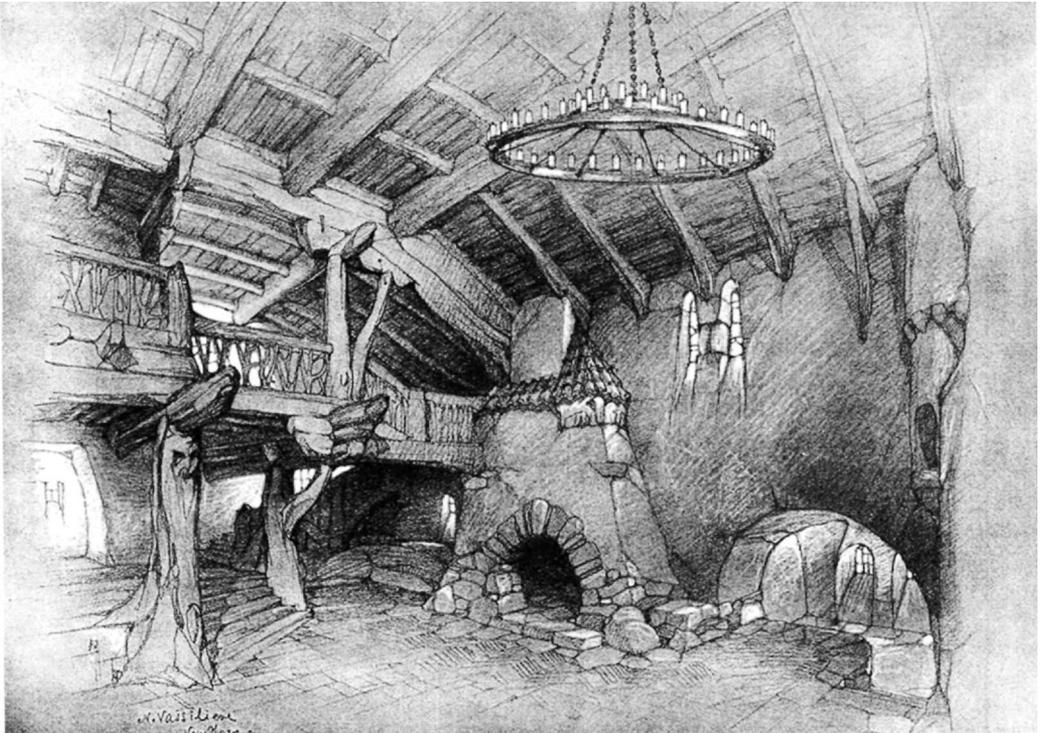
Н.В. Васильев.
Проект охотничьего
домика Шаляпина
близ Биаррица.
Перспектива.
Ок. 1927 г.



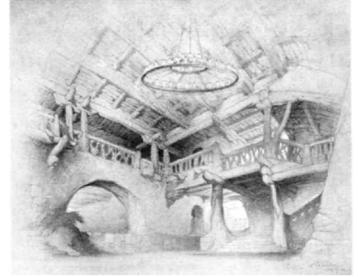
для него, возможно, работа над проектом охотничьего домика. Обращаясь к прошлому, когда в Петербурге он разрабатывал свою собственную версию русского мистицизма и национального романтизма, Васильев использует опыт своих ранних работ в этом стиле — проектов Немецкого театра в Ревеле (1907), торгового дома Гвардейского экономического общества (1907), храма в Мургабском государевом имении (1912), дома Ушаковой (1906) и жилого дома на Стремянной улице (1907). Но в проекте охотничьего домика Васильев старается выйти за пределы местного колорита и примитивизма. Похоже, что ему хорошо знакомы были проекты особняка на Каменном острове его друга и товарища по эмиграции Романа Мельцера (1904-1906), а также идиосинкразические работы Александра Зеленко (главным образом, дача Пфедфера в Сокольниках, 1912 г.).

Убежище оперного певца в проекте Васильева — попытка сплести природу и архитектурное сооружение в органичное целое. В пещеровидных залах антресоли поддерживают антропоморфные дерева-колонны с ухмыляющимися лицами. Выступы отходят от стены подобно большим природным гнездам. Расположенные на разных уровнях ниши напоминают пещеры и гроты. Элементы внутреннего

Н. В. Васильев.
Проект охотничьего
домика Шалыпина
близ Биаррица.
Интерьер. Ок. 1927 г.



и внешнего оформления постройки перекликаются между собой: камин и другие детали интерьера отделаны терракотовой кровельной черепицей и иными, почти археологическими материалами. Стены наклонены, и деревянный потолок изогнут, словно корпус корабля. Только большие полукруглые просцениумы и огромные подвесные канделябры уводят от этой органической фантазии к атмосфере театральности. В основе этого сценографического проекта — фантазия архитектора и традиции русской народной архитектуры. Здесь вполне возможно представить себе Шаляпина, распевającego арию в лучах солнца, льющихся сквозь большое центральное окно.

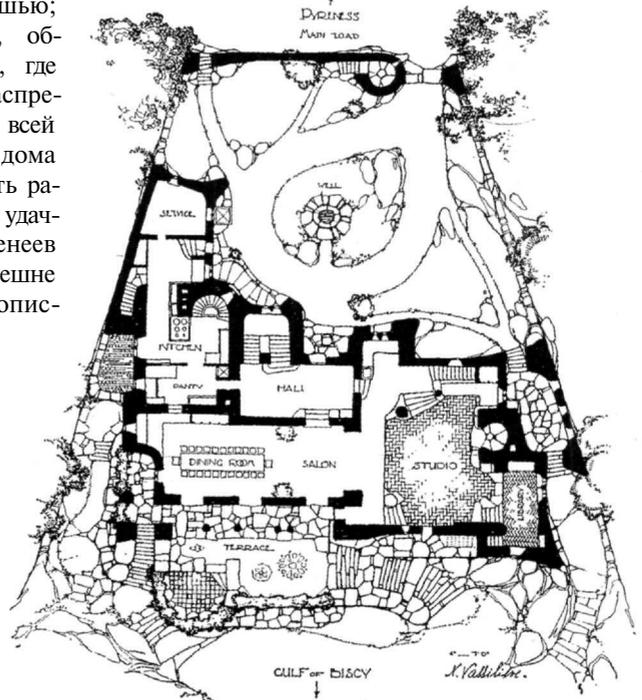


Н.В. Васильев.
Проект охотничьего
домика Шаляпина
близ Биаррица.
Ок. 1927 г.
Интерьер (вверху).
См. вклейку.
План (внизу)

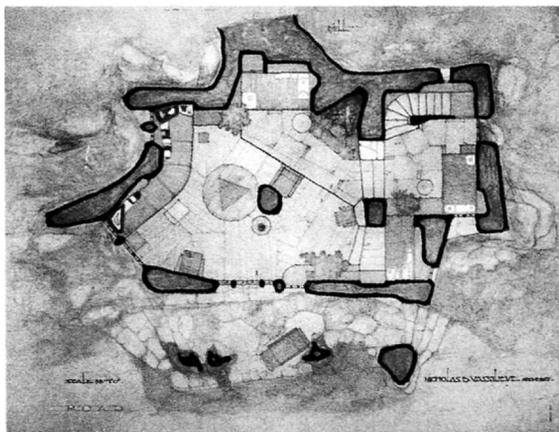
Между тем как оригинальные перспективы и поэтажные планы к настоящему времени утеряны, четыре рисунка, включая три неопубликованных изображения интерьеров, в достаточной мере проливают свет на проект Васильева. На них видно, что тема архаичной примитивности получает развитие в деревянных балюстрадах, сращенных шиповыми соединениями с деревьями-колоннами, поддерживающими конструкцию кровли, а также в консольном балконе со скрещенными деревянными опорами, напоминающими бивни мамонта.

План прекрасно выполнен тушью; мы видим поверхность земли, обложенную камнем и кирпичом, где запланированные помещения распределены таким образом, что при всей эксцентричности внешнего вида дома в нем прослеживается на редкость рациональная организация. Дом удачно расположен у подножья Пиренеев с видом на Бискайский залив. Внешне проект представляет собой живописный комплекс построек, башен и лоджий, по периметру окружающих внутренний двор. В плане композиции проект вызывает в памяти одновременно и простые средневековые монастыри, и местную ферму из нескольких строений.

Для Васильева это был заказ необычайной важности: он пришелся на ту пору, когда Шаляпин был в зените своей международной славы. К сожалению,



дом так никогда и не был построен*. Быть может, стоимость и сложность достижения эффектов, придуманных архитектором, отпугнули подрядчиков. Возможно также, что Шаляпин и члены его семьи предпочли жилище, выдержанное в более буржуазном стиле, что соответствовало потребностям певца, когда тот был вне сцены и выходил из своего сценического образа.



Два остальных рисунка представляют собой, предположительно, пересмотренный и уменьшенный вариант проекта. Они не датированы, но, судя по изменившейся подписи Васильева и по тому, как одеты люди на перспективе домика, относятся к концу двадцатых или началу тридцатых годов. План выполнен довольно грубо, или, возможно, выцвели краски, судя по тому, как резко выделяются стены на общем фоне. Тем не менее мы вновь видим похожую органическую структуру. Задняя часть постройки очевидно заглублена в холм, что сообщает ей характер почти троглодитского примитивизма. В самом деле, стены словно избегают прямых углов, и здесь они даже менее ортогональны, нежели на предыдущем чертеже. Выступающий из стены камин-очаг снова водружен на приподнятом основании. Центральная колонна нерегулярной формы установлена, по-видимому, для того, чтобы поддерживать крышу и антресоли, подобные тем, что были предусмотрены в предыдущем варианте, с лестницами, обеспечивающими проход почти в том же месте. Фасад изображен в гораздо более изысканной манере, чем план; яркая пастель контрастирует с жесткими линиями туши и отмывки на плане. Крыша крыльца, покрытого римской черепицей, поддерживается стволами деревьев, ее профиль изящно гармонирует с формами расположенной на втором этаже спальни и открытой веранды. Из трубы выходит облачко дыма. Сопоставляя по масштабу этот вариант с изначальным проектом, можно предположить, что перед нами коттедж для гостей, и, скорее всего, так оно и есть. Возможно, этот проект вообще не был связан с каким-либо заказом. Принимая во внимание его примитивистский экспрессионизм, можно предположить

Н. В. Васильев.
Проект охотничьего
домика Шаляпина
близ Биаррица.
Коттедж для
гостей (?)
План (вверху),
фасад (внизу).
См. вклейку



* Однако у Шаляпина всё же был дом неподалеку от Биаррица, в местечке Сен-Жан-де-Люз. Вилла состояла из двух построек, которые назывались «Корсар» и «Изба». Существуют упоминания современников, что вилла была построена якобы по собственному проекту великого певца. Ни подтвердить, ни опровергнуть эту информацию, однако, автору пока не удалось.

также, что это — один из эскизов домиков, которые Васильев послал в Берлин вместе с чертежами церкви, о чем он упоминает в письме к Л. Н. Бенуа (см. Прил. г). Возможно, наконец, что это проект неизвестной жилой постройки, продемонстрированный на выставке ЛИГИ архитекторов Нью-Йорка в 1931 г. К сожалению, неясности подобного рода не дают увязать некоторые из сохранившихся рисунков Николая Васильева с полной и точной хронологией его профессиональной карьеры (см. приложения и дальнейшие примеры).

В течение первых десяти лет проживания Николая Васильева в Нью-Йорке были воплощены в жизнь по крайней мере два его проекта. Заказы на них поступили от высшего духовенства Русской православной церкви.

Первый из них — русский православный кафедральный собор в Берлине. Идею строительства храма еще до Первой мировой войны высказывал протоиерей А. М. Мальцев, настоятель церкви при Российском посольстве в Берлине и основатель Владимирского братства. Для этой цели были собраны достаточные средства, но смерть священника и военные действия помешали осуществлению задуманного, а падение немецкой марки в период Веймарской республики вынудило церковных иерархов прибегнуть к поиску новой стратегии.

Православная церковь располагалась при Русском посольстве на Унтер дер Линден, *г*, затем, после ее закрытия в 1921 г. большевиками — в здании русской гимназии св. Георгия на Находштрассе⁷⁵. Но это помещение было слишком тесно для постоянно прибывающего в связи с революционными событиями числа прихожан.

Летом 1922 г. архимандрит Тихон вернулся к мысли построить в Берлине православный собор. Для реализации проекта был создан строительный комитет под председательством самого Тихона. Он лично занимался поиском участка под строительство и сбором средств, по-видимому, ему также принадлежит первоначальный эскиз храма. Своим обликом он должен был напоминать собор Св. ап. Андрея Первозванного в Киеве. По замыслу Тихона, храм должен был представлять собой сложное сооружение с «основанием» в два с половиной этажа.

В центральной его части планировался зал высотой в два этажа для лекций и собраний. В цокольном этаже — под залом — предполагалось устроить нижний храм, который надо было построить первым, чтобы как можно скорее приступить к богослужению. По сторонам зала должны были быть расположены: в подвале — благотворительные учреждения, в первом этаже — торговые и коммерческие площади (на десять лет их предполагалось сдать внаем для сбора средств, необходимых для строительства собственно собора). Второй этаж отводился под квартиры церковных служителей и библиотечный зал. На плоской крыше-площадке этого «основания» со временем



должен был подняться величественный собор, вокруг которого возникало пространство для крестных ходов, а также для устройства дополнительных помещений⁷⁶.

Окончательный выбор места для строительства — участок неправильных очертаний на перекрестке двух улиц, Гогенцоллерндамм и Рурштрассе, выходящих на Фербеллин-плац в районе Берлин-Вильмерсдорф — добавил трудностей. В результате приготовления к строительству затянулись до 1927 г., когда ссуда под залог будущего строения позволила наконец начать работы. Одним из условий ссуды было возведение постройки с магазинами и жилыми помещениями, от сдачи внаем которых незамедлительно поступал бы доход. Иными словами, собор должен был самоокупаться. В итоге программа оказалась еще более сложной и предусматривала возведение здания смешанного назначения, которое включало сам собор, торговые площади и жилые помещения — тип постройки, доселе неизвестный.

Архитектора Тихон выбирал сам. То, что его выбор пал на Васильева, объясняется, по-видимому, высокой профессиональной репутацией последнего — «одного из лучших представителей своего поколения» — и его предыдущими проектами церквей, весьма удачными и оригинальными, выполненными с богатым воображением.

Васильев, похоже, с радостью взялся за подобную, хотя и беспрецедентно сложную, программу. Это давало ему возможность вновь обратиться к своему собственному творческому лексикону, отработанному еще в Петербурге на постройках и проектах в неорусском стиле. Не побывав даже на месте будущего строительства, в конце 1926 г. Васильев выслал целую серию чертежей*. Проект был незамедлительно одобрен, и уже 4 ноября 1928 г. новый храм со статусом русского



Воскресенский кафедральный собор на Фербеллин-плац в Берлине. Архитектор Н.В. Васильев. Фотографии 1929 г.

* См. письмо к Л. Н. Бенуа в Прил. 2. Поскольку по прибытии в Соединенные Штаты Николай Васильев сразу подал прошение о натурализации, покидать страну до 1930 г. ему не разрешалось.



Сбор пожертвований на собор.
Берлин. Фотография
1929 г.

православного кафедрального собора в Берлине был освящен во имя Воскресения Христова. Мы не располагаем ни единой фотографией его внутреннего убранства, но, судя по тому, насколько необычно было пространственное решение, интерьеры также должны были быть весьма интересными.

Вот как в статье, опубликованной в июне 1927 г. в приложении к журналу «Церковные ведомости», описывается строительство собора:

Начатая еще 1-го апреля (по н. ст.), по преодолении разнообразных затруднений как финансового, так и другого характера, постройка, доведенная в данное время до первого этажа окружающих самый храм с обеих сторон домов, предназначенных для причта и частных квартирантов, образует в совокупности острый угол, в вершине коего находится алтарный апсис, увенчанный куполами. Здесь предназначено место для звонницы. Вокруг храма, вход в который в первом этаже со двора, тянется вдоль стен широкая дорога для совершения крестных ходов, так как по условиям берлинской жизни, по крайней мере пока, процессии религиозного характера властями не разрешаются. Помещения под церковь будут отведены по преимуществу под кладовые. Колонны бетонные, поддерживающие пол и дальше — потолок рассчитанной на 600 богомольцев церкви имеют в основе порядочный размер в 2 метра 75 сантиметров. Дома, образующие собой стороны треугольника в продолжении Гогенцоллерндамм и Рурштрассе, имеют внизу помещения для магазинов. Жилые помещения в верхних этажах, разбитые на квартиры в 2 и 3 комнаты с кухней

и т. д. и со всеми современными удобствами, как то: электричество, водопровод и т. д., будут сдаваться. Таким образом, устройство прилегающих непосредственно к храму церковных домов является, ввиду наблюдаемой в данное время здесь крайней нужды в жилых помещениях, благотельным с социальной точки зрения фактором. И церковь и дом будут составлять одно стройное гармонически целое в строго выдержанном древне-русском стиле XII века, и поэтому все здание обещает быть прекрасным украшением обширной Фербеллинской площади⁷⁷.

Увы, ни один проект Васильева со времени его отъезда из России не мог обойтись без каких-либо трудностей при воплощении. Финансовые расчеты, связанные со сдачей помещений внаем, не оправдались. Строительный комитет не смог в срок выполнить свои обязательства по отношению к фирме-подрядчику. К 1929 г., несмотря на попытки прихода собрать средства по подписке или получить вторую закладную, здание было выставлено на торги — тем же самым акционерным обществом, которое финансировало его строительство, и им же приобретено.

В течение нескольких лет приход арендовал помещение храма, однако плата была очень велика. Раскол в среде православных эмигрантов, подогреваемый прессой, также сыграл свою роль — храм спасти не удалось: соборные купола и обе звонницы были разобраны, само здание было перестроено. В результате разрушений, причиненных зданию во время Второй мировой войны, уже лишенное статуса дома Божия и обращенное в офисный центр, оно снова подверглось



Гостиница «Дом»
на Фербеллин-
плац в Берлине.
Фотография
1960-х гг.

поруганию: власти ГДР превратили его в гостиницу. После объединения Германии в 1990-х гг. новый владелец, итальянская гостиничная сеть, назвала отель «Альберго», и, словно нарочно для того, чтобы усугубить печаль от этой и без того безрадостной истории, открыла в нем ресторан «Двенадцать апостолов».

Еще одной работой Васильева, выполненной в 1920—1930-х гг., было оформление интерьеров и перестройка колокольни православного храма Христа Спасителя на углу 121-й улицы и Мэдисон-авеню в Нью-Йорке.

Политические события, которые препятствовали осуществлению этого проекта, отражали прискорбный раскол внутри Русской православной церкви, активно поощряемый советской властью*. В 1922 г. Тихон, патриарх Московский и Всея Руси, поставил архиепископа Платона во главе Северо-Американской епархии. В распоряжении его прихода должен был находиться великолепный Свято-Николаевский собор, расположенный близ пересечения Пятой авеню и 97-й улицы и спроектированный русским архитектором Иваном Бергессе-ном в 1902 г.** Однако после того, как Иоанн Кедровский, архиерей обновленческой церкви в Америке, оспорил законность назначения архиепископа Платона, собор Св. Николая в 1925 г. по решению суда перешел под юрисдикцию «Живой церкви».

В течение нескольких лет Платон вынужден был управлять жизнью прихода из деревянной епископальной церкви, расположенной на Восточной 129-й улице, 4-6. Тогда она была освящена как храм Христа Спасителя. В 1926 году приход снял в аренду церковь на углу 121-й улицы и Мэдисон-авеню, а спустя год это здание было куплено за 145 тыс. долларов и под началом архиепископа Платона переоборудовано в православную церковь. Храм



Свято-Николаевский собор в Нью-Йорке. 1902 г. Архитектор И. Бергессен. Фотография 1910-х гг.

* Церковь в Нью-Йорке была основана специально для тех двух тысяч русских беженцев, которых усилиями Американского Красного Креста в 1923 г. доставили в Нью-Йорк непосредственно из Константинополя, и остатков общины архиепископа Платона.

** Русский архитектор-эмигрант, прибыл в США в 1892 г., изучал архитектуру в Колумбийском университете.

Христа Спасителя должен был служить более чем четырем тысячам русских беженцев в Нью-Йорке.

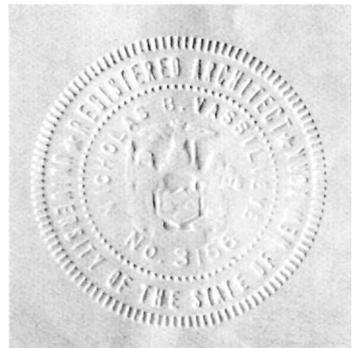
Иконостас храма был спроектирован Николаем Васильевым, образа написаны художником А. Е. Агафоновым, академиком Императорской академии художеств⁷⁸. В правом углу нефа, также по проекту Н. В. Васильева, была сооружена «Скорбная сень» — место для поминовения погибших за родину во время Первой мировой войны и революции. В «Скорбной сени», освященной 6 февраля 1927 года, был свой малый дубовый иконостас, канун для постановки свечей, завершал интерьер подвешенный к сводам храма деревянный купол в форме шапки Мономаха. Под куполом на цепях висел бронзовый обруч с лампадами, на котором была выкована Голгофа и надпись: «Умученным за Россию вечная память»⁷⁹. Иконы для малого иконостаса были написаны тем же А. Е. Агафоновым.

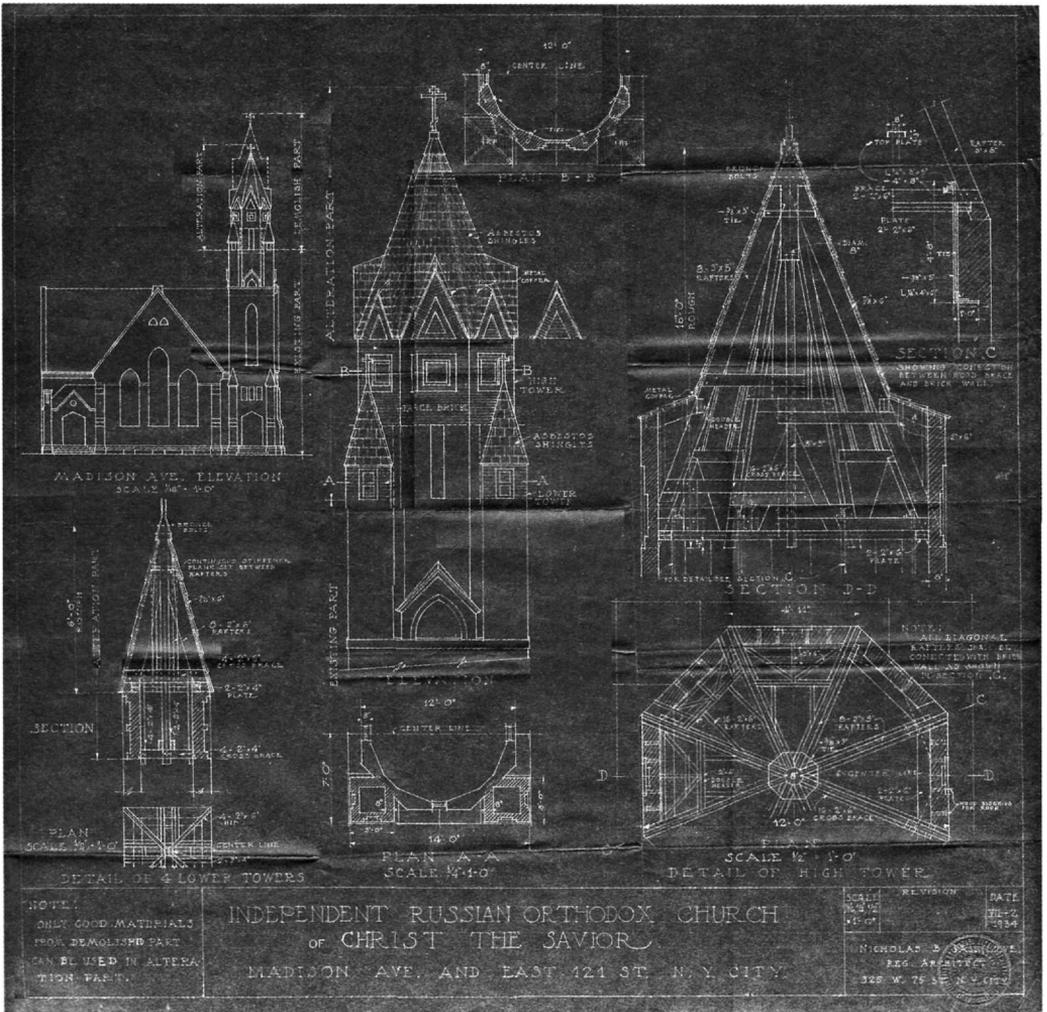


Храм Христа Спасителя в Нью-Йорке. «Скорбная сень». Архитектор Н. В. Васильев. Фотография 1930-х гг.

Однако Васильеву принадлежит также проект перестройки самого здания храма. Колокольня требовала срочного капитального ремонта, к которому и приступили в 1934 г. Совет попечителей решил воспользоваться случаем и перестроить готическую колокольню в русском стиле. Васильев, прихожанин храма, согласился безвозмездно составить эскизы и план верхней части колокольни. В результате перестройки, завершённой 31 октября 1934 г., высота ее уменьшилась на и футов (3 м 35 см), крыша стала более широкой, напоминающей стиль русского шатра. Сохранился рабочий чертёж (синька), на котором подпись — *Nicholas B. Vassiliev. Reg. Architect* — скреплена особым сухим штемпелем, свидетельствующим о том, что у Васильева, видимо, всё же была лицензия на архитектурную деятельность.

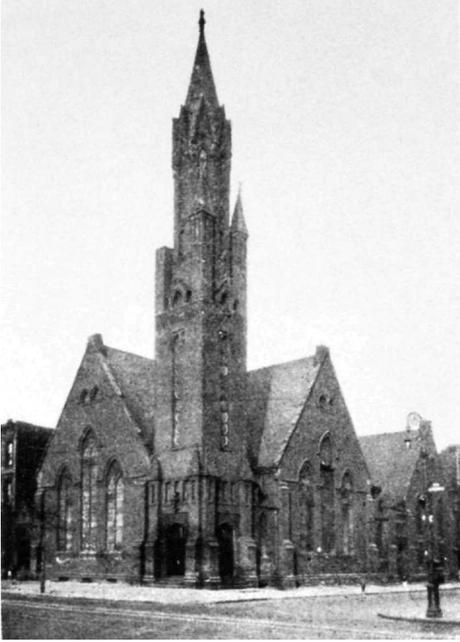
Факт этот идет вразрез с данными Бюро архитектурного лицензирования штата Нью-Йорк, согласно которым архитектора Николая Васильева в те годы не значится. Как согласовать противоречивые сведения, пока неясно. Возможно, в бюро отсутствует полная информация по этому периоду или доступ к ней слишком сложен.





На открытке 1960-х г. видно, что иконостас, выполненный из резного дуба, по стилю напоминает ранние работы Васильева периода северного модерна: в нем нет и следа классицизма. Скромный геометрический орнамент чередуется с более свободной криволинейной формой киотов для икон и арок иконостаса. Царские врата имеют трапециевидное очертание, которое восходит к ранним петербургским работам Н.В. Васильева, И. А. Претро и Ф. И. Лидваля. К сожалению, к 1970-м гг., когда многие эмигранты первой волны уже ушли из жизни, приход сократился и был вынужден перейти в другой, много меньший храм на Восточной 71-й улице, 340. Иконостас был слишком велик для нового помещения, и его пришлось уменьшить.

Н. В. Васильев.
Проект перестройки колокольни церкви Христа Спасителя.
Рабочий чертеж (синька). 1934 г.
ОСА



Церковь Христа Спасителя на 121-й улице в Нью-Йорке. Общий вид до и после перестройки колокольни. Фотографии 1930-х гг. (вверху); Иконостас. Фотография 1960-х гг. (внизу)



Иконостас,
спроектированный
Н. Васильевым,
в новом
помещении церкви
на Восточной
71-й улице.
Фотография
1970-х гг. ОСА

В таком виде он сохранялся до 2000 г., когда его и вовсе заменили грубым сооружением из крашеной фанеры. Еще одна тонко прочувствованная работа Николая Васильева закончила свой век на мусорной свалке...

ЭСКИЗЫ И РИСУНКИ

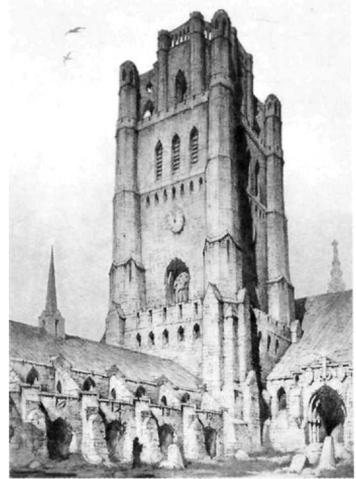
Самая ранняя из сохранившихся графических работ Васильева, сделанных им в Америке, — большой (2 на 3 фута, или 61х91,4 см), выполненный пастелью и углем рисунок, на котором изображен воображаемый монастырский комплекс. Рисунок подписан — N. *Vassilieff*, 1923*, на обороте значится (очевидно, для более поздней выставки, как и многие другие рисунки с бирками): «Композиция в романском стиле». Настроение и колорит этого прекрасного рисунка незабываемы, краски ничуть не поблекли. Средневековый монастырь в состоя-

* Эта подпись имеет важное значение: она помогает нам датировать работы Васильева. В прошении о натурализации 1929 г. он пожелал изменить «Nicholas Vassilieff» на «Nicholas Vassiliev». В подписях рисунков это изменение отражается начиная еще с 1927 года.

нии живописного обветшания напоминает романскую архитектуру Северной Франции или Англии. Возможно, в работе нашли отражение впечатления от поездки в Шербур, а может быть — вырезка из журнала или почтовая карточка. Все элементы структуры выражены тектонически — от угловых столбов башни до аркубанов низкого флигеля. Тень в проеме романского портала направляет взгляд зрителя к кресту и фланкирующим его геральдическим щитам. Композиция весьма динамична: прослеживается диагональ между порталом и парой парящих птиц (еще один характерный мотив, который в будущих рисунках Васильева сменят аэропланы) в левом верхнем углу на фоне пылающего оранжевого заката. Рисунок был опубликован в журнале «Америкен архитект» в номере от 5 февраля 1927 г. с курьезной подписью: «Современная башня». Было ли это ироническим комментарием к состоянию современной американской архитектуры? Господствующая парадигма стиля боз-ар выглядела тогда скорее отсталой, чем передовой, особенно в области церковной и академической архитектуры.

Этот и следующие рисунки Васильева, относящиеся к раннему периоду его пребывания в Америке, возможно, были сделаны для портфолио и использовались во время собеседований с работодателями. И неважно, реальность или фантазия отражены на них, потому что они самым непосредственным образом свидетельствуют о художественном мастерстве архитектора. Ступив на землю Соединенных Штатов, он не мог тотчас приступить к архитектурной практике, но тем не менее опыта и творческого воображения у него было более чем достаточно, чтобы найти место дизайнера и проектировщика. Но и это было немалой удачей: Федор де Постельс вспоминал, что ему довелось десять лет работать одновременно в прачечной и в ресторане, чтобы сводить концы с концами!

Следующий рисунок также опубликован в журнале «Америкен архитект» (5 июля 1927 г.) и подписан: «Улица в Тунисе». Внимательно рассматривая репродукцию этой акварели, можно разглядеть подпись и датировку: *N. Vassilieff, 1923*. И вновь перед нами эскиз, выполненный, возможно, для портфолио. Беленые стены, машрабий на балконах, минарет мечети эпохи Альмохадов, проход с выложенным черным и белым камнем сводом — все напоминает здесь Сиди Боу Сайд, район Туниса, расположенный на вершине холма*. Нет, однако, никаких свидетельств о том, что Васильев когда-либо был в Тунисе, так что и для этого рисунка основой могла служить какая-нибудь

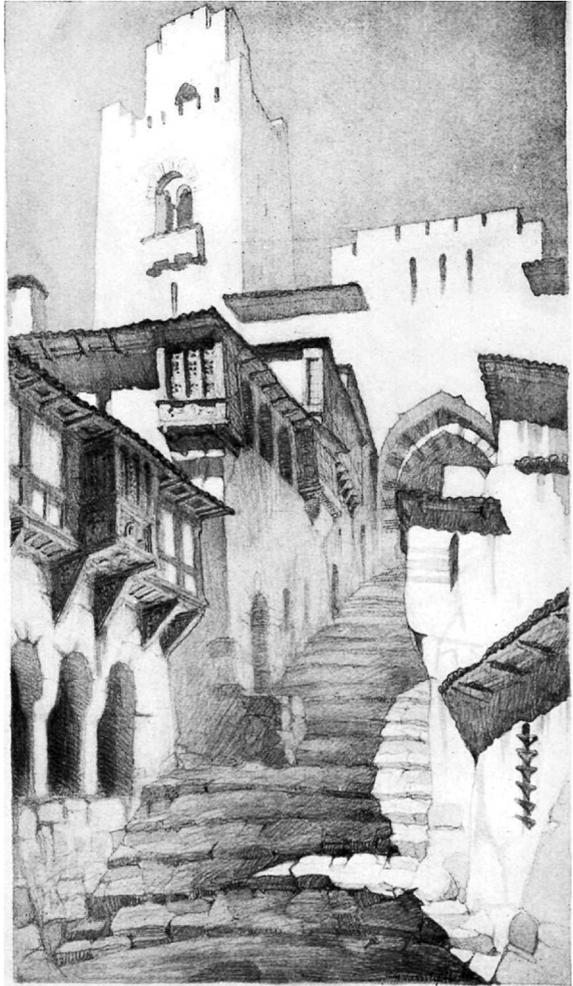


Н. В. Васильев.
Композиция
в романском стиле.
1923 г. См. вклейку

* Некоторые элементы композиции могут также отражать воспоминания Васильева о его кратком пребывании в Константинополе.

фотография или открытка. Воображение Васильева позволяло ему совершать путешествия, не покидая рабочего кабинета; все детали композиции он прорабатывал с такими подробностями, словно они стояли у него перед глазами. Интерес к ориентальной тематике возродился у него вновь в работе над проектом отеля «Ройял Хавайин» в 1926-1927 гг.

Еще одна работа окрашена романтическим чувством, как в архитектурных фантазиях Пиранези. Под названием «Эскиз романских руин» она опубликована в «Американ архитектор» от 5 января 1927 г., подписана же и датирована — *N. Vassilieff, 1923*. На рисунке изображена крепость, рожденная фантазией художника: лабиринт зубчатых башен, кубические и цилиндрические объемы теснятся по склонам скалистого холма над темным полуциркульным сводчатым порталом, действительно похожим, как и башни, на памятники романского стиля. Вздрыбленная масса земли на переднем плане напоминает гигантскую волну, что через мгновение с грохотом обрушится вниз. Темные штрихи туши подчеркивают каждый изгиб. Маленький геральдический щит у входа в темный туннель, который ведет в этот доисторический лабиринт, представляет собой прототип более четко



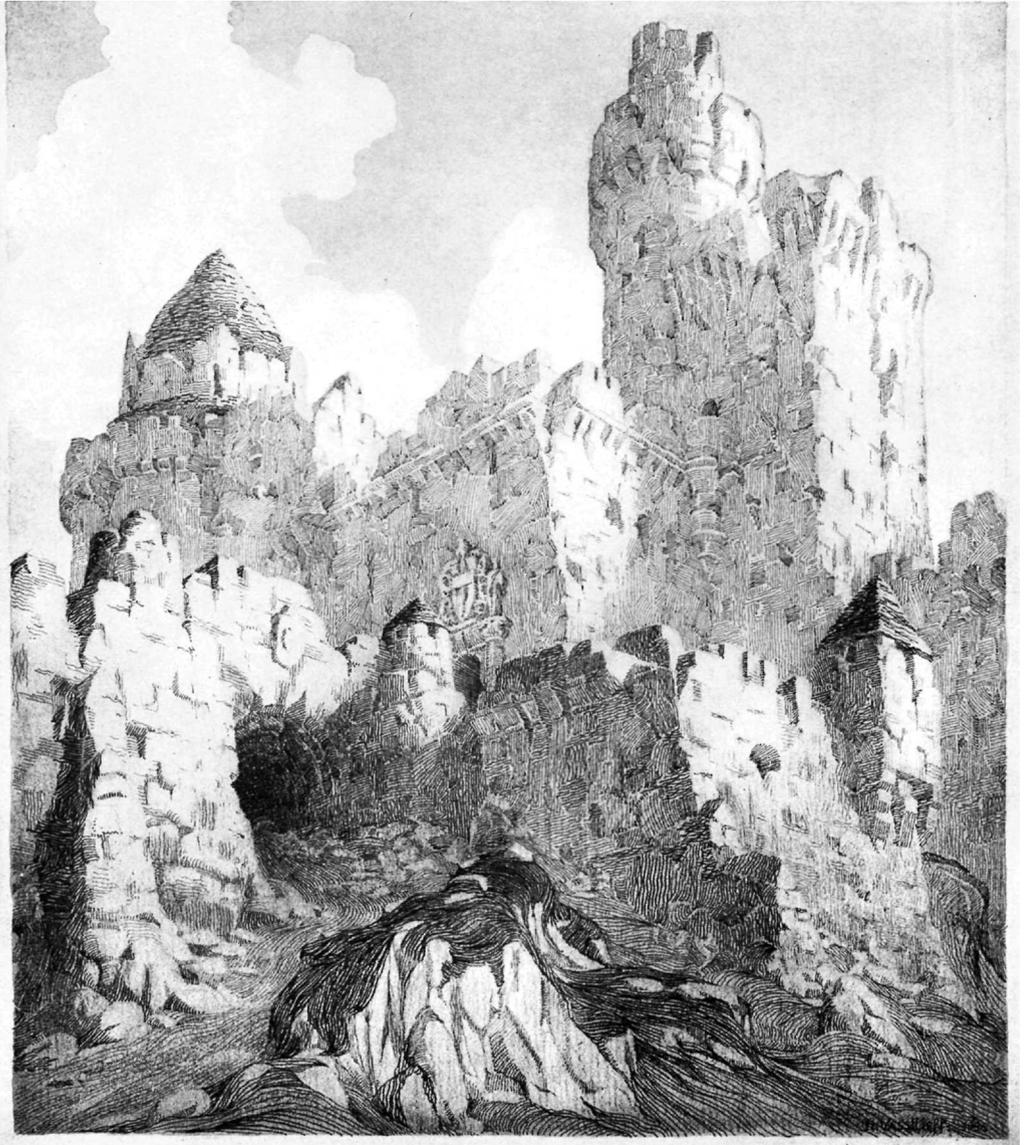
прорисованной эмблемы над главным входом. Эти руины, формы которых могли быть навеяны впечатлениями от древних стен Константинополя, — антитеза рациональной планировке Нью-Йорка с его кубическими объемами, бесконечно повторяющимися по сторонам авеню. За всем этим явственно прочитывается могучий талант архитектора, страдающий от обыденности повседневного бытия.

Третий рисунок, на этот раз снова выполненный акварелью, представляет собой вид гипостильного атриума здания телефонной компании «Эй ти энд ти», спроектированного Уильямом Уэллесом Босуортом, и подписан — *N. Vassilieff, 1924*. Сделанный очевидно не для презентации проекта (здание было построено до приезда Васильева

Н. В. Васильев.
Улица в Тунисе.
1923 г.

в Нью-Йорк), рисунок, скорее всего, был выполнен по фотографии из журнала «Американ архитектор» (номер от 5 июля 1922 г.). Васильев полностью заимствует композицию черно-белой фотографии, дополняя ее цветом и фигурками людей, спешащих через вестибюль. Характерная для Васильева тонкая игра света и тени, свободное владение техникой акварели и забавное пристрастие к изображению

Н.В. Васильев.
Эскиз романских
руин. 1923 г.





женских фигурок (одна из них помещена здесь в луче солнечного света явно с тем, чтобы выделить ее из общей композиции) предстают в этой работе во всем очаровании. Все изображенное на рисунке освещено мягким светом. Фигурка женщины обеспечивает и цветовое пятно, и фокальную точку композиции. Ее мягкость и сочность создает контраст со строгими монументальными дорическими колоннами. Датированный 1924 годом, этот рисунок мог быть сделан для портфолио, или же это была одна из ранних работ, выполненных в фирме «Уоррен и Уэтмор» для продвижения проекта, например, здания «Консолидейтед Эдисон билдинг». Необычно большие размеры рисунка — 2х3 фута (61х91,4 см) — также позволяют предполагать, что он предназначался для демонстрации.

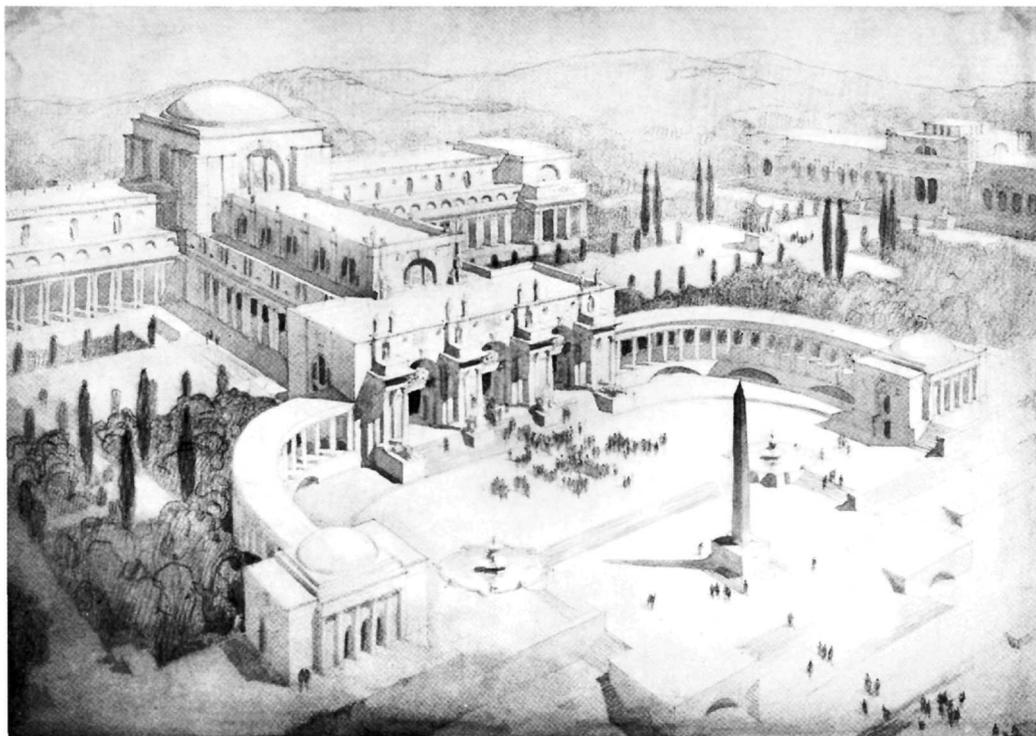
На репродукции еще одного недатированного рисунка изображено здание нью-йоркского муниципалитета, спроектированное фирмой «Мак-Ким, Мид и Уайт» и расположенное в деловой части города, около мэрии («Сити-холла»). Это было первое высотное здание в городе, где на всех 40 этажах размещались офисы. Рисунок с подписью *Vassilieff* опубликован в «Америкен архитект» 5 июля 1927 г. То, что изображенное здание схоже с проектом небоскреба редакции газеты «Чикаго трибюн», возможно, говорит о вероятности влияния этой постройки, которой он теперь отдавал дань уважения. (То же самое влияние, как уже говорилось, можно установить и в про-

Вид атриума здания телефонной компании «Эй ти энд ти». Фотография из журнала «Америкен архитект» 1922 г. (слева); рисунок Н. В. Васильева 1924 г. (справа). Частное собрание

ектах серии московских высотных зданий 1940-х годов.) Необычный ракурс изображения вновь заставляет предполагать, что рисунок, скорее всего, был сделан с фотографии. Искусная техника «тушь — перо» роднит перспективу с более ранним изображением «Эолиан-билдинга». Силуэты стальных конструкций на переднем плане, обрамляющие центральную башню, присущи технике композиции, характерной для Васильева, и в данном случае всецело являются его выдумкой, потому что вблизи здания муниципалитета в то время подобных сооружений не было. В своем рисунке Васильев значительно



Н. В. Васильев.
«Муниципал-
билдинг».
Перспектива



скорректировал громоздкий, подавляющий среду характер строения, осязаемый при взгляде с земли. Пятнадцать лет спустя Васильев сам окажется в этом же здании — на службе в Комиссии по городскому планированию.

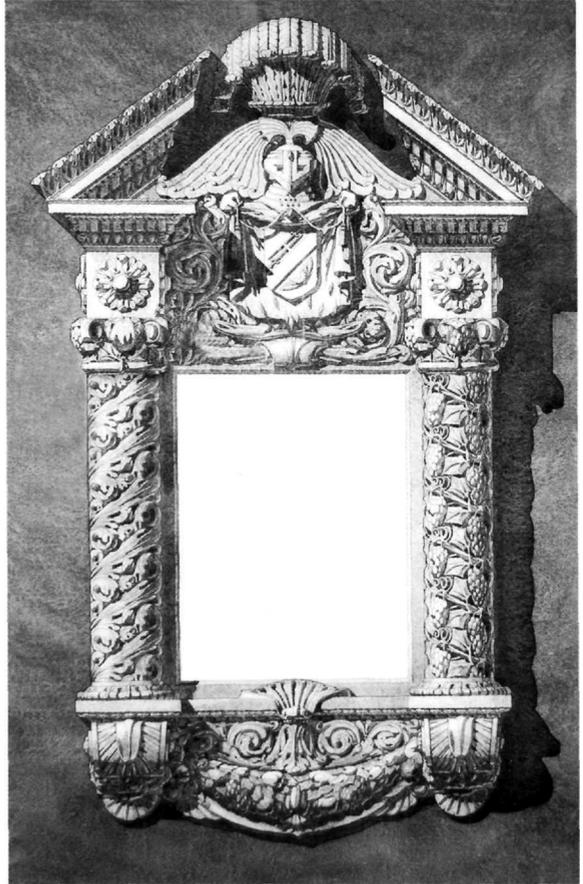
Н. В. Васильев.
Проблемный эскиз
художественного
музея

В номере от 5 января 1928 г. журнала «Американ архитектор» была опубликована работа Васильева «Проблемный эскиз художественного музея». Не подписанный и не датированный рисунок, возможно, является частью проекта, который разрабатывался либо в Белграде, либо еще в России. Масштаб монументален, и единственная работа, с которой она сопоставима, — проект «дворца наместника», выполненный еще в стенах Академии художеств. По мнению профессора В. Г. Лисовского, здесь можно усмотреть параллель с Казанским собором в Санкт-Петербурге. Подобный же мотив использован им и в другом, более раннем проекте, выполненном в Академии; он, конечно же, восходит к проекту площади перед собором Святого Петра в Риме Бернини. Нетрудно отметить, что большие сферы, поддерживаемые стоящими на квадратном постаменте кариатидами, являются прямой ссылкой на работы французского архитектора эпохи Просвещения Э. Л. Булле. Нельзя не заметить очевидные цитаты с площади Согласия в Париже — обелиск на переднем плане и два

фонтана на заднем, а крылья главного здания могут напомнить двойную колоннаду восточного фасада Лувра, спроектированную Клодом Перро.

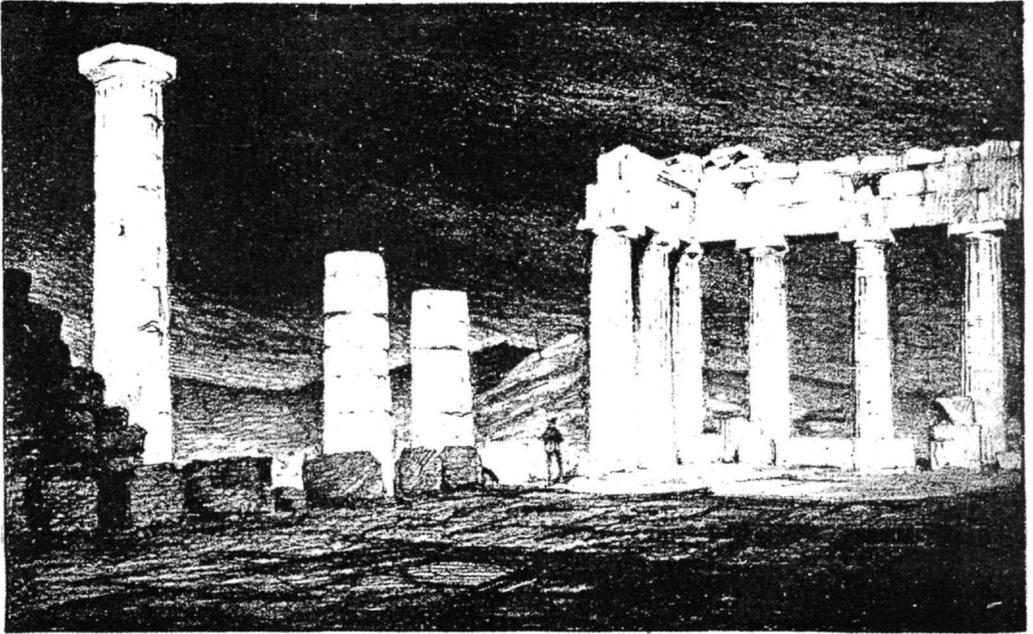
Но имеется и более простое объяснение — довольно лишь взглянуть с того места, где находилась первая квартира Васильева на Манхеттене — на Западной 139-й улице, 511. Стадион Сити-колледжа, расположенный прямо напротив, также имеет галерею, которая заканчивается маленькими павильонами, точь-в-точь как и на рисунке Васильева. Расположенная чуть далее на юг, на 118-й улице, библиотека Лоу Колумбийского университета (1895), спроектированная фирмой «Мак-Ким, Мид и Уайт», имеет похожую куполообразную крышу. Однако для архитектурной фантазии рисунок носит слишком сложный и программный характер. Не исключено, что он предназначался для представления на конкурс, возможно, даже в России*.

Последний акварельный рисунок, относящийся к тому же периоду, снова довольно велик — также примерно 2х3 фута (61х91,4 см). Он выполнен на матированном картоне и представляет собой детально проработанное изображение каменного оформления оконного проема с фронтоном. С какой целью был сделан рисунок, неясно; возможно, для какого-то проекта фирмы «Уоррен и Уэтмор». Интересно, что при пристальном рассмотрении в этой, с виду симметричной, композиции обнаруживаются вариации — преимущественно в орнаменте на стволах колоннок: виноградная лоза с правой стороны, акантовые листья — с левой. Геральдический щит, расположенный прямо под разорванным фронтоном, имеет весьма загадочный характер: два связанных кинжала, направленных в противоположные



Н. В. Васильев.
Эскиз оформления
оконного проема.
Частное собрание

* Стройные кипарисы на заднем плане выдают южные широты. Быть может, это — проект какого-либо масштабного комплекса построек в Крыму? Южной Академии художеств, к примеру?..



стороны, и два крыла, объединенные диском, или колесом*. Принимая во внимание, сколько времени нужно потратить на выполнение подобного рисунка, можно предположить, что перед нами — упражнение в проектировании и светотени, которое Васильев сам себе выдумал. Однако он мог быть и частью проекта отеля или поместья Уильяма К. Вандербильта-младшего на Лонг-Айленде, выполненного фирмой «Уоррен и Уэтмор». Его архитектуре присуща избыточная детализировка в стиле испанского барокко, а бюджет вполне позволял оплатить такую филигранную работу.

Это последний из рисунков Васильева, известных по публикации на страницах журнала «Америкен аркитект». С 1925-го по 1928 год Васильев здесь появляется часто, нередко его работы помещали в качестве фронтисписов. Там же были представлены и другие русские архитекторы-эмигранты, в частности, Ф. Ф. де Постельс и В. К. Олтаржевский. Однако по неизвестным причинам, скорей всего, из-за сокращения бюджета, обусловленного экономическим кризисом, все они перестали сотрудничать с журналом в 1929 г.

В 1929 году Васильев выполнил иллюстрацию «Парфенон в лунном свете» для мартовского выпуска журнала «Аркитекче». Она сопровождала статью Уильяма Орра Ладлоу. На рисунке изображен роман-

Н. В. Васильев.
Парфенон в лунном
свете. 1929 г.

* Похожий мотив обнаруживается над порталом «Нового пассажи» в Санкт-Петербурге.

тический пейзаж, вид на руины Парфенона, акцентированный одинокой фигуркой. Это очень хороший карандашный рисунок с отличной композицией. Но он является всего лишь репликой холста Ивана Федоровича Шульце «Парфенон после бури». Удивительно, что Васильев не сослался здесь на эту более раннюю работу. Американцы не были знакомы с работами Шульце, творческий путь которого вообще покрыт тайной. Он был однокашником Васильева по Академии, которую закончил двумя годами раньше, в 1902 г., после революции покинул Россию и уехал в Париж, где в 1923 г. состоялась его первая выставка на Западе в «Salon des Artistes»⁸⁰. Васильев мог видеть эту картину в Петербурге или в Париже, если останавливался там по пути в Шербур; возможно также, что Васильев поддерживал с Шульце контакты. Мы видели, как легко Васильев пользовался цитатами при создании собственных работ. Но данный случай — особый: Васильев фактически целиком позаимствовал произведение коллеги, внеся в него самые незначительные изменения. Оставляя в стороне чисто этический аспект, мы лишь можем сделать вывод, что к работе ради куска хлеба Васильев не подходил с той же серьезностью и вниманием, какие выказывал в архитектурном проектировании.



И. Ф. Шульце.
Парфенон
после бури

В «ПЛАВИЛЬНОМ КОТЛЕ»

В Нью-Йорке мы жили точно так же, как жили в России, и те из нас, кто был родом из маленьких провинциальных городков, с уважением и восхищением относились к тем, кто был из Москвы или Петрограда. Мы учреждали свои клубы, открывали свои театры, организовывали свои общества. Никто из нас, конечно, ни на каком английском не говорил, и даже аристократы, которые дома, в России, говорили только по-французски, в Америке обратились к своему родному русскому языку.

В Нью-Йорке было можно — и по-прежнему можно — обходиться исключительно русским языком, и мы не видели необходимости в том, чтобы тратить время на изучение чрезвычайно трудного варварского языка аборигенов, на которых мы смотрели со смешанным чувством презрения и жалости. Бедные невежественные существа, они так долго жили в этой стране, и даже не выучились говорить по-русски!⁸¹

Надменность и заносчивость многих русских эмигрантов, только начинавших свою жизнь в Америке, была своего рода компенсацией за огромные унижения, которые обрушивала на них реальность.

Не в пример предыдущим поколениям эмигрантов, приехавшим в Соединенные Штаты в поисках лучшей доли, новые беженцы, зачастую представители аристократии и интеллигенции, знали, что у них почти нет шансов вернуться к прежней жизни. Они приехали без гроша в кармане, их титулы были совершенно бесполезны в условиях демократического общества, где лишь работа и богатство могли обеспечить влияние и достаток. Выходцы из привилегированных социальных слоев, они не обладали никакими профессиональными навыками и умениями, которые можно было предложить на рынке труда, за душой у них не было ничего, кроме безупречных манер и умения вести светские беседы. Неудивительно, что многие бесконечно тешили себя надеждами на то, что революция вот-вот обратится вспять, и им вернут их утраченные сокровища.

Тот, кто мог что-то предложить на рынке труда, сталкивался с трудностями другого рода. Перед инженерами, учеными и архитекторами вставал языковой барьер, на его преодоление уходили годы и годы. Некоторые, впрочем, добивались успеха, кое-кто даже процветал, особенно те, кто способствовал развитию технологий, применимых в экономике и военной промышленности. Игорь Сикорский, прибывший в Соединенные Штаты в 1923 году, основал большой завод на Лонг-Айленде, где производили первые «летающие лодки» — воздушные суда для авиалиний «Пан-Америкен», а позднее впервые было организовано массовое производство вертолетов. Однако даже он начинал жизнь в Америке, занимаясь преподаванием, и смог открыть собственное дело лишь благодаря щедрой поддержке бывших офицеров Белой армии и существенному пожертвованию композитора Сергея Рахманинова.

Положение архитекторов было намного труднее. Прежде всего, для занятия профессиональной деятельностью нужно было получить лицензию штата, на территории которого проживал архитектор. Основными требованиями штата Нью-Йорк были наличие гражданства, профессионального образования и успешная сдача специального экзамена. Без первого можно было и обойтись, если было подано заявление на получение гражданства. Однако многие русские воздерживались и от этого шага, поскольку верили или надеялись, что русское подданство в один прекрасный день будет востребовано вновь. Серьезной проблемой было образование: никаких документов, подтверждающих его, Советский Союз не предоставлял, и это делало эмигрантов персонами поп грата. Некоторые исключения государственные комитеты по лицензированию делали для лиц других национальностей — для французов, поскольку парижская «Эколь де боз-ар» была достаточно широко известна, и позднее для немцев, потому что «Баухауз» к тому времени упрочил свою репутацию, чего нельзя было сказать о российских учебных заведениях. В отношении образования, полученного в России, ничего подобного не было. С признанием лицензий — та же история. Никакой системы, предполагающей взаимное

признание иностранных лицензий архитектора, не существовало: Советский Союз и в этом вопросе не шел на сотрудничество.

Спешно покидая Россию, немногие архитекторы озаботились тем, чтобы взять с собой дипломы, лицензии и портфолио. Положение с портфолио было особенно критическим. Переписка между Федором де Постельсом и Американским институтом архитекторов (АИА) свидетельствует о жестоких разочарованиях русских архитекторов-эмигрантов, надеявшихся получить профессиональное признание. Каким-то образом он сумел всё же доказать, что имеет образование по специальности, но тогда от него потребовали доказательств — его работ в России. Потратив на поиски целые месяцы, архитектор наконец предъявил фотографии своих зданий, но его заявление о приеме в АИА всё равно отклонили: нужны были проекты или рабочие чертежи возведенных строений. Получить их было практически невозможно, большая часть их была уничтожена или сожжена ради благополучия тех, кто оставался в России. В случае с де Постельсом после длительных переговоров требования были снижены после того, как за него поручился некий весьма влиятельный член АНА⁸². Немногим так везло. У Васильева, имевшего дипломы гражданского инженера и архитектора, постройки в Санкт-Петербурге — и не только, не было способности к языкам и умения ладить с людьми, присущих де Постельсу. Иные, измученные мытарствами, уходили из профессии совсем; те же, кто оставался, должны были довольствоваться ролью чертежника или, в лучшем случае, визуализатора. Де Постельс, даже получив лицензию штата Нью-Йорк и сделавшись членом АИА, так и не смог обзавестись кругом клиентов, достаточным для того, чтобы открыть собственное бюро. Вместо этого он писал книги, по-прежнему рисовал перспективы, для чего изобрел даже новые приспособления, и время от времени мыл посуду в ближайшем заведении.

Лишь представители самого молодого поколения смогли добиться сколь-нибудь заметного успеха. Борис Рябов, прибывший в Америку в 1925 г. в возрасте тридцати лет, поступил в Пенсильванский университет и учился вместе с будущим мастером стиля боз-ар Полем Кретом. Среди членов их маленькой группы был эстонский эмигрант Луис Кан, семья которого прибыла в Америку несколькими десятилетиями раньше. Для старшего поколения идти учиться повторно казалось унижительным. Даже те, кто сделал карьеру и добился значительного успеха в Санкт-Петербурге, должны были идти на компромиссы ради того, чтобы выжить. Николай Васильев, несмотря на свое относительное благополучие, в письме Л. Н. Бенуа от 30 января 1927 г. жаловался своему бывшему профессору на одиночество и тоску по родине*.

Не вполне вписавшись в американскую жизнь, Васильев, подобно многим другим эмигрантам, всё более сближался с растущей русской общиной Нью-Йорка.

* См. Прил. 2.



Православная церковь была не только прибежищем для души, но также центром объединения людей, потерявших родину. Здесь они свободно могли говорить по-русски, пить и есть на своих праздниках, посещать культурные мероприятия и тешиться иллюзиями, как в один прекрасный день революция закончится. Аристократическая иерархия признавалась, но мало что значила, когда какой-нибудь князь садился за руль такси. Всех сплотила общая беда.

Русская православная община на ферме Рябовых. Си-Клифф. 1930-е гг. Собрание Б. Рябова

Русские эмигранты, проживавшие в Нью-Йорке, летом отправлялись поближе к морю, почти так же, как жители российских городов — на летние дачи.

В конце 1920-х гг. компания эмигрантов, душой которой были Александр Павлович и Нина Яковлевна Малицкие, проводила пору отпусков в местечке Си-Клифф на северном побережье острова Лонг-Айленд. На летние месяцы они снимали старую викторианскую усадьбу, прозванную ими за обильную растительность Версале́м. В той компании были Борис Рябов* и его жена Наталья; художники Федор Сабанеев, Вадим Чернов, Виктор де Чечот и А. Захаров; князь Сергей Трубецкой и, конечно же, Николай Васильев. Судя по всему, Малицкие знали Васильева еще по Белграду: в Нью-Йорк они приехали в 1924 году. Светлана Миллс, дочь Натальи Рябовой (ее первым мужем был летчик-ас Василий Янченко), описывает дом как старый, девятнадцатого века особняк в викторианском стиле, расположен-

* Подробнее о Борисе Рябове (1892-1973) см. с. 331, 333.



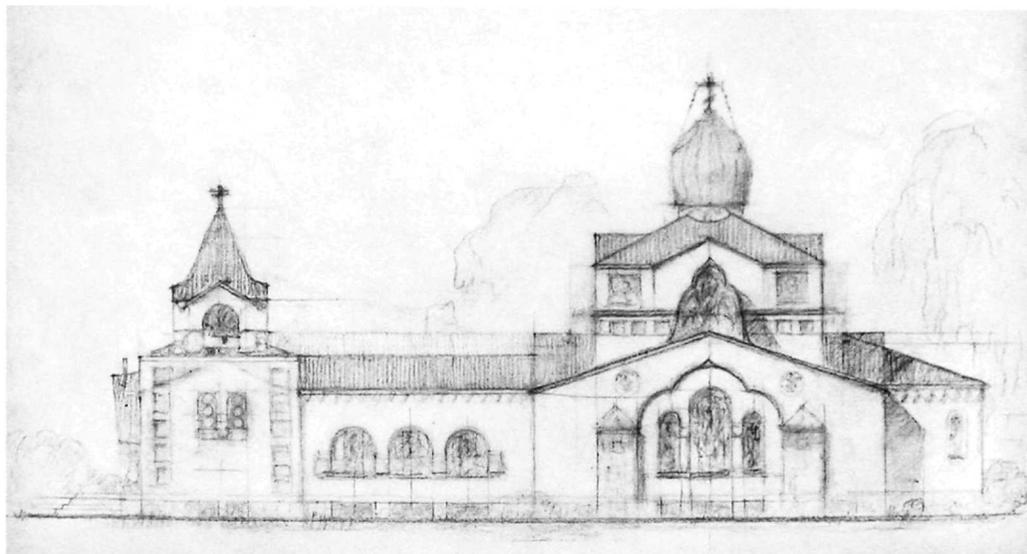
ный на утесе; в нем всегда было полно русских. Супружеские пары селились на третьем этаже, а холостяки, такие как Васильев, жили на четвертом, в мансарде. Поначалу Васильев несколько напугал Светлану: мужчина довольно крупного телосложения, он даже в обществе «своих» предпочитал хранить мрачноватое молчание. Говорят, что он был очень замкнутым, однако Малицкие, люди весьма общительные, мало-помалу выманили архитектора из его скорлупы. Больше прочих он привязался к Нине, к которой относился как к дочери. По временам компания совершала прогулки, уходя всё дальше — на восхитительные пляжи восточной части Лонг-Айленда. Одним из их любимых мест был Рокки-Пойнт. Судя по фотографиям, сделанным на пляже, все они с удовольствием купались, ели, пили, пели песни и рассказывали истории; каждый наслаждался отдыхом в конце рабочей недели, не меньше других — и Васильев*.

Позже Борис Рябов, переехав из города в Си-Клифф, построил для маленькой русской общины на Лонг-Айленде деревянную церковь во имя Казанской иконы Божией Матери.

Сохранились две неатрибутированные работы Николая Васильева, которые, возможно, имеют отношение к этой постройке. Не слишком выразительные, они представляют собой в своем роде редкость, так как выполнены на хрупкой желтой кальке и, очевидно, служили технологическими чертежами. Эти работы облегчают понимание настоящего Васильеву процесса архитектурного проектирования. На них

На пляже
в Рокки-Пойнт,
Лонг-Айленд.
Крайний справа —
Николай Васильев,
в центре — Борис
Рябов. Ок. 1938 г.
Собрание Б. Рябова

* Все это автору рассказала Лана Миллс (Янченко) летом 1998 года.



изображены одновременно и главный фасад, и боковой. Масштабы рисунков различны, но по схожим чертам можно предположить, что оба они относятся к одной и той же небольшой православной церкви Си-Клиффа или одного из сотен других подобных крошечных приходов, разбросанных по всей стране.

Н. В. Васильев.
Проект неизвестной церкви. Фасады (варианты).
Zimmerli Museum

Вскоре к приходу в Си-Клиффе присоединилась новая волна русских эмигрантов, среди которых были супружеская чета Бароновых и их дочь, балерина Ирина Баронова; бывшая супруга Ф. И. Шаляпина Иола; госпожа Хойнинген-Хьюэн, жена известного фотографа; герцог и герцогиня Лейхтенбергские. Крохотная церковь стала местом, где собирались бывшие аристократы и художники. Общая беда объединяла их: и те и другие лишились своих корней, те и другие страстно желали сохранить связь с русской культурой.

Встречи маленькой общины заполняли вакуум в общении, а новые связи бывали весьма крепкими. Часто лишь благодаря подобному знакомству можно было найти работу. Со временем на всей территории Соединенных Штатов возникли десятки русских общин, но в той, что облюбовала местечко Си-Клифф, сохранилось особое очарование. Всего в получасе езды от Манхэттена интеллектуальные потребности уравновешивались тягой русской души к природе.

Заканчивалось десятилетие. Крах рынка ценных бумаг 1929 года положил конец безудержному благополучию «счастливых двадцатых» и поколебал веру в американскую мечту. Тысячи и тысячи людей вскоре потеряют почву под ногами. Васильев, уже переживший один переворот в судьбе, оказался перед лицом нового кризиса, который поколебал надежность его «двойного пути». Фирма «Уоррен и Уэтмор» и стиль боз-ар доживали последние дни. Язык классицизма терял всякий смысл в условиях огромного города, вступавшего в машинный век. По иронии судьбы, в то самое время, когда Америка, пробуждаясь ото сна, осваивала перед лицом Великой депрессии модернизм, Россия сворачивала десятилетие экспериментаторских поисков и возвращалась к консервативной безопасности и порядку «социалистического реализма».

ГЛАВА ПЯТАЯ. НЬЮ-ЙОРК: НОВЫЙ РУБЕЖ. 1931-1938

Период с 1931-го по 1938 год можно считать вершиной американской профессиональной карьеры Николая Васильева. Несмотря на увольнение из фирмы «Уоррен и Уэтмор» в 1931 г., в самый разгар Великой депрессии, на утрату материальной и творческой стабильности «двойного пути», в результате необыкновенной перемены он стал способен на гораздо больший творческий риск, чем прежде. Пока тысячи американцев только учились преодолевать отчаяние и привыкать к лишениям, Васильев, которому эти переживания уже были хорошо знакомы, обрел новый источник энергии в модернизме и авангарде. Вместо того чтобы разглядывать длинные очереди за хлебом, протянувшиеся вдоль улиц, он устремил свой взор в небо, где увидел прометеевы вершины небоскребов «Крайслер» и «Эмпайр стейт билдинг», возвышавшиеся над центральной частью Манхэттена. Им овладела идея — принципиально изменить критерии, которыми он руководствовался в течение последних двадцати лет, и, отказавшись от канонов классицизма, найти себя в модернизме. Придя к этому на середине профессиональной карьеры, он проявил редкую для архитектора творческую гибкость. Можно лишь гадать, решился ли бы Васильев на это, останься он в России.

Никакими особыми событиями нельзя объяснить переход от примитивизма, которым отмечен его проект памятника Христофору Колумбу 1929 г., от романтической небрежности проекта охотничьего домика Шаляпина — к радикально-конструктивистским этюдам, предшествовавшим его заявке на конкурсе проектов Дворца Советов в 1931 году. Он вдруг стал открыт для новых идей и влияний со всех концов света, начиная с эстетики своего ленинградского современника Якова Чернихова и заканчивая опытом фирмы «Хоу и Лескейз», представляющей радикальное крыло нью-йоркской архитектуры.

Когда в 1936 году Васильев снова обрел относительную стабильность, поступил на государственную службу в Управлении туннелями города Нью-Йорка, он остался верен этому новому видению современного мегаполиса с его ежедневным круговоротом транспорта и пешеходов, обтекаемыми формами автомобилей и конструктивистскими высотками. Однако в 1938-м, когда он перешел на новое место работы — в Комиссию по городскому планированию, этот запал, похоже, подыссяк. Возможно, для взвешенного суждения мы пока не располагаем достаточным количеством работ, относящихся к этому периоду, но всё, что было сделано Васильевым после 1938 года, обнаруживает очевидный недостаток творческой изобретательности, столь характерной для среднего периода его профессиональной карьеры в Америке. Быть может, тень грядущей мировой войны умерила его

оптимизм и спровоцировала ностальгию по вечному — классицизму. Как бы то ни было, но в этот период, почти на целое десятилетие, он изменил свой стиль столь радикально, что на фоне новых работ модернистские тенденции его юности выглядят весьма робко.

ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ДЕПРЕССИИ

Нью-Йорк 1930-х годов разительно отличался от Нью-Йорка 1920-х. Очертания города изменились до неузнаваемости. К тому времени небоскребы уже плотно заполнили деловую часть Манхэттена, новое строительство начиналось в Мидтауне — центральной части города. Сияющие башни (строительство которых было профинансировано как раз накануне Великой депрессии) формировали новый силуэт: выразительные профили небоскребов, завершающихся шпилями, антеннами радиостанций и причалами для дирижаблей. Над колонией старых пятиэтажных доходных домов выросло новое поколение небоскребов, достигавших неслыханной прежде высоты: 37-этажное здание газеты «Дейли ньюс» архитектора Раймонда Худа (1929), 56-этажный «Шанин-билдинг» (фирма «Слоун и Робертсон, 1929), 70-этажный «Ар си эй билдинг» при Рокфеллеровском центре Раймонда Худа (1930—1933). 77-этажный «Крайслер-билдинг» Вильяма Ван Алена (1930) и юг-этажный «Эмпайр стейт билдинг» фирмы «Шрив, Лэм и Хармон» (1931). Почти два десятка оригинальных архитектурных сооружений, размещенных на площади свыше двенадцати акров, радикально из-

Вид на Манхеттен.
Фотография
1930-х гг.



менили центральную часть города. Видение «Метрополис завтрашнего дня» Хью Ферриса (1929) вполне воплотилось в жизнь. Однако то была одна сторона дела.

Крах фондового рынка в октябре 1929 года породил экономическую депрессию — величайшую из всех, что когда-либо переживали Соединенные Штаты. Волна кризиса не сразу настигла простых людей, еще больше времени ей понадобилось, чтобы добраться до архитекторов, чьи проекты уже были профинансированы. Но уже к 1932 году очереди за хлебом, благотворительные кухни, где можно было получить бесплатную тарелку супа, трущобы, бараки, стали для Нью-Йорка обычным явлением, составлявшим разительный контраст с блеском новой архитектуры. В 1931 г. 4-5 миллионов американцев (каждый четвертый) оказались без работы. Более 25 тыс. семей скитались по стране в поисках нового жилья — драма, едко описанная Джоном Стейнбеком в романе «Гроздь гнева» (1939).

Строительный сектор экономики пострадал особенно. Активность на рынке недвижимости замерла. Доля пустующих помещений в «Эмпайр стейт билдинге» составляла до 75%⁸³. На полную рентабельность здание вышло лишь к 1950 г. Наибольшие убытки в конечном счете понесло архитектурное проектирование. В 1932 г. 40% американских архитектурных бюро ушли с рынка. Тогда как в среднем по стране безработным был каждый четвертый американец, среди архитекторов и чертежников рабочих мест лишились шесть седьмых⁸⁴; столь существенно уменьшился сектор частных заказов. В конце 1930 г. начал работу Чрезвычайный комитет по содействию архитекторам штата Нью-Йорк. К 1932 г. комитет получил 2551 прошение о поддержке от архитекторов и служащих архитектурных бюро⁸⁵. Лишь треть из числа обратившихся получили хотя бы какую-то работу; остальные воспользовались фондом материальной помощи, который вскоре исчерпал свои возможности. Свет надежды забрезжил в 1935 г. когда по инициативе президента Франклина Делано Рузвельта была создана Administra-

«Эмпайр стейт билдинг». «Шрив, Лэм и Хармон». Фотография 1931 г.



ция по обеспечению работой (Work Progress Administration, WPA). Труд художников и архитекторов находил спрос только в работе над различными общественными зданиями и сооружениями — от правительственных зданий и дешевого жилья до объектов транспортной и промышленной инфраструктуры. Но вакантных мест там было мало, а оплата труда — низкой: пятьдесят центов в час или двадцать долларов в неделю, что лишь на пять долларов превышало пособие по безработице⁸⁶. Уже в 1935 г. деятельность Администрации достигла определенного размаха: «возведено более 110 000 общественных зданий, на строительстве которых было занято свыше 2 000 000 рабочих». В тот год список архитекторов штата Нью-Йорк, нуждавшихся в помощи, сократился до 114, хотя эта цифра не учитывает значительного числа специалистов, которые к тому времени ушли из профессии и постарались найти другую работу⁸⁷. Полностью строительная промышленность оправилась лишь по окончании Второй мировой войны.

В 1930-е гг. политика весьма сильно сдвинулась влево. Такие писатели, как Стейнбек и Эптон Синклер, фотографы вроде Маргарет Берк-Уайт, Уолкера Эванза и Доротеи Ланж показывали страшную картину нищеты американцев, какой не видывали со времени выхода в свет книги Джейкоба Риис «Как живет другая половина» (1890). Никогда Соединенные Штаты не были так близки к социализму, как во времена Франклина Рузвельта; впрочем, и тогда близость эта имела свои пределы: когда Диего Ривера изобразил Ленина на стене Рокфеллеровского центра, это не нашло сочувствия в Администрации по обеспечению работой. Возобладал принцип: «Лучше быть мертвым, чем красным».

В 1931 г. фирма «Уоррен и Уэтмор» уволила Николая Васильева. По его выражению, «отношения [их] прекратились из-за общей конъюнктуры рынка в стране»⁸⁸. Кроме того, в 1931 г. вышел на пенсию сам Уитни Уоррен, после чего фирма быстро свернула дела.

Таким образом, судьба снова нанесла Васильеву серьезный удар. Не успев оправиться после русской революции и изгнания, он столкнулся с Великой депрессией, натиск которой еще деморализует многих других до полного изнеможения. К тому времени с мечтой о возвращении на родину, что так долго лелеяли русские эмигранты, также было покончено. Расставшись с иллюзиями, эти люди обнаружили, что Америка, где они обрели новый дом, — отнюдь не земля обетованная. Васильев, которому в 1931 году было 56 лет, был настроен скептически с самого начала. Как уже говорилось, прошение о натурализации он подал почти сразу после прибытия и еще в заполненной на Эллис-Айленде декларации пометил, что «навряд ли» вернется в свою родную страну. Будучи в этом отношении более трезвым реалистом, нежели некоторые его соотечественники, 17 марта 1930 г. он стал американским гражданином и принес присягу, «отрекаясь от верности и преданности любому иностранному монарху, властителю,

любому государству или суверенной власти, и в особенности Российскому государству, подданным которого прежде являлся»⁸⁹.

В период между уходом из фирмы «Уоррен и Уэтмор» и поступлением на новую должность в Управлении туннелями города Нью-Йорка Васильеву, несмотря на последствия Великой депрессии, сказавшиеся на архитектурном поприще, удалось найти работу, по крайней мере, в двух фирмах. В резюме 1936 г. он отмечает, что работал в фирмах «Шрив, Лэм и Хармон» и «Леймен — Уитни ассошиэйтс». Интересно, что при кратком описании его обязанностей в этих фирмах Васильев утверждает, что занимался как проектированием, так и созданием чертежей. В период депрессии фирмы сокращали штат, и те, кто оставались, уже не могли специализироваться на чем-то одном: они становились мастерами более широкого профиля, справляясь с многочисленными задачами — от стадии проектирования до строительного периода. Такой принцип раньше был характерен в основном для мелких фирм, но теперь это становилось нормой и для крупных, поскольку поточная модель организации производства переставала быть эффективной.

«ШРИВ, ЛЭМ И ХАРМОН»

Уже вскоре после увольнения из фирмы «Уоррен и Уэтмор» (в конце 1931-го или в начале 1932 г.) Васильев нашел место визуализатора в фирме «Шрив, Лэм и Хармон». Несомненно, одна из самых известных американских фирм, она совсем незадолго до того спроектировала и построила самый высокий в мире небоскреб — «Эмпайр стейт билдинг» (1931). И Гарольд Шрив, и Уильям Лэм в начале 1920-х гг. сотрудничали с фирмой «Каррер и Гастингс», работавшей в стиле бозар. Артур Хармон присоединился к ним в 1929 г. во время работы над проектом «Эмпайр стейт билдинга» — до этого он трудился в фирме «Мак-Ким, Мид и Уайт». В 1926 г. Шрив и Лэм сотрудничали также с фирмой «Уоррен и Уэтмор» на строительстве точечного жилого здания на Пятой авеню, 990, на углу 80-й улицы. Быть может, Николай Васильев именно тогда начал работу в этой фирме, возможно, первое время в качестве проектировщика и художника внештатно. В конце 1920-х гг. фирма перешла от традиционных форм к модернистским, спроектировав «Лефкорт-билдинг» (1928) и «Рейнольдс табако билдинг» (1929), на фасадах которых акцентированы вертикали, а не традиционные горизонталы.

Неатрибутированный проект Николая Васильева (подписанный, но без даты) имеет близкое сходство как с некоторыми из ранних вариантов проекта «Эмпайр стейт билдинга», так и со зданием, возведенным в 1931 г. по проекту «Шрив, Лэм и Хармон» неподалеку — домом № 500 по Пятой авеню. Рисунок, выполненный сепией и пастелью-кон-



ти на плотном картоне, изображает 45-этажное здание на угловом участке — 12-этажное основание с аркадой по всему периметру под 33-этажной верхней частью — в контрастном ночном освещении*. Здание спроектировано с учетом ограничений, предусмотренных законом о зонировании 1916 г. и проиллюстрированных Хью Феррисом: дополнительные объемы постепенно убывают по площади по мере движения вверх от массивного основания здания и завершаются центральной прямоугольной башней, навесанной композициями пирамид майя и ацтеков. Контраст света и тени, использованный в рисунке, помогает выявить объемы и подчеркнуть сложную игру масс, практически лишенных каких-либо украшений, не считая протокольных ваз, которыми увенчаны угловые пилоны. Акцент вновь на вертикалях — посредством простых, гладких пилонов и лопаток между окнами. Автомобили на рисунке позволяют отнести его либо к концу 1920-х, либо к началу 1930-х гг., то есть к тому времени, когда Васильев еще работал в фирме «Уоррен и Уэтмор». Фирма продолжала работать над многочисленными проектами и в период Великой депрессии: кроме дома

Здание на Пятой авеню, 500, в Нью-Йорке. «Шрив, Лэм и Хармон» (слева).

Н. В. Васильев.

Перспектива высотного здания. 1930-е гг. (справа).
Собрание Б. Рябова

* Ср. с отелем «Шелтон» А. Хармона 1924 г.

на Пятой авеню, 500, можно отметить здание «Юнайтед стейтс федерал билдинг» и здание Почтового управления (1932), здание на Джон-стрит, 99 (1933). «Акейше-билдинг» (1936), высотное здание «Сан траст тауэр» (1937). В конце десятилетия фирма работала над оформлением Всемирной выставки 1939 г. Шрив входил в состав проектной комиссии выставки, и его фирма построила тогда два павильона — «Глас сентер билдинг» и павильон «Джонс Мэнвилл корпорейшн».

«ЛЕЙМЕН — УИТНИ АССОШИЭЙТС»

В качестве визуализатора в фирме «Леймен — Уитни ассошиэйтс» Васильев работал сравнительно недолго, но это обеспечило ему временную материальную стабильность и, кроме того, дало возможность ознакомиться с Чикагской выставкой «Век прогресса» 1933 года. Основанная в 1902 г., «Уитни компани» первоначально была весьма уважаемой строительно-подрядческой фирмой, один перечень работ которой — своего рода энциклопедия Нью-Йорка эпохи боз-ар. Участвуя в жилищных, коммерческих и административных программах, в первой четверти столетия фирма возвела ряд архитектурных сооружений высочайшего качества: имения Маршала Филда (проект фирмы «Уоррен и Уэтмор»); имение Уильяма Вудворда (проект фирмы «Делано и Олдрич») и Бертрана Бордена (фирма «Каррер и Гастингс»), Амхерстовский колледж (фирма «Мак-Ким, Мид и Уайт»). Работа фирмы была востребована у заказчиков благодаря эффективности и оперативности. В рекламе, помещенной в одном архитектурном журнале, фирма с гордостью сообщала о том, что 12-этажное здание на Мэдисон-авеню было полностью возведено за четыре с половиной месяца, а здание Христианской ассоциации молодых людей (YMCA) в Бруклине объемом 4 млн кубических футов (примерно 113 267 кубических метров) — за одиннадцать с половиной. Американская строительная индустрия работала в буквальном смысле по принципу «время — деньги»: любая задержка могла обернуться серьезными финансовыми потерями. Кризис потребовал от строителей и архитекторов особой изобретательности. Единственным способом заполучить клиента было предложить ему услуги по проектированию и строительству в комплексе. В стремлении побить свои собственные строительные рекорды «Уитни компани» в 1932 г. слилась с «Леймен ассошиэйтс», небольшой архитектурской фирмой, располагавшейся в престижном «Аркитектс-билдинг» на Южной Парк-авеню, 101. Обе компании стремились принять участие в самом крупном на тот момент проекте — выставке «Век прогресса» в Чикаго.

Обширные связи фирмы вывели ее на Луиса Скидмора*, тогдашнего помощника директора по организации выставок. Скидмор

* Луис Скидмор в будущем возглавил фирму «Скидмор, Оуэнз и Меррилл» (SOM).

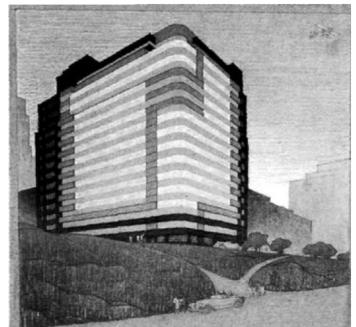
согласился дать фирме возможность участвовать в проектировании и строительстве некоторых менее важных павильонов и стендов концессий. В сжатые сроки фирма «Леймен — Уитни ассошиэйтс» оборудовала новый офис, 10 октября 1932 г. в «Аркитектс-билдинг» были арендованы дополнительные площади. К этому времени работы по возведению выставочного комплекса уже начались, но кое-что еще предстояло сделать, а после успешного открытия выставки летом 1933 г. В следующем 1934 году экспозиция была даже расширена. Как раз тогда, после недолгого сотрудничества с фирмой «Шрив, Лэм и Хармон», Васильева и пригласили в «Леймен — Уитни ассошиэйтс». Ему необыкновенно повезло найти работу в столь тяжелое время, тем более такую, где он смог работать как архитектор и визуализатор одновременно. То, что фирма наняла его для выполнения обеих этих функций, вполне доказывает, что в фирме «Уоррен и Уэтмор» он всё же занимался проектированием: кто в такие времена стал был нанимать архитектора без соответствующего опыта работы? К сожалению, хотя кое-какие документы, связанные с деятельностью этой небольшой фирмы, сохранились, они не касаются проектов, осуществленных фирмой летом 1933 г.

Хотя способность Николая Васильева столь неожиданно и основательно обращаться к новым парадигмам на этом этапе кажется поразительной, однако следует признать, что творческая гибкость была свойственна ему еще в период учебы в Академии. Студентом он одновременно выполнял проекты церкви в исторически точных формах романского стиля и яхт-клуба в господствующем тогда стиле модерн. Теперь он не просто свободно пользовался языком модернизма, но и в этом стал лучшим среди лучших.

Сохранились три очень характерных рисунка Николая Васильева, возможно, имеющие какое-то отношение к работе у Леймена и Уитни. Все они демонстрируют использование цвета, беспрецедентное для американского строительства того времени. (Рисунки не датированы, но, судя по формам автомобиля и аэропланов, напоминающих «Дух Сент-Луиса», исполнены они в начале 1930-х гг.)

Меньший, двадцатипятиэтажный, небоскреб стоит обособленно на окраине парка или просто посреди городских зеленых насаждений. Это параллелепипед, разделенный цветом и фактурой стен на неровные части. Большую из них формируют, чередуясь с белыми строчками каркаса, протяженные ленточные окна. Эта часть здания обведена красным контуром, усложненным ритмично повторяющимися балконами. Угол закруглен, что напоминает небоскреб PSFS — работу Хоу и Лескейза. Но здание Васильева не столь высоко, а сочетание в нем приемов конструктивизма и принципа «обтекаемости», быть может, даже предшествовало произведению Хоу и Лескейза.

Н. В. Васильев.
Эскиз высотного
здания.
Нач. 1930-х гг.
См. вклейку

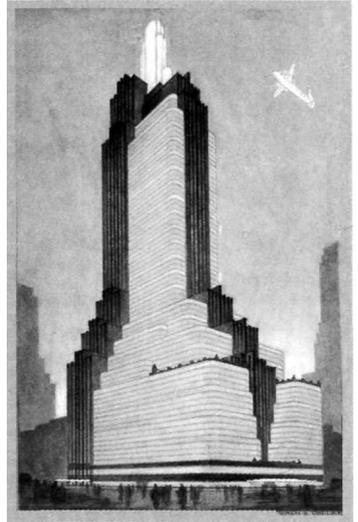


На втором эскизе — здание намного больших размеров, очевидно, стоящее на углу городской улицы, но тоже на некотором расстоянии от соседних строений. Этот небоскреб — значительно выше, в нем около шестидесяти этажей; главный фасад симметричен в отличие от боковых, словно наложенных на центральный «стержень». Здесь налицо сложная взаимосвязь монолитных и «прозрачных» объемов. Т-образный «стержень», включающий служебные помещения, не только обеспечивает жесткость конструкции, но и вступает в драматическое противостояние со сверкающей массой конторской зоны. Проект в высшей степени оригинальный; незначительное влияние Йозефа Урбана прослеживается в композиции над входом, напоминающей по форме перевернутый небоскреб.

Наконец, последний рисунок, найденный совсем недавно, недатированный и неподписанный, изображает фасад незамысловатого административного здания. По пластической экспрессии рисунок представляет собой куда меньший интерес, нежели предыдущие два. Тем не менее примечательны цветовое решение — рискованная палитра из фиолетовой, желто-оранжевой, желтой, белой, черной и серебряной красок, — а также акцент на графическую основу изображения. Фасад симметричен, центральная ось обозначена фиолетовыми дверями с серебряными фонарями по сторонам на фоне черного нижнего этажа. Схематично нарисованный портик венчает простая ступенчатая композиция, своего рода аттик, высотой всего в один этаж.

Для какой цели разрабатывались эти проекты, пока неизвестно*. Однако по форме и цветовому решению они представляют собой новое слово в проектировании высотных зданий. Устремленные ввысь маленькие аэропланы, написанные серебряной краской — частый мотив многих рисунков Васильева, — напоминают о том, что перед нами архитектурные объекты века машин, основой которого являются новые технологии. Птицы, парящие над средневековым монастырем, создание фантазии архитектора, оказались в двадцатом столетии...

Фирма «Леймен — Уитни» действительно построила ряд объектов для Чикагской выставки: павильон «Американ пенсил билдинг»,



Н. В. Васильев.
Эскиз высотного
здания.
Нач. 1930-х гг.
См. вклейку



Н. В. Васильев. Эскиз
конторского здания.
Нач. 1930-х гг.
См. вклейку

* В списке рисунков, представленных на «Ежегодной выставке архитектурной лиги Нью-Йорка 1931 года», значится, что от Васильева поступило четыре рисунка (возможно, один из них и сохранился): 1. Эскиз предполагаемого конторского здания для Нью-Йорка; 2. Отель на морском курорте в штате Нью-Джерси; 3. Дом миссис А. Т. Леон в Пасадене, штат Калифорния; 4. Дом миссис Р. Мейер в Детройте, штат Мичиган.

часть экспозиции, посвященной планированию жилых зданий (Home Planning Hall), бюро фирмы «Либби Мак-Нил и Либби», павильоны фирм «Вестерн клок компани», «Стандард брэнд», «Юнион карбид» и «Эйч Джей Хайнц», а также Храм майя⁹⁰. Васильев трудился в нью-йоркском офисе фирмы до 1 февраля 1933г. затем его командировали во временный офис в Чикаго, где он должен был наблюдать за работой на объектах. Увы, в ноябре 1933 г. фирма «Леймен — Уитни ассошиэйтс» объявила о своем банкротстве. На несколько месяцев Васильев снова лишился работы. Не впадая в отчаяние и на сей раз, он воспользовался ситуацией, задержался в Чикаго и создал целый цикл рисунков «Ночные виды», на которых запечатлел выставку.

ЧИКАГО, 1933: ЦИКЛ РИСУНКОВ С ВЫСТАВКИ «ВЕК ПРОГРЕССА»

Итак, под впечатлением от Всемирной выставки 1933 г. и от самого Чикаго — родины небоскребов, города Франка Ллойда Райта, Васильев решил задержаться здесь и, после того как его сотрудничество с фирмой «Леймен — Уитни» закончилось, снял для себя студию на Ист Элм-стрит, 70. Великая депрессия была в самом разгаре; возвращаться в Нью-Йорк, не имея никаких шансов найти работу, было бессмысленно. Вместо этого Васильев задумал серию рисунков под названием «Ночные виды выставки „Век прогресса“», которую предполагал продать.

Работа привлекла внимание; отзывы были лестными и многообещающими. 27 октября 1933 г. в воскресном выпуске газеты «Чикаго трибюн» была опубликована статья в сопровождении одной из его пастелей.

Славянский архитектор рисует пастели на Всемирной выставке

Николай Васильев, один из наиболее известных русских архитекторов предвоенного времени, в настоящее время работает в Чикаго над серией пастелей, изображающих ночные виды Всемирной выставки «Век прогресса». Одна из них приводится нами в соседней колонке. Господин Васильев, призер свыше девяноста международных архитектурных конкурсов, одержал множество побед (тридцать один раз получал первые премии), удостоился похвального отзыва жюри конкурса за проект здания газеты «Чикаго трибюн».

В России он преподавал в Петербургском женском политехническом институте. Он состоял также архитектором Комитета для возведения по всей России четырнадцати здравниц для офицеров и солдат. Служил в действующей армии во время русско-японской и мировой войн. В Америку приехал в 1923 г. и до недавних пор

работал визуализатором в нью-йоркской архитектурной фирме «Уоррен и Уэтмор». Его чикагская студия находится по адресу Ист Элм-стрит, 70⁹¹.

Выставка «Век прогресса» 1933-1934 гг. являла собой весьма впечатляющее зрелище в дневное время, но еще более эффектно выглядела ночью. Выставка была своего рода преемницей двух важнейших экспозиций.

Одна из них — Всемирная Колумбийская выставка, проведенная также в Чикаго в 1893 г., - была приурочена к четырехсотлетию открытия Нового Света Христофором Колумбом. Ее грандиозный ансамбль, выполненный в формах боз-ар, способствовал упрочению господства этого стиля на ближайшую четверть века. «Белый Город» занимал площадь в 2,5 кв. км — со своими собственными озерами, каналами и мостами, спланированными выдающимся ландшафтным дизайнером Фредериком Лоу Олмстедом. Под руководством чикагского архитектора Даниэля Бернема здесь было возведено свыше двухсот строений. Эту волшебную страну боз-ар проектировали ведущие американские архитекторы: фирма «Мак-Ким, Мид и Уайт», Уильям Моррис Хант, Джордж Б. Пост, Роберт Пибоди, а также Луис Салливен — ведущий мастер Чикагской школы и создатель первых небоскребов. Железобетонных высотных зданий здесь, однако, не было — были поля псевдоренессансных дворцов, потемкинская деревня из штукатурки. Вместе с тем это торжество регрессивного классического формализма, который, как с сожалением отметил Луис Салливен, «отбросил современную американскую архитектуру на сорок лет назад», по иронии судьбы возвестило о себе также в новой технологии — электричестве.

Второй экспозицией была Международная выставка современного декоративного искусства и промышленности 1925 года, состоявшаяся в Париже. Приглашение французской стороны принять участие в выставке было отвергнуто американским президентом Калвином Кулиджем на том основании, что у его страны нет достойных современности архитектуры и дизайна. К сожалению, то была чистая правда.



Выставка «Век прогресса» 1933 года должна была исправить столь прискорбное положение: в конце концов, Соединенные Штаты считались самой промышленно развитой страной мира. Тема передовых технологий и прогресса, ради которых устраивалась выставка, была сформулирована в ее девизе: «Наука — находит, промышленность — применяет, человек — использует». Мероприятие запланировали и профинансировали еще до кризиса фондового рынка 1929 года. В состав комитета выставки входили Руфус Дауэс (брат вице-президента) и чикагский архитектор Даниэль Бернем, пионер в области строительства небоскребов. Архитектурный комитет возглавил Поль Крет; ему помогали Раймонд Худ, Ральф Уокер и Харви Корбетт — все они принимали участие в разработке генерального плана выставки. Несмотря на то, что прошлое было тесно связано со стилем боз-ар, они сумели найти новый язык американской архитектуры. Все здания были ярко окрашены и освещались по ночам. Их формы отражали одновременно новую эстетику машинного века американской промышленности и русского конструктивизма. Призывая к жизни в самый разгар Великой депрессии, выставка бросала вызов царившему вокруг унынию. Фантастическое зрелище завораживало посетителей; подобно кино и комиксам вроде «Бака Роджерса», оно уводило в нереальные, сказочные миры. Мгновения этого эскапизма облегчали повседневные страдания людей и вселяли надежду на будущее. Выставка была настолько популярной, что просуществовала до конца лета 1934 года.

Из задуманного Васильевым цикла сохранились семь рисунков 1933-1934 гг. Быть может, первоначально их была дюжина, а то и больше. Нарисованные цветной пастелью на серой кансоновской бумаге, рисунки впечатляют яркостью красок, передающей всполохи ночной подсветки на павильонах, осаждаемых модно разодетыми мужчинами и женщинами. Фон в основном синий с оттенком индиго, тогда как ярко-красные фонари, белые и розовые софиты, разноцветные лучи прожекторов оживляют ряд узнаваемых видов: павильоны транспорта, естественных наук, общественных наук, фирмы «Крайслер», внутренние дворы павильонов «Федерал-билдинг» и электротехнической промышленности. Композиция рисунков изумительна, но павильоны изображены не слишком точно — скорее, в манере импрессионизма.

Панорамы
экспозиции Все-
мирной выставки
в Чикаго 1933 г.



Для разработки цветového решения выставки специально был приглашен нью-йоркский архитектор Йозеф Урбан⁹². Он должен был разработать цветovou гамму павильонов и схему их ночной подсветки. Два рисунка Васильева иллюстрируют эффективность усилий Урбана. На одном изображен внутренний двор павильона естественных наук, на другом — павильон Форда. Оба выигрывают благодаря блестящему цветovому решению и упрощенным абстрактным формам.

На одном из рисунков цикла, ныне хранящемся в музее Вольфсона в Майами, внимание художника сосредоточено на детали фасада павильона «Федерал-билдинг». Некая аллегорическая фигура рельефно



Н. В. Васильев.
Павильон
«Федерал-билдинг»
на Чикагской
выставке 1933 г.
1933-1934 гг.
WolfsonianCollection

выступает на фоне одного из пилонов Юстиции. Фигура напоминает проект Васильева в конкурсе на сооружение памятника Христофору Колумбу. Там Колумб так же выступал из массивного пилона, словно в тщетном усилии преодолеть его гладкую, плотную фактуру.

Цикл со всей очевидностью свидетельствует о том, что Васильев отошел от классических канонов двадцатых годов и вступил в новый период — модернизма. Тщательное сравнение рисунка с исторической съемкой говорит, что ради выразительности композиции он легко грешил против реальности. Эта особенность характерна и для других его рисунков, отмеченных более тонкой детализировкой, более изысканным чувством масштаба и пропорции, чем сами постройки. Интересно и то, что Всемирная выставка «Век прогресса» представляла собой один из немногих примеров использования блестящих цветовых решений и фантазий в духе конструктивизма в современной американской архитектуре. В упрощенном ее варианте — международной выставке «Современная архитектура» 1932 года (авторы — Г. Р. Хичкок и Ф. Джонсон) в Музее современного искусства — и в книге, выпущенной вслед за тем («Интернациональный стиль: архитектура с 1922 года», 1932). цвет в буквальном смысле слова вытерт. Черно-белые фотографии создают впечатление, будто всё отделано белой штукатуркой. Васильев, в сущности, единственный из архитекторов того времени, кто продолжал экспериментировать с цветом. Впервые это находит выражение в его конкурсном проекте Дворца Советов 1931 года*; затем наблюдается и в его более поздних проектах конторских зданий.

КОНКУРСНЫЕ ПРОЕКТЫ: ОБРАЩЕНИЕ К МОДЕРНИЗМУ

В конце 1920-х гг. в борьбе с доживающей свой век традицией боз-ар — сначала в области декоративного искусства, а затем и в архитектуре — в Нью-Йорке заявила о себе небольшая группа модернистов. Смятение в обществе, порожденное отказом от участия в Парижской международной выставке современных декоративных и промышленных искусств («Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes») 1925 года, в конце 1920-х — начале 1930-х гг. дало жизнь движению американского декоративного искусства⁹³. Особенно заметным оно было в Нью-Йорке, где уже в 1922 г. венский архитектор-эмигрант и сценограф Йозеф Урбан открыл отделение «Венских мастерских» (Wiener Werkstätte). По аналогии с Соединенными Штатами Америки, он назвал свое детище, расположенное на Пятой авеню, 581 (угол 48-й улицы), «Венскими мастерскими Америки». Мастерские, а по существу — художественный салон, предлагали мебель

* Йозеф Урбан и Томас У. Лэм с их совместным конкурсным проектом Дворца Советов — еще одно исключение.

и предметы искусства, изготовленные венскими мастерами Йозефом Хофманом, Коломаном Мозером, Дагобером Пеше и другими. Здесь также продавались работы Эгона Шиле и Густава Климта. Всё это, однако, особым спросом не пользовалось, и через год салон закрылся.

Пауль Франкль, венский архитектор и художник-декоратор, добился куда большего успеха. Прибыв в Нью-Йорк в 1914 г., он сразу же открыл «Студию П. Т. Франкля» в бастионе стиля боз-ар — в здании «Архитектс-билдинг» на Парк-авеню, 101, где располагались «Мак-Ким, Мид и Уайт» и другие «аристократические» проектные фирмы. Первая реакция была прохладной, так как художники-декораторы, которые задавали тогда тон в мебели (например, Элси де Вольф), были приверженцами «античного» стиля и стиля неоренессанс, и чурались японской экзотики, которую поставлял Франкль. Но венец не отступился и в 1915 г. переехал на еще более оживленное место — на Пятую авеню, 425 (угол 38-й улицы). Когда к нему присоединился сценограф-авангардист Ли Саймонсон, вместе они оформили несколько спектаклей театра «Вашингтон-сквер плейерс». После вступления Америки в Первую мировую войну Франкль был вынужден вернуться в Вену. Но уже в 1920 г. он снова оказался в Нью-Йорке, где на сей раз открыл «Галерею Франкля» на Восточной 48-й улице, 4, всего лишь в одном квартале от конторы фирмы «Уоррен и Уэтмор»*.

На этот раз в пропаганде идей модернизма Франкль действовал в упреждающем режиме: вначале он некоторое время преподавал в Нью-Йоркской школе дизайна интерьера, а затем ездил с циклами лекций по штатам американского Востока и Среднего Запада. В 1923 г. галерея переехала на нижний этаж в том же здании, в помещение с большими выходящими на улицу витринами. Франкль начал проектировать мебель сам, и с 1925-го по 1926 г. разработал коллекцию, которую назвал «Мебель для небоскреба». Начав с книжных полок, спроектированных в форме небоскреба с сужающимися кверху ярусами, он перешел к письменным и обеденным столам, креслам, столикам и диванам, которые сделались невероятно популярными среди образованных богачей, бывших под впечатлением от недавней Парижской выставки.

Как ни странно, но первыми, кто познакомил общественность с новым стилем, были главные универмаги Нью-Йорка, где был проведен целый ряд особых презентаций. В мае 1927 г. в универмаге «Мейси» открыли «Экспозицию искусства в торговле». В том же месяце на 77-й улице, в здании, которое «Уоррен и Уэтмор» спроектировала для «Стейнвей пиано компани», открыли выставку «Машинный век». Потом выставки были устроены в универмагах «Уанамейкер», «Лорд и Тейлор», а в 1928 г. — снова в «Мейси». С новой волной эмиграции явились и новые имена: венцы Фредерик Кислер, Вольфганг и Пола Хофманы, Уильям Лескейз из Швейцарии, Жюль Боуи — из Фран-

* Контора «Уоррен и Уэтмор» располагалась на Восточной 48-й улице, 16.

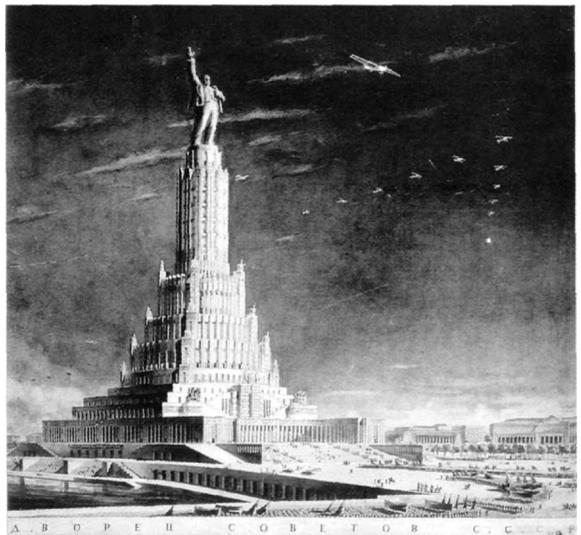
ции. Наконец, дало о себе знать и новое поколение американцев, питающих интерес к модернизму: Дональд Дески, Джилберт Роде и Кем Вебер. А где же были русские? Васильев не мог не знать о существовании движения и о выставках, на которых пропагандировались его идеи. Но на страницах первого номера «Ежегодника американского дизайна», выпущенного в 1931 г. Американским союзом художников-декораторов и мастеров прикладного искусства (который был учрежден в 1928 г. после конференции в «Галереях Франкля»), появилось имя лишь одного архитектора-эмигранта: то был специалист армянского происхождения Ваган Хагопян.

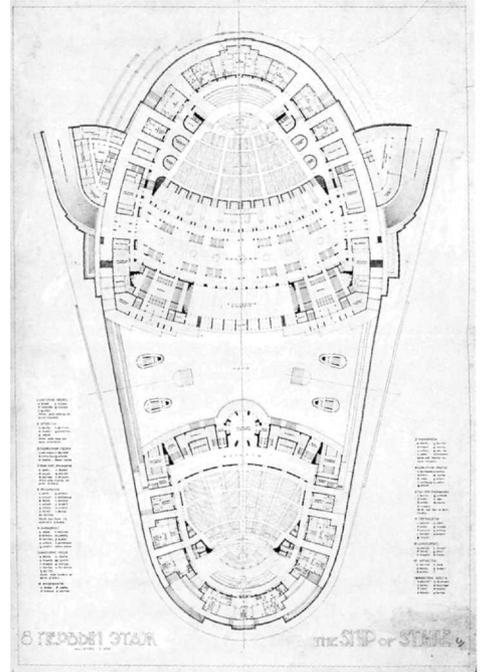
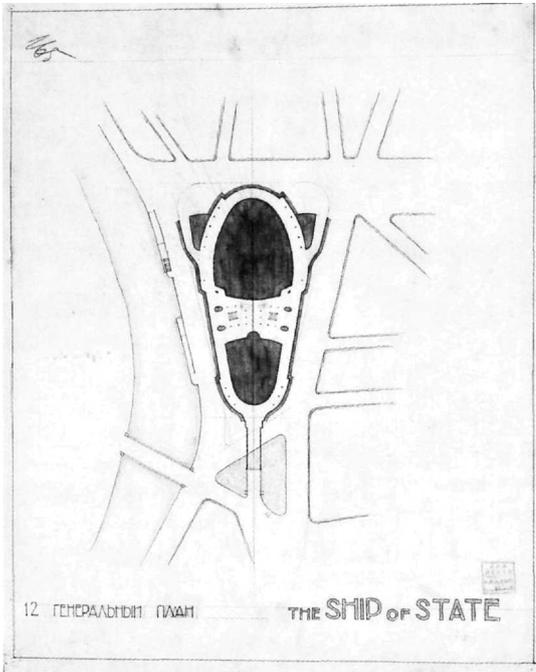
Дворец Советов

В 1931 году Васильев принял участие в международном конкурсе на проект Дворца Советов в Москве. К рассмотрению было представлено более 270 заявок, причем 24 поступили из-за границы, в том числе 11 — из Соединенных Штатов⁹⁴. Среди европейских участников были Вальтер Гропиус, Бертольд Любеткин, Эрих Мендельсон, Ганс Пёльциг, Отгуст Перре и Ле Корбюзье. Соединенные Штаты представляли Николай Васильев, Персиваль Гудмен, Томас Лэм и Йозеф Урбан, русско-американский дуэт Оскара Сторонова и Альфреда Кастнера, а также Гектор О. Гамильтон — никому не известный архитектор из Ист-Оринджа, штат Нью-Джерси, который стал одним из трех финалистов наряду с советскими архитекторами Борисом Иофаном и Иваном Жолтовским. Среди 240 советских участников были целые бригады, представлявшие радикальные конструктивистские группировки ВОПРА, АСНОВА, АРУ, ВАСИ и ГИПРОВТУЗ. Индивидуальные заявки поступили от Наума Габо, Моисея Гинзбурга, Николая Ладовского, братьев Весниных, Ильи Голосова и Алексея Щусева⁹⁵.

И снова возникает вопрос, почему русский беженец, сочувствовавший Белому движению, принял участие в разработке проекта здания, в котором должно было заседать советское правительство. Возможно, здесь нашло выход разочарование в американской мечте, которое обострила капиталистическая модель организации труда архитекторов. Проект Васильева носил девиз «Государственный корабль» — на русском и английском языках. Эту метафору можно истолковать как знак восхищения системой государственной власти, которая, как казалось, по крайней мере, со стороны, проявляла большую активность,

В. А. Шуко,
В. Г. Гельфрейх.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Перспектива



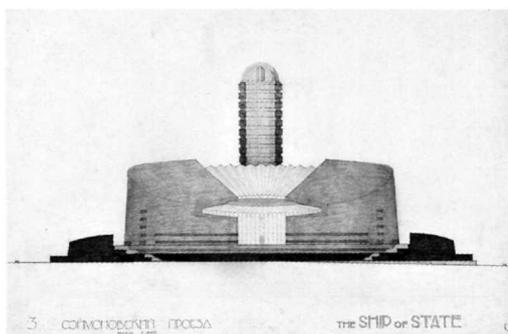
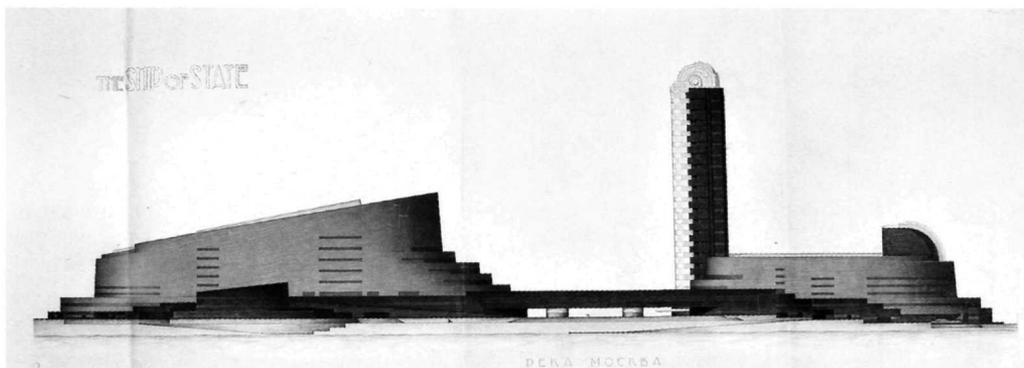


помогая гражданам в годы нужды и лишений. Другим мотивом могло послужить денежное вознаграждение, назначенное за победу в конкурсе, а также желание мастера восстановить свою репутацию в России. Точной причины его участия в конкурсе мы уже никогда не узнаем, но, как бы там ни было, Васильев, похоже, взялся за дело с небывалым приливом энергии. Здесь его талант проявился во всей своей силе, проект радикально отличается от всего, что он делал прежде: Васильев, это видно, вполне овладел языком модернизма. В контексте творческого пути архитектора проект Дворца Советов можно считать подлинным шедевром.

Заявка Васильева состояла из двенадцати чертежей, выполненных на толстом картоне, и пояснительной записки на четырнадцати страницах *. (Всё это сейчас хранится в Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева в Москве.) Конкурсное задание было довольно сложным и обстоятельным. Здание должно было включать две аудитории, одну на пятнадцать тысяч человек, другую — на четыре (обе — оборудованные всем необходимым для проведения политических съездов, симфонических концертов и показов кинофильмов). Предусмотрены были особые залы приемов на двести и пятьсот человек; выставочные залы, подземная парковка и т. д.

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Генеральный
план, план первого
этажа. ГНИМА

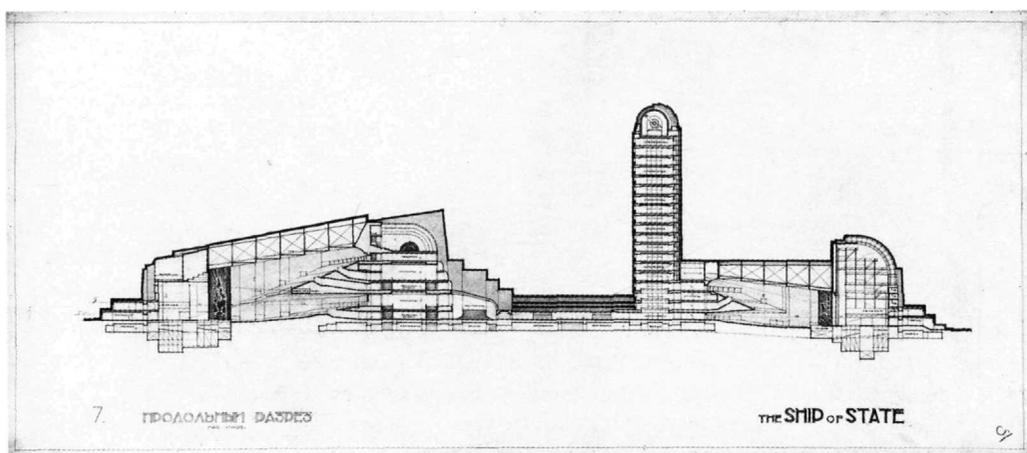
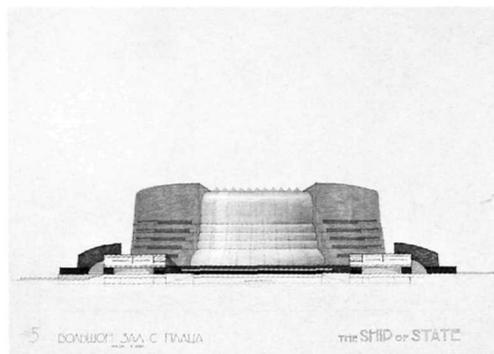
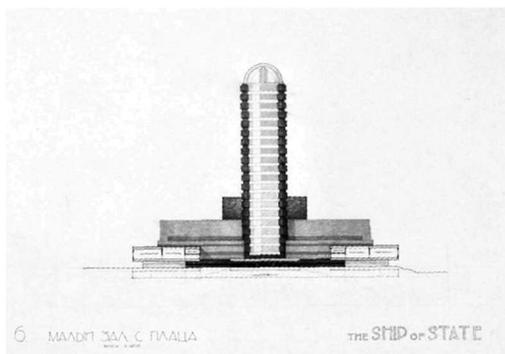
* См. Прил. 4.



Архитектурное решение Николая Васильева обманчиво просто. Два монолитных объема обтекаемой формы соединены парой низких горизонтальных галерей, которые окружают весь комплекс. Тонкая вертикальная башня, поднимающаяся над меньшим объемом, выходит фасадом на центральный внутренний двор, уравновешивая эту футуристическую композицию и одновременно исполняя функции диспетчерской вышки и маяка. Основу конструкции составляет стальной остов, заполненный бетоном и облицованный красным и черным гранитом; фундамент — на железобетонных сваях (на случай возможных проблем, обусловленных близостью воды); механические системы обеспечивают и отопление, и вентиляцию; для обеспечения хорошей акустики в качестве материала для стен предусмотрено использование гипсоблоков.

Несмотря на очевидное влияние конструктивизма и обтекаемые формы сооружения, получившие распространение с легкой руки немецкого архитектора Эриха Мендельсона и американского дизайнера Нормана Бела Геддеса, конечный результат представлял собой нечто новое, беспрецедентное. Архитекторы редко отводят важную роль цвету, обычно предпочитая, даже в наше время, нейтральную монохромную гамму. Между тем во внешнем колористическом решении

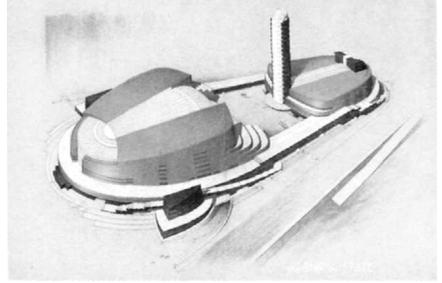
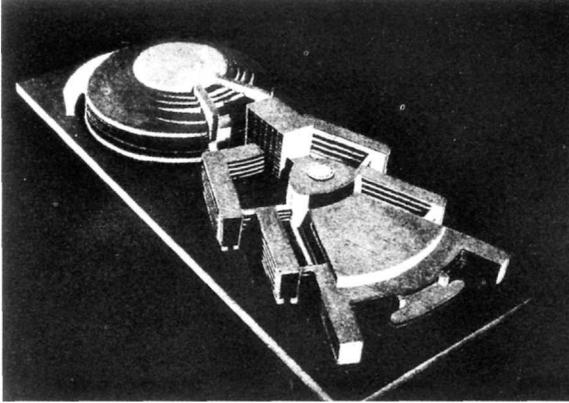
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Фасады
со стороны Москвы-
реки (вверху),
улицы Ленивки
и Соймоновского
проезда (внизу).
ГНИМА



сооружения, предлагаемого Васильевым, соединялись красный, белый и черный цвета. Хотя в этом очевидно влияние палитры русского авангарда (в частности, работ Родченко и Эль Лисицкого), Васильев и сам всегда уделял цвету особое внимание — достаточно вспомнить его проект храма в Мургабском государевом имении (1912) с красочными стенами и куполом-луковкой, утопающим в яркой зелени сельской округи. Каркасу Дворца Советов свойственны те же простота и экспрессия, которыми отмечены его ранние проекты театральных зданий. Однако внутреннее устройство дворца было куда более сложным. Вертикальный нью-йоркский «архитектон» Малевича вернулся в Москву в формах межпланетного корабля, неподвластного ни закону тяготения, ни заповедям историзма.

Васильев не победил в этом конкурсе. Однако проект привлек внимание Советов, был удостоен четвертого места и денежного вознаграждения. То, что архитектор средних лет сумел столь радикально изменить свои взгляды, как в эстетике, так и в политике, вызвало ин-

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Фасады (*вверху*),
продольный разрез
(*внизу*). ГНИМА



Слева: Б. Любеткин.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Модель.

Справа:
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Дворца Советов.
1931 г. Перспектива.
См. вклейку

терес и надежду на то, что со временем его можно будет переманить на свою сторону. В 1933 году Борис Иофан и Владимир Шуко, однокашники Васильева по Академии, во время визита в Америку предлагали ему вернуться с ними в Советский Союз⁹⁶. И хотя дела у Васильева складывались не слишком ладно, он отказался: свобода стояла для него выше мечты о потерянной родине. Однако теперь он явно испытывал интерес к работам советских коллег: в условиях капиталистического государства, барахтающегося в трясине Великой депрессии, идеал социализма выглядел не так уж и дурно.

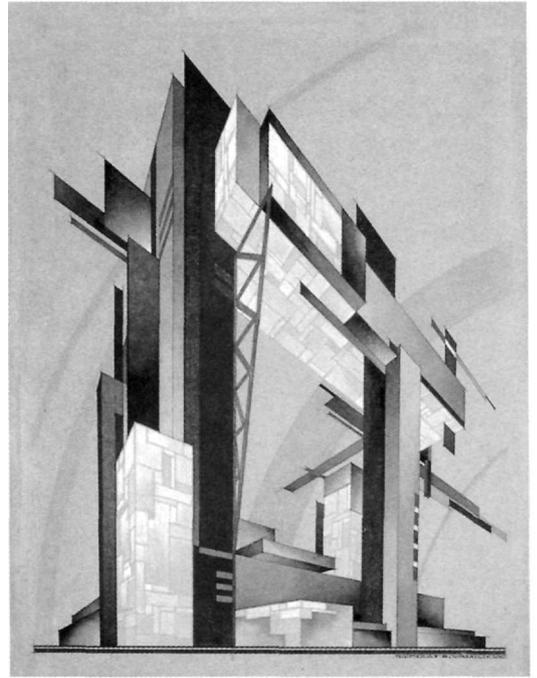
Итоги конкурса в конечном счете были аннулированы. Монументальный проект Бориса Иофана, проникнутый духом классицизма и более отвечающий консервативным вкусам Сталина, предпочли проекту Гектора Гамильтона, молодого американского архитектора из Нью-Джерси, занявшего первое место. В телеграмме, отправленной Бертольду Любеткину из группы «Тектон», Васильев старается утешить друга, тоже русского эмигранта, который тогда находился в Лондоне.

Бертольду Любеткину 115 Гавер-стрит Лондон

Проект не рассматривали в конкурсном порядке из-за участия иностранцев до вскрытия конвертов присудили вторую премию потом отменили управдел.

Васильев⁹⁷.

Вернуться в Россию Васильев отказался, но все же не был равнодушен к достижениям советского искусства и архитектуры за те двенадцать лет, что прошли со времени его отъезда. Возможно, при встрече Иофан и Шуко передали ему книги или какие-то другие материалы о новейших культурных достижениях СССР, в частности, работы по конструктивизму. Вполне возможно, что Васильев вообще был первым американским архитектором, обратившимся в своих работах



к конструктивизму*, и почти наверняка первым архитектором в Соединенных Штатах, оценившим по достоинству творчество Якова Чернихова. Среди рисунков, которые Васильев передал Борису Рябову, целая серия этюдов, выполненных акварелью и тушью, обнаруживает его непосредственное знакомство с работами Чернихова, опубликованными в книгах «Основы современной архитектуры» (1929-1930) и «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1931)**.

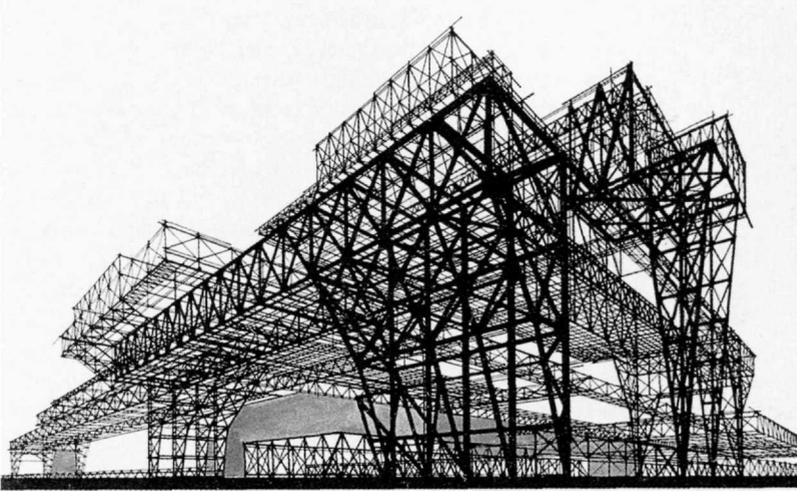
Родившийся в 1889 году, Яков Черников был на поколение моложе Васильева. В 1916 г. он поступил в Академию художеств, где изучал архитектуру, и закончил ее не позднее 1925 г. На известной фотографии Яков Черников — в числе студентов, окруживших учителя — Леонтия Бенау, профессора, который предпочел остаться в Советской России и продолжал преподавать в Академии.

Рисунки Васильева — абстрактные, формальные этюды, в основе которых лежат эстетические принципы, декларированные Черниковым, — представляют собой опыт освоения нового архитектурного языка и пространства и не подчинены какой-либо особой программе.

* Первым нью-йоркским художником, который усвоил манеру Якова Чернихова и подражал его стилю, был Луис Лозовик.

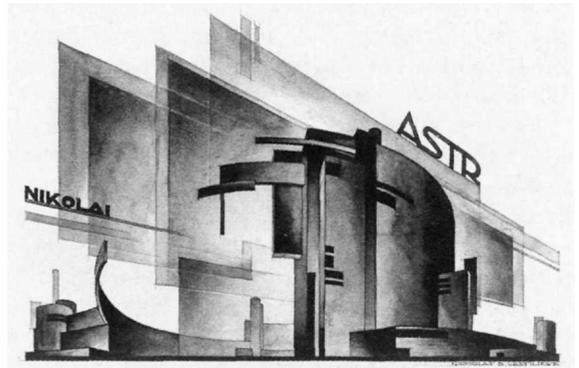
** Окончив Академию художеств вместе с такими архитекторами, как Иван Фомин, Владимир Шуко, Алексей Шусев и Леонид Веснин, Яков Черников, возможно, был также лично знаком и с Николаем Васильевым.

Н. В. Васильев.
Архитектурная
фантазия (слева).
Город ученых
(справа).
(По Я. Черникову.)
1932-1934 гг.
Собрание Б. Рябова



Н. В. Васильев.
Верфи (*вверху*).
Архитектурная
фантазия (*внизу*).
(По Я. Черникову.)
1932-1934 гг.
Собрание Б. Рябова

По-видимому, Васильев работал над ними, чтобы, усвоив манеру Чернихова, найти свой новый путь. Архитектор не просто точно подражает увиденному, но схватывает суть и выдает свою собственную интерпретацию. Как и другие работы Васильева, они часто более изысканны, чем оригинал. Когда точно были выполнены эти этюды, неизвестно, однако можно утверждать, что хотя бы некоторые из них сделаны еще до 1931 г. (прежде конкурса проектов Дворца Советов), остальные же, скорее всего, между 1932-м и 1934 г., т.е. после встречи с Иофаном и Шуко. Об интересе Васильева не только к конструктивизму, но также к американскому авангарду свидетельствуют и некоторые другие его проекты и рисунки того периода*.



Нью-Йоркский пентхаус

Не принимая непосредственного участия в процессе, Васильев был прекрасно осведомлен о современных направлениях дизайна в Нью-Йорке, Париже и Москве. Он почти наверняка бывал и в «Галереях Франкля», и на выставках в универмагах. Считается, что среди всех

* Из коллекции работ, которые он передал своему другу, русскому архитектору Борису Рябову.

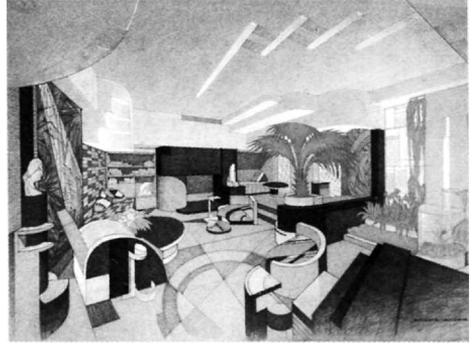
прочих искусств архитектура медленнее всего поддается изменениям; однако когда Рубикон остался позади, Васильев, особенно после участия в конкурсе проектов Дворца Советов, сделался, можно сказать, пламенным модернистом. Один из наиболее впечатляющих чертежей в собрании Рябова — прекрасная перспектива интерьера современного пентхауса. Выполнена она была в связи с конкурсом, который в 1931 году проводила Архитектурная лига Нью-Йорка⁹⁸. Хотя прежде работа эта никогда не публиковалась, тем не менее она входит в число самых выразительных изображений интерьера начала 1930-х годов. Шедевр формообразования, она превосходит все модернистские проекты этого периода. Современный дизайн интерьера на раннем этапе носил, за немногими исключениями, чисто декоративный характер: он трактовал данное пространство — как это делали, например, Пауль Франкль или Иона Карас — посредством отлично спроектированной мебели и облицовки стен. Даже таким мастерам, как Джон Вассос, Дональд Дески или Уильям Лескейз, не удалось оперировать пространством как «массой художественного произведения». Вместо того они просто маскировали стены и пространство между ними современной мебелью и отделкой. Формальный эксперимент Николая Васильева — это *Gesamtkunstwerk*, целостное произведение искусства, весьма близко отвечающее установкам Франка Ллойда Райта, который в своих работах стремился к полной интеграции отдельных элементов.

Каждая деталь проекта Васильева работает на общую идею: экспрессивной пластикой отличаются скульптурная модуляция потолка, необычный стеклянный фонтан, фланкированный окнами с витражами, асимметричный камин, изготовленная на заказ — встроенная и свободно стоящая — мебель и даже тщательно подобранные растения. Геометрические линии на полу напоминают рисунки для ткани, разработанные Соней Делоне. Цветовая палитра носит энергичный, но сдержанный характер: кресла, стены и камин обеспечивают акценты красного и черного и в целом отражают влияние русского авангарда. Это один из немногих сохранившихся рисунков Васильева с изображением жилого интерьера. И, тем не менее, перед нами — шедевр формального эксперимента. Опирируя объемами, дизайнер создает цельную архитектурную форму и ощущение глубокого, сложного пространства. Здесь работают два ясно выраженных системных принципа: горизонтального членения объемов и игры с глубиной перспективы. Членение по горизонтали выявлено за счет разных уровней плоскости потолка, ясно определяющих линию ориентира, вертикали пространства стены, устанавливающей основной объем интерьера, и плоскости пола — подобно потолку, чуть модулированному, — что и придает пространству скульптурность.

Второй системный принцип связан с пространственной глубиной объема, в котором выделены передний, средний и заглубленный задний планы. Налицо несколько театральное ощущение глубины, хотя

в основе трактовки интерьера лежит игра объемов — архитектор здесь берет верх над декоратором. Использование встроенной мебели, манипуляция плоскостями потолка и пола, последовательная смена планов, ведущих к расположенной в глубине кушетке, — всё указывает на попытку освоения пространства в глубину. Пространство отзывается само на себя эхом, подобно тающей матрешке или уходящей спирали: изначально большое пространство постепенно дробится на миниатюрные объемы.

Среди американских архитекторов, которые двигались по тому же пути, можно припомнить лишь Уильяма Лескейза и Джона Вассоса. Влияние Лескейза можно обнаружить и в некоторых деталях, особенно в потолочных рельефах и камине. Сходство обнаруживается также, если обратить внимание на трактовку света. Когда доступно естественное освещение, оно модулируется и рассеивается: поступление света регулируют цветное, обработанное песком оконное стекло и горизонтальные жалюзи. Точечные заглубленные светильники в абстрактных формах, врезанные в уступы потолка, и вертикальный цилиндрический фонарь из матового стекла над аквариумом — единственные видимые источники света искусственного; напольные или настольные лампы отсутствуют. Все это вполне отвечает концепции пластичности Райта, его стремлению органично встроить все приборы в саму архитектуру. Но Николай Васильев предвосхищает эти тенденции, его интерьер — уникальное выражение своего времени.



Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
ню-йоркского
пентхауса. 1931 г.
Интерьер.
Перспектива.
См. вклейку

Модернизация Мейн-стрит и здание «Двадцатый век»

Десятилетие шло своим чередом. Экономика находилась в плачевном состоянии, но промышленные дизайнеры и архитекторы не оставляли усилий внушить нации надежду на лучшее будущее. «Модернизация» Раймонда Лоуи хотя и вселила какую-то долю оптимизма, но в конечном счете оказалась более выгодной для корпораций. Несмотря на сдержанную реакцию, с которой был встречен «Дом завтрашнего дня» на Чикагской выставке 1933 года, предпринимались энергичные усилия для того, чтобы убедить публику модернизировать свои дома. В 1934 г., включаясь в кампанию, ню-йоркский музей «Метрополитен» организовал выставку «Современное американское промышленное искусство», на которой Лоуи представил проект оформления конторского помещения, который в том же году без труда был использован на фасаде магазина «Кушменс бейкери». Новые материалы — такие, как витролит (стеклянные панели, которые можно окрашивать), зеркальные стеклянные окна с алюминиевым покрытием и неоновое освещение, — побудили многих специалистов

отважиться попробовать себя в «современном стиле». Всё это питало надежду возродить экономику и привлечь внимание потребителей посредством наглядных методов маркетинга.

Вовлечены были в это и архитекторы. В 1935 г. журнал «Архитекчурал рекорд» провел конкурс, спонсором которого выступили «Либби — Оуэнз — Форд глас компани» (компания, создавшая витролит) и «Фелпс Додж корпорейшн». Конкурс назывался «Модернизируем Мейн-стрит». Разработаны были четыре финансируемые программы: «Задача А: Угловая аптека», «Задача В: Магазин одежды», «Задача С: Продуктовый магазин» и «Задача D: Автомобильный салон». В состав жюри вошли ведущие американские архитекторы Жак Андре Фуало, Мелвин Коупленд, Альберт Кан, Уильям Лескейз, Джон Уэлборн Рут, Ф. Р. Уокер и Кеннет Уэлш. За первое место была назначена премия в юоо долларов, за второе — в 750, за третье — в 500. Более трех тысяч архитекторов соревновались за двенадцать премий. Заявки следовало подавать на одном листе картона размерами 2х3 фута (61х91,4 см). Из-за кризиса строительных работ велось мало, и подобные конкурсы давали шанс архитекторам продолжать свою деятельность вместо того, чтобы уходить из профессии.

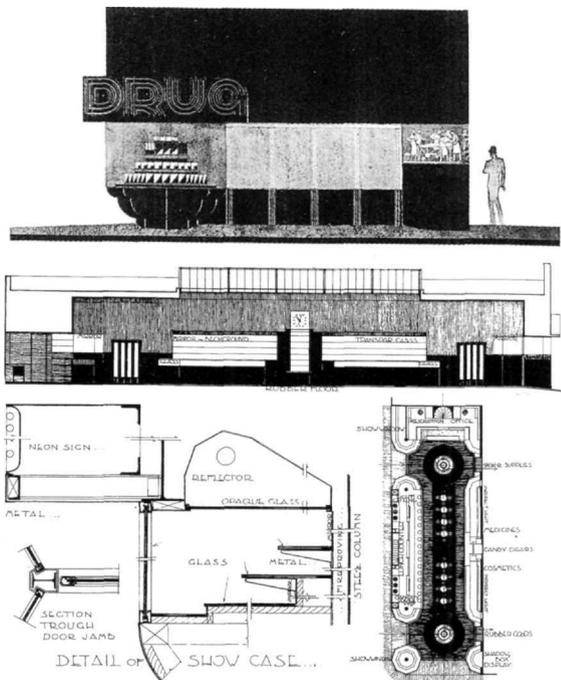
Возможно, Васильев участвовал во всех четырех конкурсных программах, однако известны только две его заявки — на угловую аптеку и на продуктовый магазин. За проект аптеки Васильев получил третью премию, за продуктовый магазин не получил ничего, хотя оба проекта были опубликованы в специализированных журналах, что уже было почетно, потому что из непризовых проектов опубликованы были очень немногие".

Проект аптеки представляет собой любопытный гибрид современных геометрически обобщенных и жестко детализированных форм — своего рода отголосок Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств 1925 г. Простой объем из черного витролита рассекают горизонтальная полоса зеркальных окон и меньшая по размеру вставная панель из литого алюминия, на которой изображены врачи и медсестры за работой в операционной. Свободно стоящая восьмигранная стеклянная витрина акцентирует угол и разделяет потоки входящих и выходящих покупателей. Над магазином — большая неоновая надпись, выполненная шрифтом в стиле ар-деко. Интерьер спроектирован таким образом, что торговая мебель установлена по стенам, освобождая центр магазина для восьми круглых обеденных столов со стульями. Вдоль улицы тянется длинная стойка, рассчитанная на шестнадцать человек (стойки, за которыми можно заказать завтрак, ленч или кофе — обычное дело для подобных магазинов). У противоположной стены находится длинный симметричный прилавок, заставленный медицинскими препаратами и косметикой, с задней зеркальной стенкой и непрямым освещением. Собственно аптека расположена в задней части магазина. В свете нового поветрия на обтекаемые формы панели со скошен-

ными кромками и ярусная витрина смотрятся несколько старомодно.

Интересны два рисунка, расположенных на картоне слева внизу, на которых более подробно изображены витрина и осветительная система. При всей простоте в них чувствуется отличное знание принципов конструирования и прекрасная детализировка, что лишний раз свидетельствует: Васильев не только не утратил, но, наоборот, усовершенствовал свои практические знания в профессиональной области.

В проекте продуктового магазина во многом повторяются те же детали и мотивы, однако участок застройки расположен иначе, на этот раз не на углу. С обеих сторон постройку ограничивают стены соседних зданий. Главный вход (со стороны улицы) и задний, служебный, находятся на одной оси. По сторонам от входа — две заданные программой зоны: слева — фруктовый ларек, зеленная лавка — справа. Внутри магазина поток посетителей обтекает центральную витрину с бакалейными товарами. Около мясного и рыбного прилавков, там, где потоки посетителей снова сливаются, по сторонам — холодильники, по центру — служебный вход. Фасад менее сложен и скомпонован вокруг центральной оси. Две детали черного цвета, по форме — четверти круга, скрепляют навес магазина под белым щитом, поддерживающим неоновую надпись «Продукты» над центральным входом. И снова на детальном чертеже представлены технические требования для конструкций — выдвигаемого навеса и стеклянных шкафов-витрин. В обоих проектах в целях освещения интерьера используется потолочный свет, распределенный по центральной оси. Классическая подготовка Васильева несколько странно сочетается здесь с попыткой «модернизировать Мейн-стрит». Большинство других заявок демонстрируют более динамичную и ассиметричную трактовку планов и фасадов.



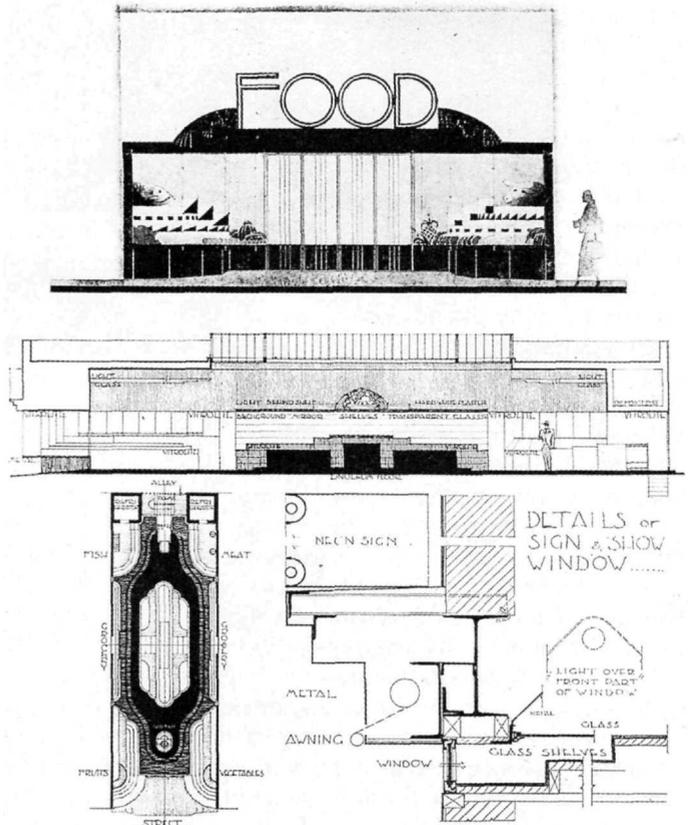
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
аптеки. 1935г. Фасад,
разрез, план

В 1937 г. Васильев участвовал в конкурсе проектов «Дома XX века», спонсором которого выступила корпорация «Харнишфегер». Целью конкурса было спроектировать небольшой дом для «семьи американского рабочего» с использованием сборных панелей, которые изготавливал спонсор.

Во второй половине 1930-х гг. жилое строительство стало приоритетной заботой правительства Соединенных Штатов. Городское население по-прежнему проживало в условиях, сопоставимых с трущобами начала века. Сельские жители — особенно бедные фермеры и члены их семей, вовлеченные в процесс массовой миграции, — находились в еще более тяжелом положении. На фотографиях «пыльного котла» — засушливых районов Среднего Запада — запечатлены семьи, живущие в лачугах из досок, ящиков или коробок. С помощью брезентовых палаток автомобили и грузовики также были превращены во временные жилища. Так как в плачевном положении оказались миллионы американцев, через Ассоциацию общественных работ (Public Works Association, PWA) правительство

поддерживало программы, направленные на реконструкцию жилищной инфраструктуры страны. Изготовление строительных конструкций заводским способом было чрезвычайно эффективным решением проблемы жилищного строительства, и компании, подобные «Харнишфегер», энергично искали выхода на рынок.

В кратком изложении программы конкурса особо указывалось на то, что «дом должен отвечать насущным потребностям семьи американского рабочего». Не принимались к рассмотрению «коттеджи для лиц, имеющих высокие доходы», а также «перспективы, на которых не видно применение сборных панелей»¹⁰⁰. В состав жюри входили Жак Андре Фуало и трое менее известных архитекторов — Роджер Кирхофф, Р. Бинковский и Говард Майерс. Премии достались небольшим и неизвестным фирмам, предложившим проекты скучноватых домов-коробок, в которых внимание акцентировалось на продукции спонсора, а не на комфорте и красоте. Васильев не удостоился премии, но оказался в достойной компании: Рихард Нейтра тоже ни-



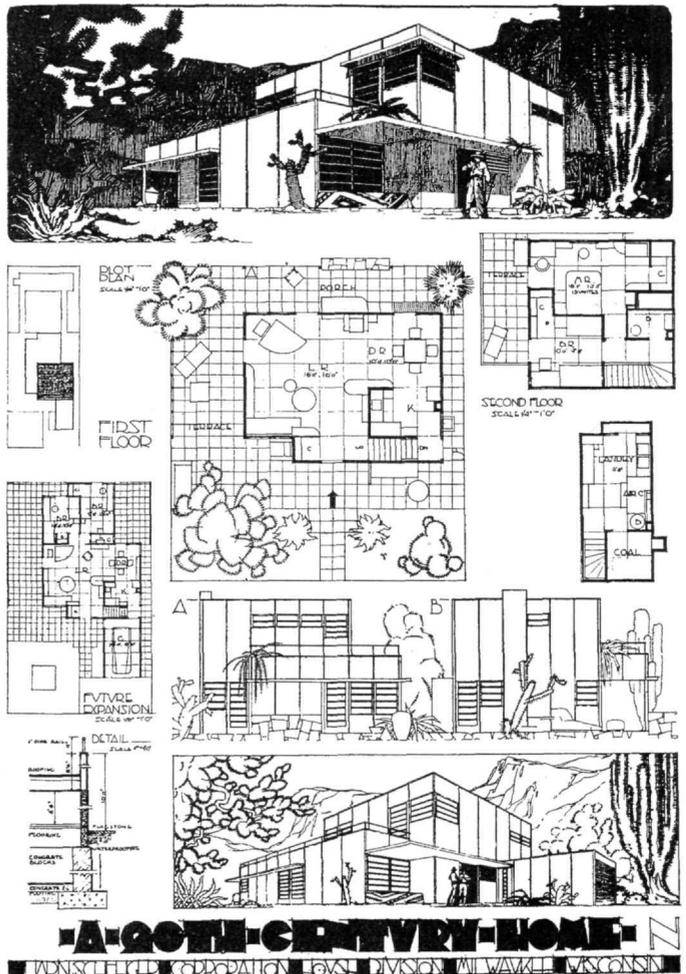
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
продуктового
магазина. 1935 г.
Фасад, разрез, план

чего не выиграл. Однако оба проекта вошли в число лучших и были опубликованы в журнале «Архитектурал рекорд». Проекты демонстрируют большое разнообразие стилей, включая странное смешение колониального стиля XVIII столетия и стиля «домов прерий» Райта, совершенно не подходящих для сборного дома. Большинство проектов отражало современный подход с простыми кубическими объемами, рассчитанными на использование стандартных панелей.

Проект Васильева (в нем предусмотрены всего две жилые комнаты) замечателен своим изяществом. Два кубических объема со смешением поставлены один на другой (причем первый одноэтажный, а второй решен как двухуровневый) в пространстве пересечения образуют комнату для нового поколения и гараж, воплощающие надежды на лучшее будущее. Основу конструкции составляют вертикально поставленные панели. Геометризм объемной композиции подчеркнут горизонтальными окнами и консолями плоских козырьков.

Дом изображен на фоне горного пейзажа в окружении кактусов и суккулентов. Хозяева носят десятигаллоновые ковбойские шляпы и чапсы (кожаные штаны, защищающие ноги всадника) — совсем как в Западном Техасе. Важно отметить: выбор окружения как бы говорит, что модернизация не является исключительно городским феноменом, не чужда она и сельской местности (так же как небоскреб на его эскизе помещен в окружение зелени). Сооруженный из элементов, произведенных промышленным способом, дом, тем не менее, словно вступает в диалог с природой: растения и высокий горный пик контрастируют с гладкими плоскостями фасадов и кровли. Дом удивительно мирно

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
«Дома XX века».
1937 г. Перспектива,
планы



вписался в это окружение: пальмы в горшках на навесе, кактусы и агавы у входных дверей, одеяла-навахо и керамические урны у террасы. Природа не вступает в противоречие с модернизмом, как в случае с виллой «Савой» у Ле Корбюзье; напротив, созданное человеком и природа вполне мирно уживаются. Лишь немногие модернисты пытались объединить в своих работах два этих царства. Васильев приручает природу, вернее, располагает свой дом, отдавая ей дань должного уважения.

Учитывая страсть Николая Васильева к участию в конкурсах, удивительно, что сохранилось всего несколько проектов, датированных 1930-ми годами. То был редкий период в истории американской архитектуры, когда конкурсы спонсировали архитектурные журналы. Можно лишь предположить, что Васильев участвовал в этих конкурсах, но его работы не опубликованы среди проектов победителей.

ЧАСТНЫЕ ЗАКАЗЫ: ДОМ ВИКТОРА ДЕ ЧЕЧОТА

В известной статье, написанной в 1949 году, Ф. Ф. де Постельс разделяет прибывших в Соединенные Штаты после революции российских архитекторов на две большие категории: те, кто, завершив учебу, начинал заниматься профессиональной деятельностью в России, и те, кто только-только закончил обучение по классу архитектуры перед Октябрьской революцией¹⁰¹. Борис Иванович Рябов принадлежал к последним. Выпускник петербургского Института гражданских инженеров, Рябов недолгое время служил в царской армии в чине капитана, пока не был уволен со службы в связи с революционными событиями. Покинув Россию, он работал в Панаме и на Кубе, а затем переехал в Соединенные Штаты, где получил диплом архитектора в университете штата Пенсильвания. После учебы он работал помощником архитектора в студии Поля Крета, получил стипендию для поездки в Американскую академию в Риме, позже вернулся на преподавательскую работу, сначала у Крета, затем — в Школе архитектуры Нью-Йоркского университета, где работал с 1932-го по 1940 г. Школа архитектуры просуществовала недолго (созданная в 1926 г., она была закрыта в 1942-м), но в ней в свое время получили работу такие выдающиеся специалисты, как Эжен Шён и Гилберт Роде. Преподавание в годы депрессии было одним из способов выжить для архитектора, но не для Николая Васильева с его фрагментарными познаниями в английском языке. В бюллетене Нью-Йоркского университета за 1938—1939 гг. его имя, однако, упоминается: Рябов пригласил его в качестве специального лектора. В тот год было приглашено восемнадцать лекторов, начиная с Алвара Аалто, говорившего об «атаке на проблему», и заканчивая Васильевым, преподававшим перспективу¹⁰². Другие источники указывают на то, что он, возможно, совместно с Рябовым преподавал архитектурное проектирование¹⁰³.

Васильев подружился с Рябовым в конце 1920-х гг. через русскую эмигрантскую общину Нью-Йорка и еще более узкий круг архитекторов, обучавшихся в Санкт-Петербурге до революции и нашедших себя в Нью-Йорке. В конце 1930-х гг. они некоторое время сотрудничали — возможно, неофициально, — работая над несколькими архитектурными проектами.

В 1937 г. Рябов начал проектировать дом для Виктора де Чечота в городке Грейт-Нек, штат Нью-Йорк. Де Чечот, русский художник-эмигрант, был довольно интересной личностью. Наряду с работами в несколько скандальном жанре «пин-ап» и портретами звезд для бульварных журналов, в 1920-1940-е гг. он создал сотни журнальных обложек, а ко всему прочему был опытным моряком и, как считается, изобрел так называемый тримаран — судно не с двумя корпусами, как у катамарана, а с тремя. По-видимому, у него был щедрый американский благодетель, который оплатил переезд Чечота и его супруги из Константинополя в Нью-Йорк, а также дал ему денег на строительство нового дома и студии¹⁰⁴.

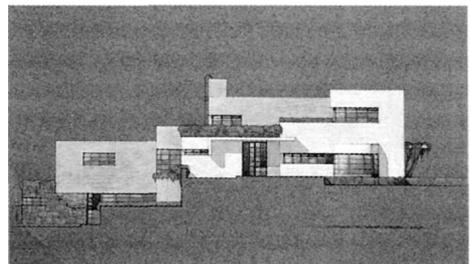
Борис Рябов работал преимущественно в русле классицистических традиций. В университете Пенсильвании он изучал стиль боз-ар у Поля Крета, с которым впоследствии работал над проектами галереи Фонда Барнсов, Делаверского моста и над проектом реконструкции Капитолия в Вашингтоне, округ Колумбия. Модернистский дом, который он спроектировал для Виктора Чечота в районе Лонг-Айленд, представляется потому немного неожиданным для него произведением. По документам, архитектором был все-таки Рябов, но участие в проекте Николая Васильева и пожелание самого де Чечота, чтобы дом был вызывающе-броским, в какой-то степени объясняют этот резкий стилиевой выраз. В газетной вырезке 1930-х гг. сообщается о том, что строительство этого дома наделало в округе много шума. Впрочем, соседи, которых вначале шокировала постройка, вскоре стали ею восхищаться.

На фотографии тех лет Рябов и Васильев запечатлены вместе на стадии подготовки к строительству. Оба выглядят довольными: получить частный заказ в условиях депрессии было немалой удачей. Рисунок Васильева представляет собой эскиз дома, выполненный в манере Уильяма Лескейза¹⁰⁵. В нем акцентированы горизонтальные и материальность структуры.



В. Чернов. Портрет
Бориса Рябова.
Собрание Б. Рябова

Н.В. Васильев.
Проект загородного
дома В. де Чечота.
Ок. 1937 г.
Фасад. Вариант.
См. вклейку

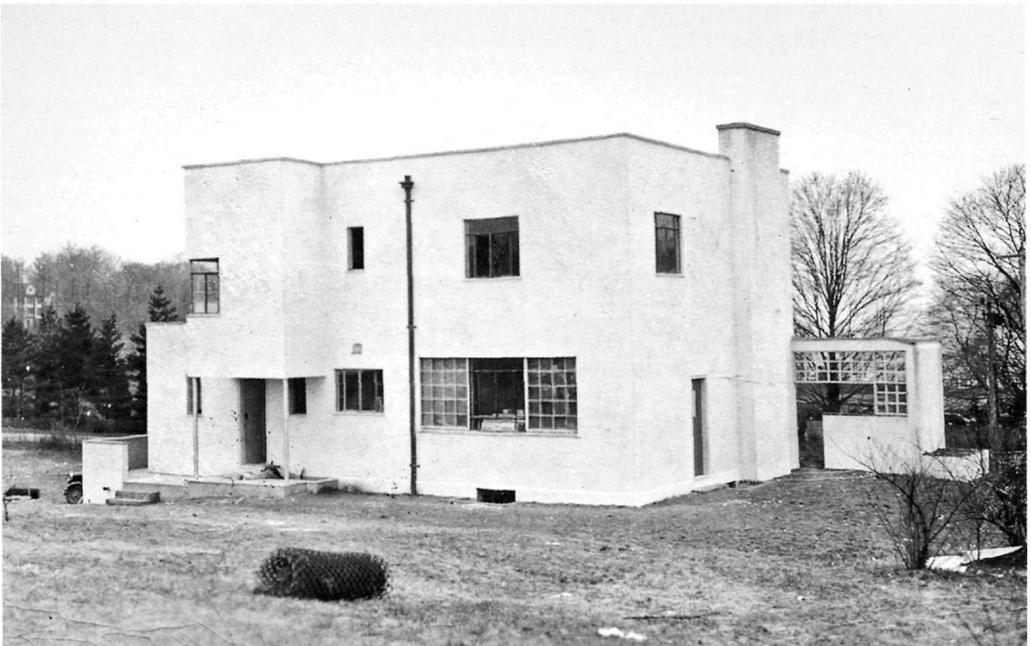


Возможно, это один из ранних вариантов проекта, выполненный после первого разговора с Рябовым. Однако действительный уклон участка, отведенного под строительство, оказался намного круче, чем ожидалось, так что расположенные каскадами кубические объемы, появляющиеся в окончательном варианте проекта, просто более соответствуют рельефу местности. И всё же изначальная структура постройки сохраняется и в окончательном проекте: нижний этаж, где расположены двухпролетный гараж и служебные помещения; основной, жилой, этаж; третий этаж — со студией и патио.

Проект пересматривался несколько раз, и на выработку окончательного варианта оказал большое влияние сам де Чечот, который предпочел кубистические структуры в духе Робера Малле-Стивенса более аскетичным образцам Лескейза. Цвет в результате был представлен красно-желтыми горизонтальными полосами. Даже в 1930-е гг. лишь немногие заказчики изъявляли готовность отойти от традиционных канонов, особенно если речь шла о жилой постройке. Дом де Чечота — поразительный пример раннего американского модернизма, плод необычного сотрудничества трех русских эмигрантов.

Несмотря на увольнение из фирмы «Уоррен и Уэтмор», Васильев стойко перенес годы Великой депрессии. Неуверенность в завтрашнем дне не сковала его творческую фантазию, но напротив способствовала главному сдвигу в его художественной философии

Загородный дом
В. де Чечота. Вид
со стороны участка.
Ок. 1937 г.
Собрание Б. Рябова





фии — от боз-ар к модернизму. 1930-е годы ознаменованы самыми оригинальными проектами Васильева: Дворца Советов, пентхауса в Нью-Йорке, «цветных» небоскребов, экспериментами с выразительными средствами конструктивизма и сборными панелями. Сотрудничество с фирмой «Шрив, Лэм и Хармон», проектировщиком «Эмпайр Стейт билдинга», безусловно, помогло Васильеву усвоить новые идеи и укрепить познания в области высотного строительства. Поработав в фирме «Леймен — Уитни ассошиэйтс» и задержавшись в Чикаго, он познакомился со вторым величайшим по архитектурной значимости городом Америки — родиной небоскребов, городом, где жил Франк Ллойд Райт, и, конечно же, с выставкой «Век прогресса» 1933 года. Несмотря на крушение надежд, это время стало периодом творческого возрождения и подтверждения его роли как архитектора-новатора.

Николай Васильев
и Борис Рябов
на строительстве
дома В. де Чечота.
Ок. 1937 г.
Собрание Б. Рябова

ГЛАВА ШЕСТАЯ. НЬЮ-ЙОРК: КОНТОРСКАЯ РАБОТА И ДВОЙНОЙ ПУТЬ

Я думаю, что нью-йоркский эксперимент заслуживает внимания: во-первых, потому что его цель — совершенно лишиться правительство самого большого города страны возможности заниматься политической деятельностью; во-вторых, потому что его цель — за каждый доллар, уплаченный налогоплательщиком, предоставить ему услуги стоимостью сто центов; в-третьих, потому что он защищает неимущих горожан от пренебрежения и эксплуатации, обычных при прежнем правительстве; в-четвертых, потому что он признает ответственность города за развитие образовательных, музыкальных и художественных инициатив, и в-пятых, потому что мы ищем и применяем в большей степени научные, чем политически выгодные методы управления городом.

Фиорелло ЛаГардиа, мэр Нью-Йорка (1936)

Период материальной нестабильности закончился наконец для Николая Васильева в 1936 году, когда он получил назначение в Управлении туннелями города Нью-Йорка, ответвлении Ассоциации общественных работ, организованного в интересах обеспечения Нью-Йорка современной инфраструктурой и улучшения транспортных потоков посредством туннелей. Два года спустя, в 1938 г., его перевели в Комиссию по городскому планированию, в другое недавно созданное ведомство, целью которого было создание генерального плана, согласованного с нормами зонирования для стремительно растущего города. В каком-то смысле он оказался в том же положении, в каком когда-то был в Санкт-Петербурге, и вновь придерживался тактики «двойного пути»: стабильная, хотя, быть может, не всегда интересная государственная работа, обеспечивавшая материально и теоретически оставлявшая возможность участия в конкурсах и выполнения частных заказов. Однако когда он начал работу в Управлении туннелями, ему уже исполнился шестьдесят один год. Он был отнюдь не тем подающим надежды архитектором, каким был когда-то в Санкт-Петербурге, а визуализатором, чертежником, занятым конторской рутинной — между тем как в Европе уже назревала Вторая мировая война, а плохое здоровье стало замедлять его шаги. И всё же он продолжал участвовать в конкурсах и работать по заказам, пока в 1954 году болезнь почек не свалила его с ног. Радикальный модернизм начала 1930-х гг. породил новое стремление — обобщить достижения прошлого и настоящего. На конечном этапе своей карьеры Васильев избегал каких-либо определенных спорных установок. Конкурсный проект Императорского дворца в Эфиопии (1949) свидетельствует

о зрелом поиске высшей красоты. Он также возвращается к «региональной» архитектуре, в основе которой лежит не столько технология, сколько исторический контекст и традиционная культура. В этой ситуации, вполне объяснимой и понятной — ведь речь идет об изгнаннике и архитекторе-мечтателе, — есть своя ирония: выразительность «региональной» архитектуры основана вовсе не на жизненном опыте, а на архитектурном образовании и научном поиске. Возможно, кто-то усмотрит в ней эклектическую смесь исторических мотивов и типов или реакцию на стремление к универсальной выразительности, порожденное движением «интернационального стиля». Но архитектура всегда оставалась страстью Васильева. Он был слишком многогранной, разносторонней личностью, чтобы предпочесть простые пути поиску.

«БОЛЬШОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО»

Когда правительство Соединенных Штатов приступило к более серьезным мерам по реструктуризации рухнувшей экономики, Нью-Йорк сделался моделью и лабораторией для экспериментов по выходу из кризиса. Франклин Делано Рузвельт вступил на пост президента 4 марта 1933 года, он руководил страной в разгар Великой депрессии и в годы Второй мировой войны.

Для Нью-Йорка Рузвельт не был чужаком. Он родился в 1882 г. в районе Гайд-парк, два срока был сенатором штата, а затем еще четыре — с 1929-го по 1933-й — губернатором. Представитель демократической партии, он сочувствовал человеку с улицы — жертве «дикого» капитализма. Его видение выхода из кризиса получило название «Нового курса», две важнейших структуры, созданные в рамках этой программы были — Администрация по восстановлению национальной экономики (NRA) и Администрация по обеспечению работой (WPA). Первая сдерживала нечестную конкуренцию, следила за соблюдением нового закона о «минимальной заработной плате» и продолжительности рабочего дня. Последняя обеспечила миллионы безработных рабочими местами на строительстве общественных объектов — от огромных дамб (столь впечатляюще изображенных Хью Феррисом) до новых магистралей и дорог, зданий правительственных учреждений, школ и жилых кварталов. Никогда еще в Америке не было такого «большого», озабоченного интересами простого человека правительства, и никогда прежде Америка не испытывала такой благодарности по отношению к одному человеку. Представители искусства тоже получили поддержку: тысячи живописных композиций появились на стенах почтовых отделений, железнодорожных станций и административных зданий. Театр, литература и музыка также субсидировались в рамках государственных проектов — приблизительно так, как в период ранних экспериментов в Советской России 20-х годов.

Для Рузвельта Нью-Йорк был мозговым центром и финансовой столицей страны. Любой проект, способствовавший восстановлению экономики здесь, в Нью-Йорке, в дальнейшем мог быть спроецирован на всю страну. Фиорелло Ла Гардиа пробыл на посту мэра Нью-Йорка также четыре срока, с 1933-го по 1945 г. Будучи членом республиканской партии, итало-американцем с еврейскими корнями, он всё равно поддерживал аристократа Рузвельта на протяжении всего периода Великой депрессии, и его лояльность принесла городу миллионы долларов из федерального бюджета как раз в то время, когда нужда в них была наиболее острой. Располагая этими средствами, правительство города было реструктурировано по принципу «Городскому управлению — научный подход». Либеральный капитализм рассматривался как путь, ведущий к широкомасштабным злоупотреблениям и коррупции, и лишь как особый метод реагирования на порожденный депрессией кризис, поразивший один из центров мира. Впервые была выстроена схема бюрократической иерархии, включавшая все подразделения городского правительства, — от судебного и полицейского до социальных служб, управления инфраструктурой города, коммунальных служб, а наряду с ними — и новую комиссию по разработке генерального плана.

Создано было много новых учреждений и ведомств: Управление по жилищному строительству (1934) для возведения новых муниципальных домов, Управление муниципального транспорта (1940) объединившее обанкротившиеся службы автобусных перевозок и перевозок подземным транспортом, Портовое управление (193^о) контролирующее движение транспорта из Манхеттена в Нью-Джерси через туннели Холланда и Линкольна и мост Джорджа Вашингтона, Управление мостами трех районов Нью-Йорка во главе с Робертом Мозесом, обеспечивавшее движение в Бронксе, Манхеттене и Куинсе, Управление туннелями города Нью-Йорк (1936) для строительства туннеля Мидтаун под Ист-Ривер, который должен был соединить Манхеттен с Куинсом. Эти и другие ведомства стали образцами для всех прочих городов; они вернули тысячам безработных рабочие места по мере создания — впервые в истории — единой городской инфраструктуры.

УПРАВЛЕНИЕ ТУННЕЛЯМИ ГОРОДА НЬЮ-ЙОРКА

Ист-Ривер, отделяя районы Бруклин и Куинс от Манхеттена, с начала века становилась всё более перегруженной. Количество личных автомобилей в штате Нью-Йорк возросло с 93 тыс. в 1915 г. до 1900 тыс. в 1930-м. В 1907 г. пассажиропоток через Бруклинский мост составлял 426 тыс. в день¹⁰¹. До 1883 г., когда был открыт этот мост, спроектированный Джоном Реблингом, Ист-Ривер пересекали курсировавшие на паромной переправе пароходы и более мелкие суда. Мост является не

только достижением инженерной мысли (на момент сооружения это был самый большой подвесной мост в мире), но и своего рода символом объединения Большого Нью-Йорка, в состав которого, кроме Манхэттена, постепенно входили близлежащие городки Бруклин, Куинс, Бронкс и Стейтен-Айленд. Уильямсбургский (1903) и Манхэттенский мосты (1909) создали дополнительные пути доступа в Бруклин. В Куинс вел только один мост — Куинсборо-бридж (1909)–

В 1936 году мэр Ла Гардиа создал Управление туннелями города Нью-Йорка, перед которым первоначально была поставлена особая задача: построить под Ист-Ривер туннель, ведущий в Куинс. Ассоциация общественных работ предоставила ссуду в размере 47 130 тыс. долларов; от АОР же был получен грант на сумму в 235 тыс. долларов¹⁰⁷. Споры о том, что мост может обеспечить большую пропускную способность, чем туннель, были лишь политической игрой, затеянной Робертом Мозесом, желавшим поставить проект под контроль возглавляемого им Управления мостами. Ла Гардиа противился этому на том основании, что еще один мост разрушит линию видимого горизонта Манхэттена; наконец, даже первая леди, Элеонора Рузвельт, осудила идею строительства моста из-за возможной угрозы национальной безопасности Соединенных Штатов.

Вид на Ист-Ривер и Бруклин из Манхэттена. Фотография 1910 г.



Строительство туннеля началось 1 октября 1936 г. и продолжалось четыре года. На церемонии открытия туннеля президент Рузвельт сказал:

Туннель Куинс — Мидтаун задуман так, чтобы он мог занять достойное место в Нью-Йорке завтрашнего дня. Для того чтобы ясно представить это чудо инженерного искусства, достаточно сравнить его со старшим братом, ведущим на запад — с туннелем Холланда. Туннель Холланда преподавал тогда строителям немало уроков, которые пригодились при создании нового сооружения. Для строительства туннеля Холланда потребовалось семь лет, а для завершения туннеля Куинс — Мидтаун — всего четыре. Сэкономили время, сэкономили деньги. Нью-Йорк может гордиться своим новым туннелем; он также может гордиться изобретательностью, мастерством и воображением, сделавшими его постройку возможной¹⁰⁸.

Инженерными работами на строительстве туннеля руководил норвежец Оле Сингстад, до этого отвечавший за прокладку туннеля Холланда (1927), который проходит под рекой Гудзон, соединяя деловой центр Манхэттена и Нью-Джерси. Сингстад предложил строить сдвоенный туннель диаметром в тридцать один фут (9 м 45 см) каждый; для этого предстояло пробить 6400 футов (1950 м 72 см) твердой породы ниже уровня Ист-Ривер. Труд был одновременно изнурителен и опасен. Тем не менее тысячи проходчиков были счастливы и этой работе; в сумме они самоотверженно отработали 54 млн человеко-часов, при помощи динамита и дрелей продвигаясь на каких-нибудь восемнадцать футов (5 м 49 см) в неделю.

Как Васильев получил работу в Управлении туннелями города Нью-Йорка, пока не выяснено. Хотя Управление было создано для осуществления особой задачи — построить один-единственный туннель, судя по фотографии, сделанной в декабре 1936 г. на вечере в ресторане «Херлиз», где отмечалось создание Управления, его штат составляли по меньшей мере 120 человек. Васильева, который поступил в Управление почти за полгода до того, 27 июля 1936 г., на этой фотографии нет*.

Васильев получил должность в отделе архитектурных проектов, где работал над внешними, архитектурными элементами туннеля — большими вентиляционными сооружениями, въездными и выездными

* Анкета, которую Васильев заполнил для Управления туннелями города Нью-Йорка 27 июля 1936 г., служит одним из самых ценных источников сведений о его американской карьере, которыми мы располагаем. Здесь мы находим его полное резюме, включая личные данные, сведения об образовании и опыте работы в России, Константинополе, Белграде и Нью-Йорке вплоть до 1936 года (см. Прил. 5).

ми порталами и служебными постройками. По должности он был визуализатором четвертого разряда, оклад его первоначально составлял 3120 долларов в год, что в 1936 г. почти в три раза превышало среднюю заработную плату в Америке. Для профессионала это было все-таки довольно мало.

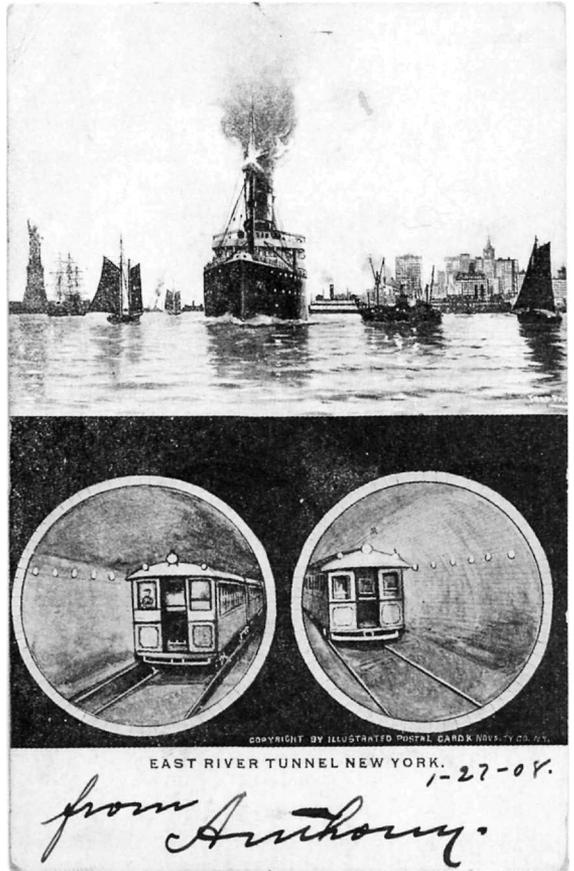
Работал он под началом у старшего проектировщика Эрлинга Оуре, норвежского архитектора, который приводил проекты в соответствие с технико-инженерными требованиями Сингстада.

От того времени, что Васильев работал в Управлении туннелями, в архиве Управления городскими перевозками сохранилось шесть рисунков. Часть из них — оригинальные работы, другая часть — литографские копии. Бывший хранитель архива Центрального управления городскими перевозками Лаура Розен говорит, что коллекция поступила в архив недавно и что ее едва удалось спасти, обнаружив на складе неподалеку от Ранделлс-Айланда. Она обратила внимание на темный след в форме дуги на одном из оригиналов, пояснив, что это — след от двери: рисунки хранились прямо на полу.

Хотя архив госпожи Розен сейчас в безупречном состоянии, все ее попытки передать этот материал в ведение города показали, что истории здесь уделяют далеко не первостепенное внимание. Представители гораздо большего ведомства — Комиссии по городскому планированию — не представляют, где хранятся сотни рисунков, выполненных их сотрудниками в период 1930-х — 1960-х годов, и даже не понимают, для чего они кому-то могли понадобиться.

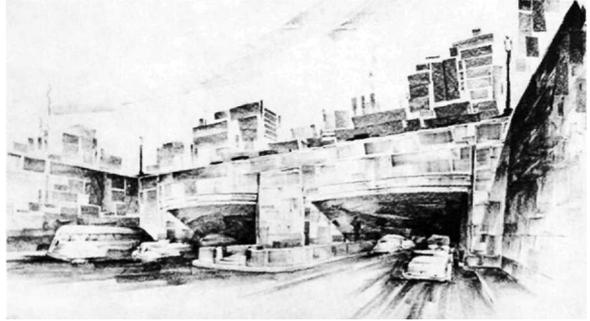
Васильев ответственно подошел к своей новой работе и к задаче, поставленной перед Управлением, — создать туннель как часть «города будущего». Еще не остыв от своих недавних модернистских работ, он вложил немало сил в разработку ничем не примечательных промышленных структур с тем, чтобы они соответствовали современному уровню проектирования. Подобно итальянским футуристам, он был очарован скоростью и потоком движения внутрь и вовне из мегаполиса.

Туннель под Ист-Ривер. Открытка

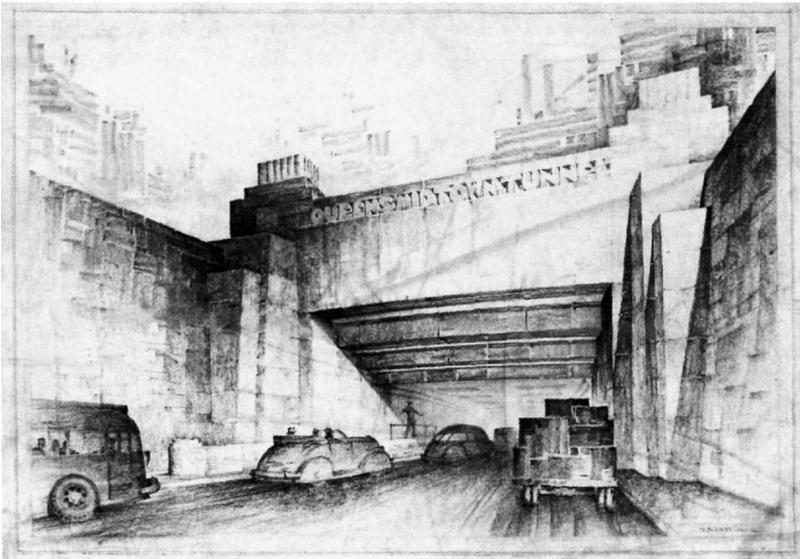


На рисунках порталов со стороны Манхэттена и со стороны Куинса, сделанных угольным карандашом (подписаны *N. V. V.* и *Nicholas B. Vassiliev*), характерные, обтекаемой формы автомобили с грохотом пролетают по туннелю.

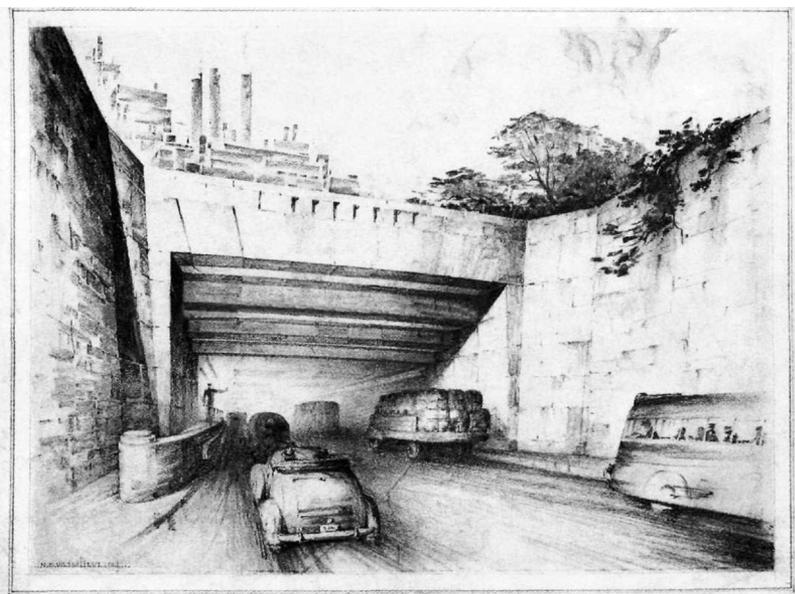
Въезд в Куинсе, похоже, предназначен для движения как общественного, так и индивидуального автотранспорта. Целый ряд в высшей степени необычных моделей — автобусы обтекаемой формы, напоминающие редкий «Стаут Скараб» 1936 г. (выпущено не более дюжины единиц), а также автомобиль «Динаксион» (спроектирован Бакминстером Фуллером и вовсе не был запущен в производство) изображены наряду с автомобилями с откидным верхом. Васильев мог видеть их на выставке «Век прогресса», где подобные модели были установлены перед фасадом необычного двенадцатиэтажного трехэтажного «Дома завтрашнего дня», спроектированного фирмой «Кек и Кек», или в павильоне «Футурама» фирмы «Дженерал моторс». Изображение футуристических автомобилей на рисунках Васильева в этот период граничит с фетишизмом или увлечением научной фантастикой. Не следует забывать и обычные мотивы художника: птицы, на смену которым в качестве контрапункта в небе пришли аэропланы, свитки и геральдические щиты, монументальные фигуры с факелами, церемониальные урны и женщины на



Н. В. Васильев.
Портал туннеля
«Манхеттен —
Куинс» со стороны
Куинса.
Перспектива.
Ок. 1937 г. Вариант.
МТА



Н. В. Васильев.
Портал туннеля
«Манхеттен —
Куинс» со стороны
Манхеттена.
Перспектива.
Ок. 1937 г. Вариант.
МТА



Н. В. Васильев.
Портал туннеля
«Манхеттен —
Куинс» со стороны
Манхеттена.
Перспектива.
Ок. 1937 г. Вариант.
МТА

высоких каблуках. Эти «типы объектов», свойственные визуальному языку Васильева, переходят у него, как и у Ле Корбюзье, из рисунка в рисунок.

С плавными формами ультрасовременных автомобилей резко контрастирует архитектура туннельных порталов: массивные, почти архаические плиты со стороны Манхеттена выглядят обветшавшими, а со стороны Куинса напоминают ацтекские несущие конструкции и пилоны. И это противопоставление неслучайно. Техника угольного карандаша особенно хорошо подходит для изображения городского пейзажа, тянувшегося над этими сооружениями, в чем-то напоминающими не то конструктивистские этюды ВХУТЕМАСа, не то динамические абстрактные темы из «Архитектурных фантазий» Чернихова.

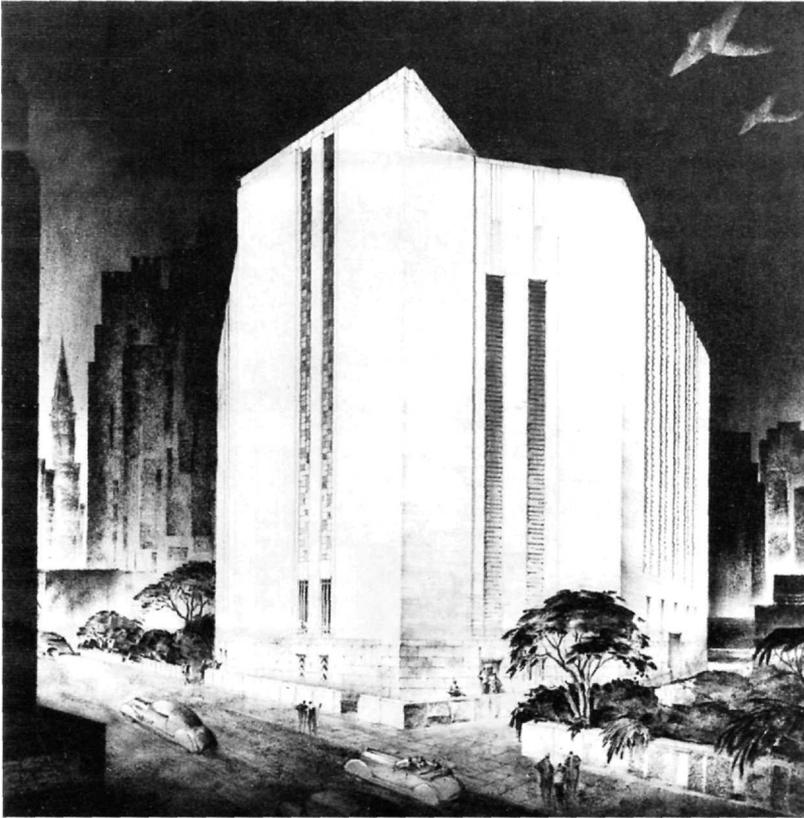
На двух других рисунках изображены некое административное здание и громадное вентиляционное сооружение на манхеттенской стороне туннеля. Первое выполнено акварелью на листе большого формата и подписано *N.B. Vassiliev Del.* «Del.» означает *delineator*, то есть *чертежник*, в противоположность «Arch.» (*architect*), отчуждая и отдаляя Васильева от объекта, которым он, похоже, не особенно гордился и который мог быть спроектирован Эрлингом Оуре или кем-либо еще в Управлении. В самом деле, постройка довольно банальна: это простой, типичный модернистский проект, один из тех, что выполнялись в 1930-х под руководством Администрации по обеспечению работой. Почти в буквальном смысле она представляет собой блок и артикулирована очень слабо. Похоже также, что Васильев позволил себе легкую иронию, которая не дошла до сознания его



Н. В. Васильев.
Административное
здание туннеля
«Манхеттен —
Куинс». Перспектива.
Ок. 1937 г. МПА

начальника. Здание помещено в центр композиции, но в таком ракурсе, что массивный телеграфный столб словно прорывается сквозь его фасад. Васильев вполне мог удалить эту деталь из рисунка. Флаги Соединенных Штатов и штата Нью-Йорк развеваются на ярком фасаде строения, но этот символ гражданского подъема изображен на фоне мрачной картины промышленного загрязнения, унылых многоквартирных домов, плотного дыма, клубящегося над длинными трубами допотопных фабрик. На ум приходят изображения Лондона конца девятнадцатого столетия из книги Огастеса Пьюджина «Контрасты» — критики запустения, порожденного промышленной революцией. На передний план Васильев и тут помещает автомобили из будущего. Откровенно комичные, на этот раз они выполнены в манере гротеска, свойственной мультипликационным фильмам, как, например, курьезный автобус с почти человеческой ухмылкой. Трудно не увидеть за этим провидческую критику ограниченности сознания обывателя, сосредоточенно следующего из пункта А в пункт Б и на своем пути игнорирующего, даже умышленно избегающего картины целого.

Рисунок манхеттенского вентиляционного сооружения — впечатляющее изображение весьма абстрактной модернистской постройки. Здесь присутствуют излюбленные мотивы Васильева — освещенные снизу аэропланы и пышные тропические растения, свисающие из-за ограды. Автомобили на переднем плане с выпуклыми обтекаемыми формами контрастируют с застывшими линиями архитектуры. Само строение представляет собой белый параллелепипед, изображенный на фоне иссиня-черного вечернего неба. Из-за центрального повышенного объема и сдвоенных вертикальных цветных окон здание можно принять не то за церковь, не то за синагогу. Техническое сооружение, в сравнении с административным зданием, изображенным на предыдущем рисунке, спроектировано даже слишком хорошо. Массивными и покатыми стенами оно напоминает манеру Франка Ллойда Райта, который тогда работал над своими антиурбанистски-



Н.В. Васильев.
Вентиляционное
сооружение.
Перспектива.
Ок. 1937 г. МТА

ми утопиями вроде Бродвак-Сити, где появляются еще более странные автомобили и межпланетные корабли. Кажется, что на новой работе Васильев исподтишка слегка потешался над перспективами светлого будущего, грядущего на смену мрачному прошлому.

КОМИССИЯ ПО ГОРОДСКОМУ ПЛАНИРОВАНИЮ. ДВОЙНОЙ ПУТЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

В 1938 году Николая Васильева перевели в Комиссию по городскому планированию, другое муниципальное учреждение, созданное в том же году. Неизвестно, просил ли он о переводе сам, или после завершения строительства туннеля посчитали, что в Управлении туннелями его работа закончена. Также возможно, что кто-то заметил его талант и убедил перейти в новую комиссию.

Комиссия занималась разработкой генерального плана развития города, новых стандартов зонирования, картографированием

расширяющихся границ города и отражала первые попытки городских властей влиять на рост города и его облик, что прежде оставлялось на произвол беспорядочного капиталистического развития. Новая контрольная организация многим пришлось не по нраву, и в конце концов оппозиции удалось парализовать ее деятельность. Спустя несколько лет после смерти Васильева, в 1960 году, оценивая результаты ее работы, Рассел Сейдж писал:

Комиссия по городскому планированию, на которую возлагались большие упования, просуществовала два десятилетия, исполненных крушения надежд и разочарования со стороны своих же сторонников. Ее деятельность пришлось на знаменательный период для правительства и политической жизни города, но понимание ее функций часто изменялось, а политическое и юридическое основания были ненадежны. Наделенная рискованной обязанностью введения новаций и рационального зерна в политический процесс в городе, издавна привыкшего к оппортунистским сделкам в угоду политическим и экономическим интересам мощных влиятельных сил, комиссия, притупив копыя в нескольких схватках, вынуждена была направить основные силы на усердную подготовку к исполнению своих полномочий в будущем и сохранение за собой формального права на ассигнования¹⁰⁹.

Отсутствие ясности в целях этой комиссии и уверенности в ее способности выдавать эффективные результаты объясняет трудности, с которыми приходится сталкиваться даже сегодня при попытке получить хотя бы какую-нибудь информацию о роли Васильева в ее деятельности. Он поступил на работу в год основания комиссии, а вышел на пенсию пятнадцать лет спустя: это период, о котором должна была бы предоставить информацию нынешняя администрация. Нью-Йорк непрерывно перестраивается и обновляется, но на что должен ориентироваться город, не учитывающий опыта прошлого и не сохраняющий о нем памяти?

И всё же несколько случайных находок пролили свет на то, чем же занимался в комиссии Васильев.

На новую работу он перешел 30 ноября 1938 г. Как уже упоминалось, комиссия размещалась в здании «Мунисипал-билдинг», изображенном Васильевым в начале 1920-х гг. Управленческий аппарат комиссии состоял из председателя, трех членов и пяти секретарей. Васильев работал в отделе генерального плана, в штат которого входили градостроитель, его помощник, инспектор по зонированию, помощник архитектора (визуализатор), один чертежник и четверо младших инженеров. Начинал Васильев как помощник архитектора (визуализатор), а спустя пятнадцать лет, перед выходом на пенсию, получил повышение на должность архитектора. Хотя на территории штата Нью-Йорк это звание, напомним, строго регламентируется,

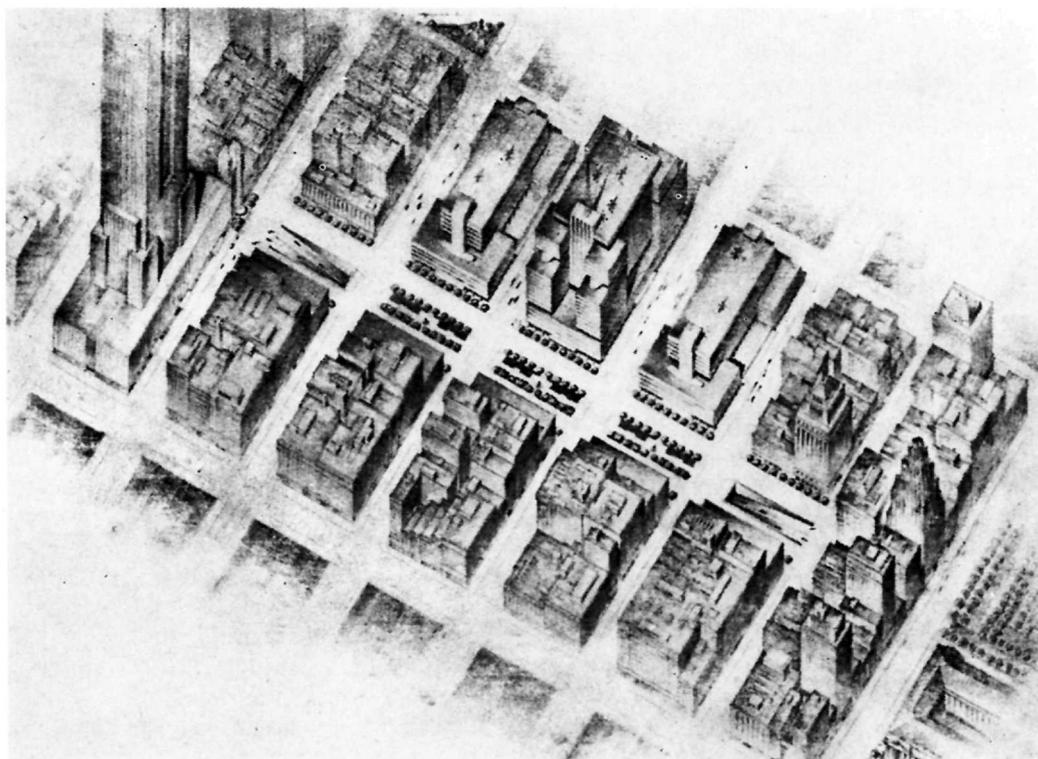
ограничение это не касается государственной службы. Эту лазейку в законе эмигранты, прожив во вновь обретенном доме более десяти лет, могли обнаружить или не заметить. Васильеву, надо полагать, было приятно занять пост, заслуженный еще в России. Однако непохоже, чтобы его радовала сама новая работа. В интервью, взятом у него после выхода на пенсию, Васильев умалял ее значение:

«Он предпочитает не распространяться о своей работе там. По его словам, то было лишь „практическое, деловое“ проектирование»¹¹⁰.

Занимался же он, по-видимому, много чем: графическим дизайном, архитектурным проектированием, эскизами зонирования, городским планированием. Диапазон широк, но со всем этим ему довелось познакомиться еще в России. Ведь спроектированные им некогда обширные жилые и санаторные комплексы тоже входят в понятие «городского планирования».

Один из уцелевших проектов, например, связан с идеей прокладки нового проспекта для оптимизации дорожного движения в Мидтауне в часы пик. Проект представлен планом возможного соединения Пятой и Шестой авеню и аксонометрией, выполненной карандашом. На плане от здания «Эмпайр стейт билдинг» до 39-й улицы простирается

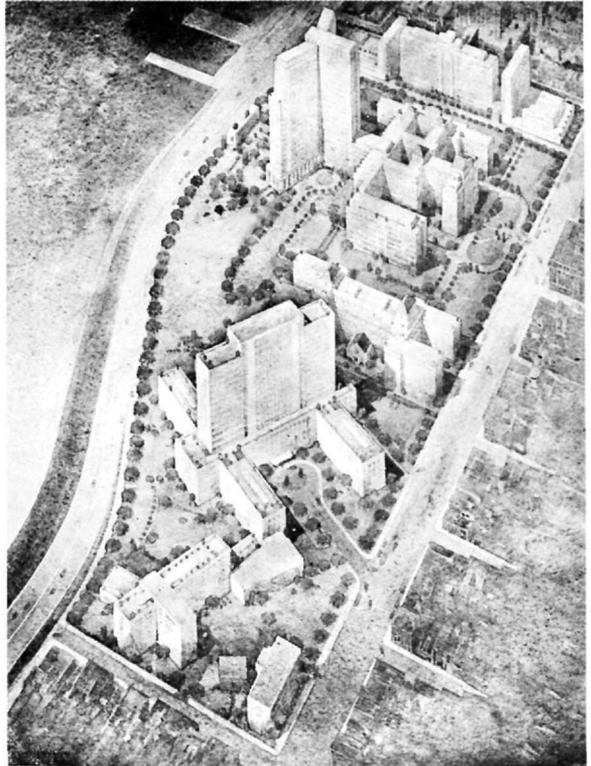
Н. В. Васильев.
Проект прокладки
магистрали между
Пятой и Шестой
авеню. Ок. 1944 г.
Аксонометрия



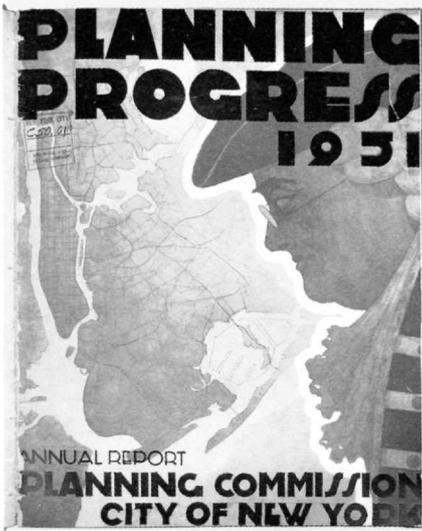
широкий проспект, обсаженный деревьями вдоль центральной оси. В аксонометрии представлен ряд новых типов построек, призванных сменить существующую городскую инфраструктуру, разделенную на полукварталы. Эти строения напоминают прежние работы Васильева — его эскизы небоскребов, относящиеся примерно к 1931 году; все они имеют одну особенность: плоскую крышу, предназначенную для посадки вертолетов. Как градостроителю Васильеву особенно удалось решение восточной границы этого участка, где он поместил здание-доминанту, противопоставленное хаотическому нагромождению соседних построек.

На репродукции, обнаруженной недавно, изображен комплекс больницы «Бельвию» с высоты птичьего полета. Он представляет проект развития комплекса, который и без того был одним из самых крупных медицинских центров города. Едва заметное дополнение *Del.* перед фамилией свидетельствует, что и на этот раз перед нами иллюстрация, а не один из его собственных проектов. Надо признать, что к концу сороковых годов стиль Васильева выглядел уже несколько устаревшим в сравнении с техникой более молодых визуализаторов — особенно если тема его не вдохновляла.

К сожалению, из сделанного Васильевым в комиссии за пятнадцать лет работы мало что сохранилось. По-видимому, Васильев был художником обложек всех публикаций Комиссии по городскому планированию. В отличие от ежегодного бюллетеня, представлявшего текущие проекты, проекты на стадии планирования, а также те, что были завершены в течение года, «Плэннинг прогресс» выходил менее регулярно, видимо, из-за дефицита бумаги. Выпуск, посвященный периоду с 1940-го по 1950 год, и еще один, за 1951 год, — вот всё, что удалось обнаружить. На обложке первого выпуска на переднем плане можно видеть силуэт башни здания «Мунисипал-билдинг», а далее мосты через Ист-Ривер и новое здание штаб-квартиры Организации Объединенных Наций. На втором бюллетене — профиль Питера Стёйвесанта, основателя первых колоний на Манхеттене в 1600-х годах, который смотрит на пять районов города с высоты птичьего полета. Обложки объединяет



Н. В. Васильев.
Медицинский
комплекс
«Бельвию». Ок. 1951 г.
Аксонометрия



общее цветовое решение в желто-голубых тонах.

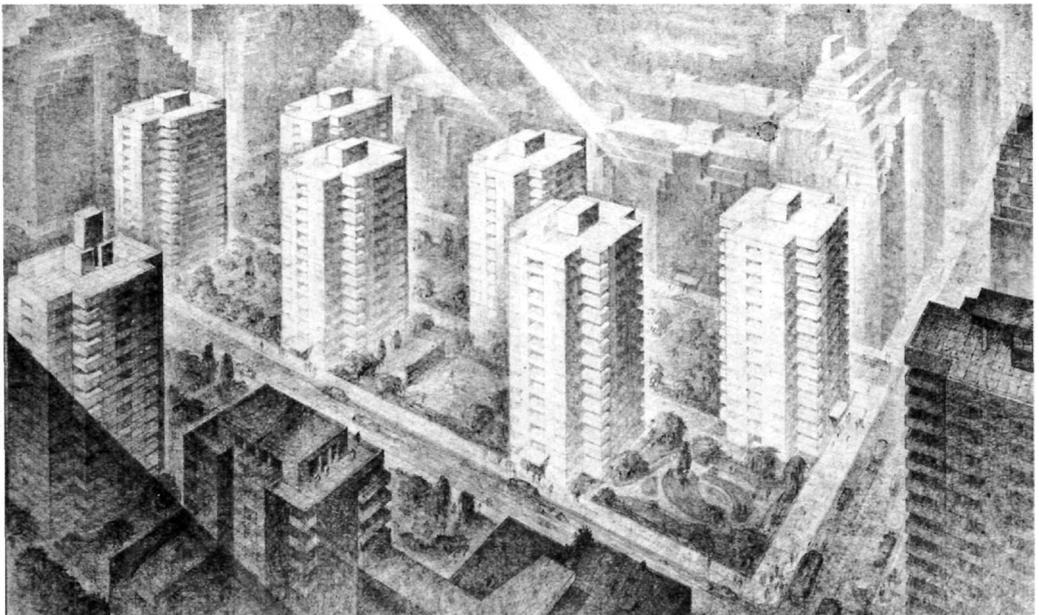
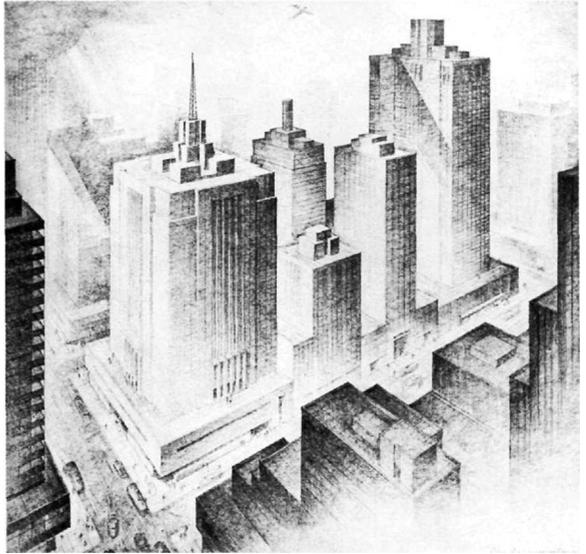
Васильев оформлял также книгу «Нью-Йорк, столица мира» (1948), написанную членом Комиссии по городскому планированию Кливлендом Роджерсом и работником архива Ребеккой Рэнкин. Обложка, созданная Васильевым, представляет собой китчевый коллаж из эмблем Нью-Йорка: статуи Свободы, Бруклинского моста, «Эмпайр стейт билдинга», силуэта Нижнего Манхэттена и фасада здания ООН. Тот же рисунок воспроизведен на фронтисписе, причем в черно-белом варианте он смотрится лучше.

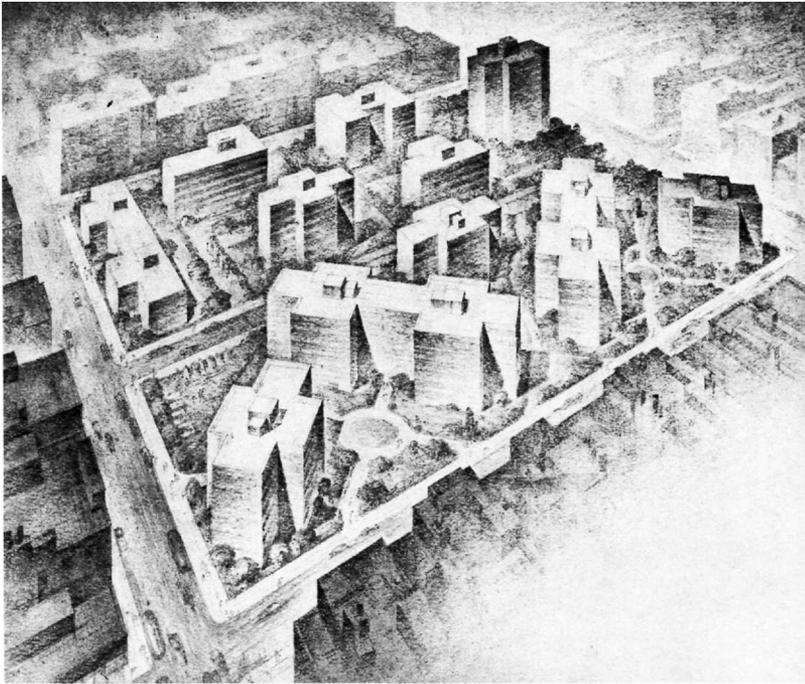
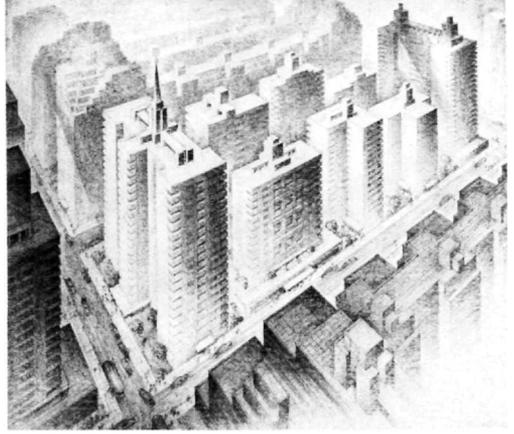
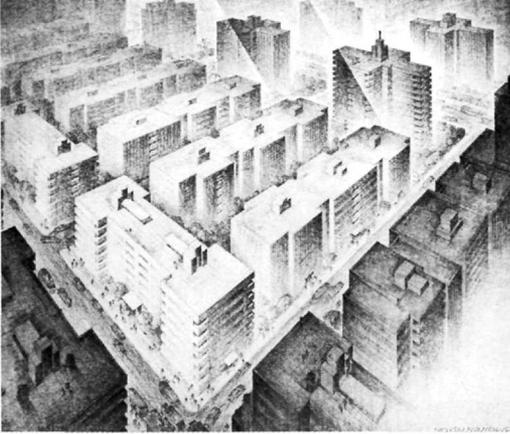
К сожалению, именно в этот период городское планирование начало уступать позиции перед соображениями коммерческой выгоды. Город превратился в серию популярных образов ценой утраты более простых качеств городской среды. Влиятельный Роберт Мозес пытался дезурбанизировать Манхэттен и переселить людей в пригороды. В то же время он всё больше изолировал бедноту, запирая ее в гетто, в старые районы, где на месте снесенных до основания построек протянулись безликие серии высоток. Был ли Васильев причастен к этой антиурбанистической тенденции? Проектирование огромных, но при этом пропорциональных и соразмерных жилых кварталов, вдохновленных идеями города-сада, как то было когда-то в Петербурге, не могло повториться вновь: слишком печальной была картина окружающей действительности, нашедшей вскоре отражение в рисунках мастера.

Н. В. Васильев.
Обложка бюллетеня
Комиссии
по городскому
планированию.
1951 г. (слева).
Фронтиспис для
книги «Нью-Йорк,
столица мира».
Ок. 1947 г. (справа)

Возможно, наиболее важной работой в этой области является главный совместный проект отдела генерального плана и градостроительной фирмы «Харрисон, Баллард и Аллен» по пересмотру городских норм зонирования, которые не изменялись с 1916 года. Васильев был штатным членом команды проектировщиков, отвечающей за подготовку окончательных вариантов планов и перспектив. Результат работы, публикация «Плана изменения норм зонирования города Нью-Йорка», включает восемь перспектив, выполненных Васильевым в карандашной технике, представляющих новые типы застройки в различных зонах города.

Эта работа отражала печальную тенденцию, сложившуюся в градостроительстве послевоенного периода — попытку скрестить концепцию Ле Корбюзье «Башня в парке» с более ранними идеями города-сада. Вполне антиурбанистская по своей природе, доктрина эта оставила особенно заметный след в одном из наиболее плотно засе-





На стр. 382-383:
Н. В. Васильев.
Иллюстрации
к плану изменения
строительных норм
в Нью-Йорке. Конец
1940-х гг.

ленных городов мира. Она включала и стратегию депопуляции, ограничивавшую рост населения Нью-Йорка до 126 млн человек (правила зонирования 1916 г. допускали 66 млн)¹¹¹. Проекты новых высотных зданий разрабатывались теперь с учетом особого коэффициента общей площади объекта (floor area ratio), с учетом которого определялись размеры пятна застройки, допустимые в пределах зоны. Классическая



городская «стена фасадов» должна была смениться каскадом отступов от красной линии вглубь кварталов, что позволило бы возводить небоскребы лишь посреди парков и на открытых площадях. Подобный метод уже был опробован при строительстве некоторых дешевых жилых кварталов, таких как «Альфред Смит» и «Якоб Риис» в районе Нижнего Ист-Сайда, в результате чего бедность лишь ощутило усилилась за счет быстрого роста преступности и наркоторговли.

Сами рисунки Васильева, иллюстрации к новым правилам зонирования, прекрасны. На них снова появились летящие ввысь аэропланы, сцены из оживленной уличной жизни, буйная растительность и деревья (как на его проекте здравницы в Царском Селе). Некоторые здания он украсил изобретательными фасадами, разнообразными по компо-

Н. В. Васильев.
Пример сплошной
застройки по новым
нормам. Конец
1940-х гг.

зиции, с асимметрично расположенными окнами и порталами. Это делает их очень похожими на то, что наблюдается сегодня. Проблема заключалась в том, что идеализированные, изображенные с высоты птичьего полета картинки не отражали ни монотонности панельных высотных зданий, ни убожества неряшливых скверов и пустырей.

Наверное, в какой-то степени Васильев должен был быть рад возможности повлиять на формирование городской структуры. После долгих лет дискриминации со стороны американской системы архитектурного производства, теперь он был частью небольшой группы, регулировавшей объемы небоскребов, которые сам построить не мог. Однако предлагавшиеся правила зонирования были отклонены Робертом Мозесом, членом комиссии, чья политика строительства гетто и вывода населения за пределы границ города нанесла Нью-Йорку ужасающий ущерб в конце 1950-х — 1960-х гг. Словно для того, чтобы лишний раз подтвердить неэффективность Комиссии по городскому планированию, но при этом сохранить хорошую мину, отвергнутый Мозесом план стал моделью развития — только не Манхэттена, а Куинса, куда Васильев переселился незадолго до того. Вскоре ему предстояло испытать на собственном опыте все прелести антиутопии, которую он сам же проектировал. (Справедливости ради следует заметить, что целое поколение архитекторов и градостроителей одобряло и поддерживало принципы, положенные в основу новых правил зонирования.) Да и проектировал ли всё это Николай Васильев сам? Быть может, он просто выполнял свою обычную работу визуализатора.

Васильев продолжал работать в Комиссии по городскому планированию еще четыре года. Те, кому довелось работать с ним, любили и уважали его. Элен О'Брайан — она по-прежнему работает в Комиссии — вспоминает о Васильеве как о «джентльмене старой закалки. Он был таким любезным! Сейчас таких уже не встретишь»¹¹². Если бы он руководствовался лишь собственными интересами, то мог бы уйти на пенсию гораздо раньше, но, как говорили в Комиссии, «в свои семьдесят он был настолько трудоспособным работником, что город просто не мог его лишиться»¹¹³. Васильев вышел на пенсию 1 декабря 1953 г., когда ему было уже семьдесят семь. В знак признательности сотрудники подарили ему чертежную лампу с надписью на латунной пластинке. Теперь, к сожалению, никто из членов Комиссии, кроме Элен О'Брайан, не помнит его, а некоторые никогда о нем даже не слышали. Не осталось чертежей,



не сохранилось никаких документов. Англичане говорят, что за границей художника часто ценят больше, чем в родной стране. Увы, похоже, это не относится ни к Васильеву, ни к кому-либо из тех пяти дюжин архитекторов, кто, как и он, отправились в изгнание.

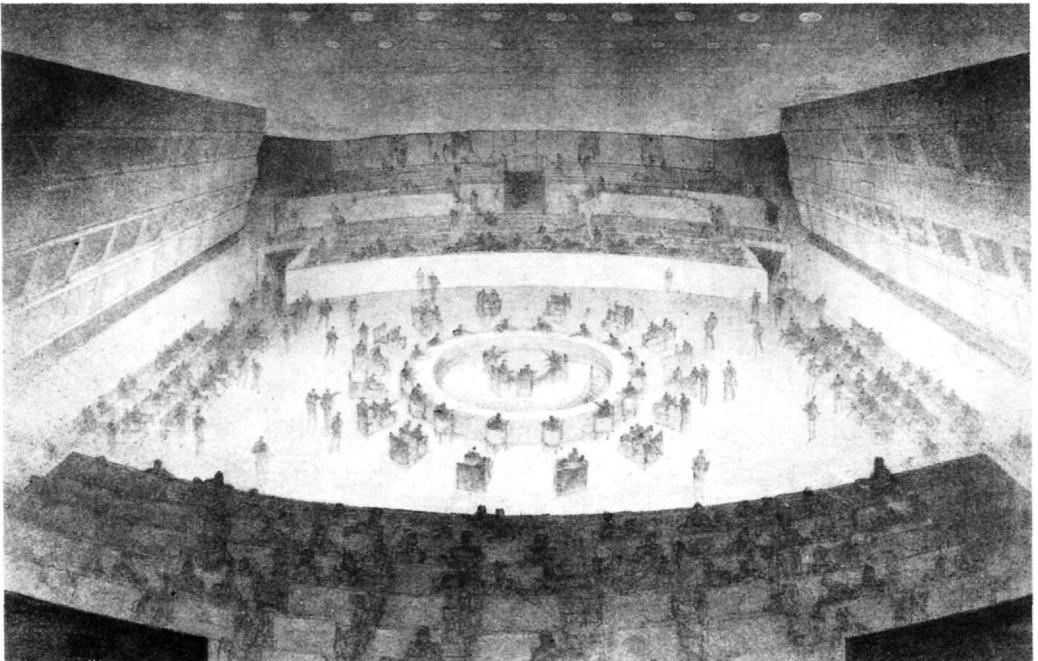
ПРОЕКТЫ, РАЗРАБОТАННЫЕ ПО ЗАКАЗАМ

Штаб-квартира Организации Объединенных Наций

С 1938-го по 1953 г. Васильев, помимо работы в Комиссии по городскому планированию, продолжал заниматься проектированием по договорам. К тому времени за ним утвердилась весьма солидная репутация, однако в 1940-х гг. стиль визуализации радикальным образом изменился и архитектурные журналы всё чаще предпочитали рисункам фотографии. Как бы там ни было, в это время ему довелось иметь прямое отношение к работе над одним из наиболее важных комплексов, построенных в Нью-Йорке в 1940-е гг.

В январе 1947 г. Уоллес К. Гаррисон, которому было поручено руководство разработкой комплекса зданий Организации Объединенных Наций, вступил в новую должность. Он собрал интернациональный коллектив, в который вошли Ле Корбюзье (Франция), Николай Басов (Россия), Оскар Нимейер (Бразилия), Свен Маркелиус (Швеция), Говард Робертсон (Великобритания), а также Луис Скидмор и Ральф Уо-

Н. В. Васильев.
Проект Круглого
зала в здании ООН.
1947 г. Эскиз



кер (Соединенные Штаты). Главным художником проекта был Хью Феррис; в его книге счетов зафиксировано более сотни презентационных рисунков, выполненных в 1947 г. в связи с этой работой. По свидетельству Джорджа А. Дадли, помощника Уоллеса Гаррисона, Васильев был приглашен в качестве второго визуализатора: «В этом качестве он был лучшим. Мы поручали дело Васильеву, когда Ферриса не было на месте или тогда, когда у нас было много работы»¹¹⁴.



Зал заседаний
Совета ООН

В книге о строительстве здания ООН Дадли подробно описывает совещание 18 марта 1947 г., на котором Гаррисон, Басов, Нимейер, Робертсон, сам Дадли и другие обсуждали вид главного зала заседаний ООН. Обсуждались четыре альтернативных варианта. «План круглого зала. Вариант № 1» был подписан *N.B. Vassiliev*. Можно предположить, что Феррис был занят чем-то другим, и поэтому обратился к Васильеву. Скорее всего, Васильеву принадлежали все четыре варианта: сравнивать работы разных проектировщиков — дело конфликтное. Рисунок Васильева, очень мягкий по графике, выполнен грифельным карандашом. Посредством самых тонких градаций тона на нем выявлены освещенный нижний этаж и притененные балконы. Между тем как многим этот вариант понравился, советский архитектор, Басов, сказал:

— «План круглого зала. Вариант № 1» со столом посередине слишком напоминает мне цирк. Смотрите: вот звери! А вот люди!»¹¹⁵

Критическую ноту подхватил Робертсон:

— «План круглого зала» — настоящая медвежья берлога, хотя и симпатичная»¹¹⁶.

Конечно, замечания были направлены не против Васильева, который лишь изображал то, что предлагалось. Но все же горько осознавать, что если бы не революция, он, ныне архитектор-беженец, быть может, сидел бы сейчас по другую сторону стола — в качестве члена международной группы экспертов. Будучи так близок к успеху, в итоге он оказался низведенным в густую тень рутины.

Рисунок, о котором идет речь, по-прежнему хранится в фондах Организации Объединенных Наций.

Свято-Николаевский собор (Вашингтон, округ Колумбия)

Православный приход в Вашингтоне, округ Колумбия, был основан в 1930 г. местной общиной русских эмигрантов. Приход был бедным, и службы поначалу проводились в городских домах. Несколько лет церковь помещалась в первом этаже дома № 1814 на Ригс-плейс, который община вынуждена была снимать. С 1935 г. община арендовала

другой дом по адресу Черч-стрит, 1770. После начала Второй мировой войны русская православная община начала расти. Тогда-то и встал вопрос о возведении полноценного церковного здания.

В 1942 г. при общине был создан церковно-строительный фонд. Настоятелем тогда был отец Павел Лютов, родом из кубанских казаков. Приход планировал построить церковь, которая должна была стать одновременно военным памятником и святыней, собором, посвященным «памяти всех русских, положивших жизнь за свою страну и свою веру в трагические годы Первой мировой войны и русской революции». По-видимому, проект Васильева — один из первых откликов на это предложение — датируется началом 1940-х гг. Никаких сведений, подтверждающих то, что выполнен он был по заказу отца Павла Лютова или кого-либо из его окружения, найти не удалось.

Известны три рисунка, имеющих отношение к этому проекту: прекрасная акварель с изображением бокового фасада собора, карандашный рисунок с продольным разрезом и перспектива портала. Несмотря на то, что находятся они в разных коллекциях, а также на незначительную разницу в деталях (как, например, форма шатра над колокольной), почти полное совпадение рисунков при наложении позволяют отнести их к одному и тому же проекту.

На разрезе по продольной оси в цвете представлен интерьер церкви. Эскиз выполнен цветными карандашами на светло-желтой копировальной бумаге и подписан *Nicholas Vassilieve*, но не датирован. Очень хорошо разработано развитие внутреннего пространства. Невысокая трапезная с легким сводом под колокольной переходит в про-



Н. В. Васильев.
Проект Свято-
Николаевского
собора
в Вашингтоне.
Нач. 1940-х гг.
Продольный разрез.
Zimmerli Museum

долговатый объем продольного нефа. Над средокрестием он раскрывается эллиптическим куполом, прорезанным рядом слуховых окон, и затем снова постепенно сжимается над иконостасом и алтарем. Пересечение продольного и поперечного нефов, оформленное полуциркульными арками, образует традиционный план в виде греческого креста.



На другом рисунке — фасад собора в городском окружении. Храм довольно тесно зажат между двумя соседними затененными зданиями. Интересна идея бокового входа — возможно, появившегося на южном фасаде из-за отсутствия достаточного пространства под колокольной. Церковь спроектирована по типу шатрового храма, зародившегося на русском Севере в XVI в. Проект Васильева, однако, представляет собой эклектическое смешение традиционных мотивов с элементами стиля модерн начала двадцатого столетия. В нем можно отметить некоторое сходство с проектом храма в память 300-летия Дома Романовых, удостоенным первой премии на конкурсе 1910 г.

Боковой фасад довольно сложен; и здесь акцент на живописной асимметрии скупого декора — горельефы, представляющие человека и льва, два больших продолговатых, вытянутых окна под образами, выполненными в технике фрески или мозаики, фриз с геометрическим узором по всей длине фасада. С внешней стороны видны слуховые окна в обрамлении «чешуйчатых» кокошников, расположенные у основания шатра. Два луковичных купола обозначают центральный объем и алтарное пространство. Цветовая гамма проста: стены покрывает белая штукатурка, некоторое разнообразие привносят лента фриза и зеленая крыша. Рисунок подписан — *Nicholas B. Vassiliev, Archit.*; дата также отсутствует.



Третий рисунок, обнаруженный в ином собрании, возможно, выполнен для того же проекта ради более детальной разработки входа под колокольной, а возможно — для какой-то другой церкви. В пользу первого предположения говорит некоторое сходство изображенного на рисунке фасада с приземистыми колонками с тем, что показан на разрезе. С другой стороны, при внимательном изучении рисунка вместо штукатурки обнаруживается кладка из прекрасного тесаного камня. Покрытие колокольной также имеет другую форму, но опять-таки это может быть просто вариант в другом масштабе.

К сожалению, приход Св. Николая был небогат, поэтому по проекту Васильева собор построен тогда не был — очевидно, дело отложили до тех пор, когда будут собраны необходимые средства. К тому же шла Вторая мировая война, все строительные проекты были

Н. В. Васильев.
Проект Свято-Николаевского собора в Вашингтоне. Нач. 1940-х гг.
Перспектива (вверху);
Проект портала под колокольной (внизу).
См. вклейку

заморожены. Лишь в 1955 г. для этой цели был, наконец, приобретен участок на Массачусетс-авеню, 7005. Но в то время церковная власть была уже в руках нового епископа, который взял за основу суздальский Дмитровский кафедральный собор XII в. Освящен новый собор был лишь в 1963 г. Увы, и на сей раз Васильеву не посчастливилось оставить по себе здесь, в Соединенных Штатах, достойную память.

Дача Малицких в Коннектикуте

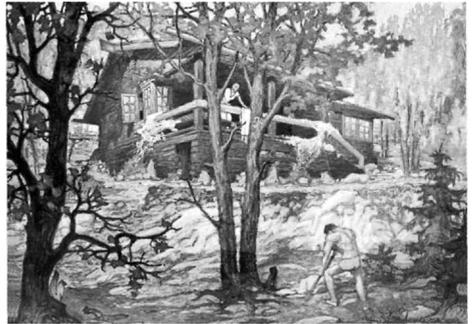
Простой современный загородный дом в послевоенные годы сделался одним из основных объектов внимания американских архитекторов. Пока одни (например, Имзы или Ричард Нейтра) возводили «машины в лесу», почти в русле промышленной архитектуры, другие — такие как Харуэлл Гамильтон, Рассел Райт и даже новоприбывшие представители школы Баухауза Марсель Брейер и Вальтер Гропиус — строили современные дома в лесах Коннектикута, покончив со своими более рациональными ранними работами, относящимися к 1930-м гг.¹¹⁷

Предположительно в 1944 г. Николай Васильев тоже построил летний дом для своих друзей Нины и Александра Малицких в сельской местности штата Коннектикут¹¹⁸.

Супруги Малицкие, покинув Россию порознь, встретились и поженились в Белграде*. В Нью-Йорк они прибыли 19 декабря 1924 г. Вполне возможно, что с Васильевым они были знакомы еще по Сербии, но, скорее всего, познакомились с ним в той самой церкви Христа Спасителя в местечке Си-Клифф, которую они посещали.

Дом, спроектированный и построенный Васильевым для Малицких, как это ни печально, — единственное известное сохранившееся строение в Америке, возведенное трудами архитектора. По иронии судьбы те, кто в нем бывал, не помнят, где именно в Коннектикуте он расположен. Так как планы дома не обнаружены, мы можем судить о нем лишь по двум сохранившимся рисункам.

Дом построен на возвышении посреди холмистой местности Коннектикута; от него исходит уют и очарование русской дачи, выходящей фасадом на расположенный внизу прекрасный сад. Хотя спроектирован он в грубоватом деревенском стиле, тем не менее это вполне современная, даже изысканная постройка, нечто среднее между бревенчатым американским домиком и русской избой. Цокольный этаж, сложенный из отесанных вручную бревен, одновременно служит дровяным сараем. Жилой этаж возведен из древесины, обработанной более тщательно, к нему пристроена веранда, на которую ведет



Н. В. Васильев.
Дача Малицких
в Коннектикуте.
Осень. Ок. 1944 г.
См. вклейку

* 7 сентября 1920 г.

лестница. Окна и стены, так же как крыша и фронтоны, выкрашены в светло-зеленый цвет. Обращает на себя внимание такая характерная для модернизма деталь, как угловое окно. Архитектор добился впечатления, что крыша словно легко парит над домом подобно кровлям традиционных деревянных построек Русского Севера и Скандинавии.

При всей простоте дом по-настоящему прекрасен. Архитектор изображает его посреди буйно цветущей растительности и богатого разнообразия деревьев, так что сам дом едва не превращается в цветное пятно на заднем плане. На память приходит два проектных эскиза церкви в Мургабском государевом имении работы Васильева, хранящиеся ныне в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. Если на первом из тех рисунков архитектура церкви прорисована более четко, то на втором церковь едва просматривается из-за берез на первом плане. Васильев порой обнаруживает стремление выйти за пределы архитектурной графики и обратиться к чистой живописи. Два эскиза дома Малицких — прекрасные тому примеры. Рисунки, сделанные для друзей, свободны от формализма или откровенной функциональности, свойственных иным проектам, выполненным на заказ или для участия в конкурсе.

Александр и Нина Малицкие и сами представлены на рисунках: Александр — внизу, у пруда, Нина — сверху, на крыльце. Еще одна фигура довольно любопытна: Александр Малицкий был высок и сухощав, изображенный же мужчина выглядит более коренастым и мускулистым. Возможно, это общий друг архитектора и хозяев дома — Борис Рябов.

Дружба Малицких с Васильевым продолжалась до самых последних его дней. Об уважении супругов к архитектору, граничившем с почитанием, свидетельствует письмо, написанное Александром Малицким в 1970-х годах Ирине Рябовой-Гашо*. Мы не знаем, были ли эти рисунки проектными эскизами или выполнялись с натуры. Во всяком случае, можно предположить, что Николай Васильев не только разрабатывал этот проект, но и участвовал в его реализации, а после того как дом был построен, возможно, неоднократно в нем бывал.



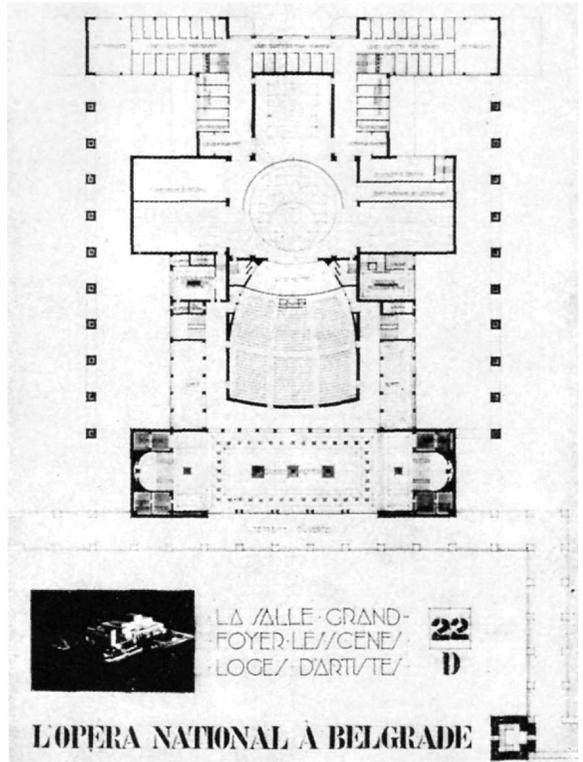
Н. В. Васильев.
Дача Малицких
в Коннектикуте.
Весна. Ок. 1944 г.
См. вклейку

ДВА ПОСЛЕДНИХ КОНКУРСА: СОВРЕМЕННЫЙ КЛАССИЦИЗМ

Десятилетие разделяет два последних известных конкурсных проекта Васильева, которым в равной мере присущи монументальный масштаб и модернизированные классицистические черты. В 1940 г.

* См. Прил. 9.

в сотрудничестве с бывшим сослуживцем по Управлению туннелями Джошуа Д. Лоуенфишем Николай Васильев участвовал в конкурсе на проект здания Национальной оперы в Белграде. Лоуенфиш, польский эмигрант, двадцатью восемью годами моложе Васильева, также прибыл в Соединенные Штаты в 1923 г. Он изучал архитектуру в Колумбийском и Нью-Йоркском университетах и в 1934 г. получил лицензию на архитектурную деятельность штата Нью-Йорк. С 1931-го по 1934 г. Лоуенфиш преподавал в Нью-Йоркском университете, где, вероятно, они впервые и встретились с Васильевым. Лоуенфиш поступил на работу в Управление туннелями примерно в то же время, что и Васильев, оба работали над проектами транспортных туннелей и вентиляционных сооружений. С 1933 г. Лоуенфиш занимался также частной практикой. Он спроектировал множество жилых зданий, а также несколько павильонов для Нью-Йоркской международной выставки 1939 года. Один из них — Павильон современного искусства — для этой выставки был построен*.

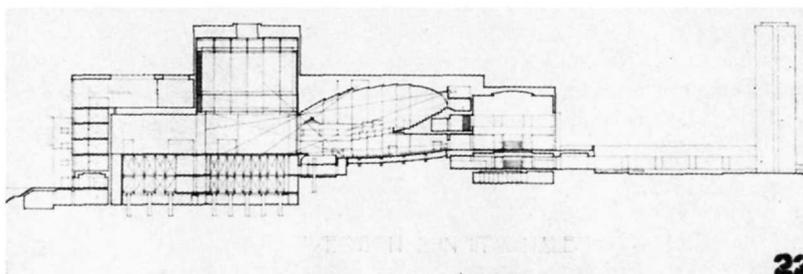
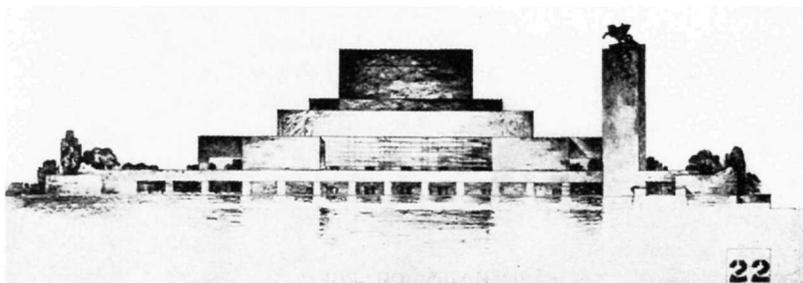


Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Национальной
оперы в Белграде.
1940 г. План

Конкурс на проект здания Национальной оперы в Белграде финансировался правительством Югославии и привлек семьдесят восемь заявок: одну треть из самой Югославии, две трети — из других стран. Васильеву, конечно же, Белград был хорошо знаком. Весьма вероятно, что он даже поддерживал связь с обосновавшимися там русскими архитекторами-эмигрантами.

На первый взгляд проект Васильева может отдаленно напомнить Немецкий театр в Ревеле. Однако в данном случае основной объем здания скрывают две элегантные боковые колоннады. Асимметричность главного фасада создается L-образной крытой аркадой, образующей две стороны треугольного внешнего двора с зеркальным прудом.

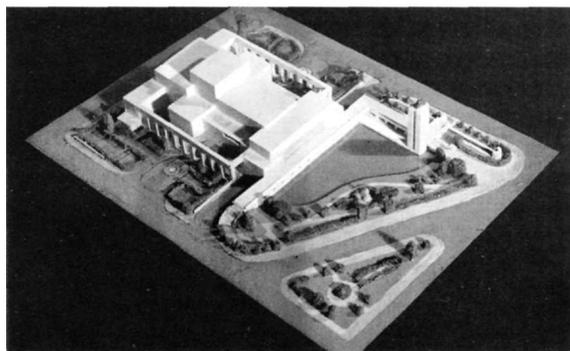
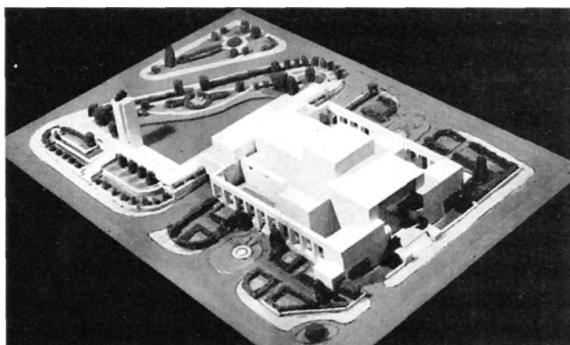
* Некоторые павильоны для Нью-Йоркской международной выставки 1939 года Лоуенфиш и Васильев могли проектировать совместно. Работы явно напоминают те, что делал Васильев, когда разрабатывал выставочные павильоны для фирмы «Леймен — Уитни ассошиэйтс»; возможности поучаствовать в конкурсе он никогда не упускал.



Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Национальной
оперы в Белграде.
1940 г. Фасад,
разрез (*вверху*).
Модель комплекса
(*внизу*)

Аркада завершается изящной башней, вершина которой украшена изваянием вставшей на дыбы лошади. Башня вызывает в памяти проект Дворца Советов, однако здесь она нарушает, а не усиливает общую симметрию композиции. Видимо, воспоминания о Белграде подсказали Васильеву набор классицистических художественных средств, хотя и разобранный на отдельные составляющие, как в работах итальянских рационалистов. Похоже, к возврату к монументальным и консервативным формам подталкивали также война и политическая нестабильность. По результатам конкурса первое место досталось итальянским архитекторам, второе — двум немцам, проект Васильева и Лоуенфиша занял третье. В 1941 г. в Югославию вторглись державы «Оси», и реализация проекта стала проблематичной.

Результаты конкурса были торжественно обнародованы «Нью-Йорк



таймс» в номере от 22 апреля 1940 г.; в июньском выпуске журнала «Пенсил пойнтс» за тот же год опубликованы репродукции чертежей и макета здания. Ни одного оригинального чертежа, имеющего отношение к этому проекту, не сохранилось, так что статья в «Пенсил пойнте» остается пока единственным источником информации о нем.

Последняя известная работа Васильева — конкурсный проект Императорского дворца в Эфиопии (1948).

Эфиопского императора Хайле Селассие можно безоговорочно считать прогрессивным лидером, стремившимся к модернизации своей страны. Будучи в числе первых, кто выдвинул идею о многополярности современного мира, он обеспечил своей стране место уставного члена Организации Объединенных Наций. Христианин-копт, вместе со своим народом он принадлежал к древневосточной православной церкви, пустившей корни на далеком африканском континенте.

Коронация императора Хайле Селассие I состоялась в столице государства 2 ноября 1930 г. К сожалению, начальный период его царствования был недолговременным. В 1935 г. по приказу Б. Муссолини итальянские милитаристы после короткой схватки захватили страну. Несмотря на примечательное обращение к Лиге Наций, в котором Хайле Селассие I отмечал, что его «маленький народ численностью двенадцать миллионов человек, не имеющий ни оружия, ни ресурсов» никогда не сможет противостоять нападению со стороны такого огромного государства, как Италия с ее сорока двумя миллионами человек и «неограниченным количеством самого смертоносного оружия», военной помощи император так и не добился; Лига Наций ввела лишь некоторые ограниченные экономические санкции. С 1936-го по 1941 г. Хайле Селассие I проживал в изгнании, избрав местом своего пребывания английский город Бат. 5 мая 1941 г., после того, как британские войска разбили итальянцев, он вернулся в Аддис-Абебу. В своей речи по этому случаю он выразил уверенность в том, что лишь дипломатия и пацифизм являются единственными верными путями к победе:

Сегодня — день, когда мы разбили нашего врага. Поэтому, когда мы говорим «давайте исполним радостью сердца наши», я призываю вас возрадоваться в духе Христовом. Да не воздадим же злом за зло! Да не ответим злом на зло, которое враг по обычаю своему причинял нам до последнего дня и часа, пребывая на нашей земле.

Не опозорьте доброго имени Эфиопии действиями, какими опозорили себя наши враги. Мы увидим, как враги наши будут разоружены и выпровожены той самой дорогой, по которой пришли. И поскольку святой Георгий, убивший дракона,— небесный

покровитель как наш, так и наших союзников, пусть вечная дружба с нашими союзниками придаст нам силы, необходимые для противостояния безбожному и ужасному дракону, который снова поднял голову и снова угнетает человечество¹¹⁹.

Черeda последующих лет ушла на реконструкцию Эфиопии, на попытку претворить в жизнь прогрессивные программы, многим из которых сопротивлялась эфиопская аристократия. Однако на мировой арене Хайле Селассие I всё более и более обретал уважение как демократический и перспективный лидер.

4 августа 1948 г. в журнале «Нью-Йоркер» и газете «Нью-Йорк таймс» появилась информация о конкурсе на проект Императорского дворца в Эфиопии с премиальным фондом в 20 тыс. долларов. Джон А. Шоу, глава генерального консульства Эфиопии в Нью-Йорке, поместивший это объявление, заявил:

Когда проект будет осуществлен, наша африканская империя впервые в своей истории обретет дворец, владельцем которого будет ее правительство. Прежде ее монархи жили в собственных резиденциях. Место для дворца подобрано не случайно: это холм, густо покрытый деревьями, с которого открывается вид на город Аддис-Абебу, расположенный в одной миле от нынешнего дома императора Хайле Селассие.

Никаких ограничений, касающихся архитектурного стиля, для архитекторов и инженеров, решивших принять участие в конкурсе, не предусматривается; [однако] дворцовый ансамбль должен быть выдержан в строгом и величественном духе.

Мы напоминаем участникам конкурса, что эфиопская династия ведет родословную от царя Соломона и царицы Савской: этот исторический факт должен быть отражен в концепции здания.

Объем здания — около 100 000 куб. метров; под крышей дворца должна разместиться не только императорская семья, но также главные лица государства, которые до настоящего времени проживают на виллах, расположенных в трех-четыре мили от императорского дома; здесь также должны разместиться всякого рода канцелярии и службы, которые сейчас также разбросаны по разным местам; следует предусмотреть помещения для приема посетителей, для дворцового театра, для тронного зала, для аудиенций и для проведения торжественных мероприятий.

Что касается технических характеристик, то при строительстве здания предполагается, что каркас будет железобетонным, кладка — каменной, перегородки — кирпичными, фасады — из тесаного камня. Эфиопия располагает богатейшими каменоломнями и может предложить конкурсантам розовый, желтый и фиолетовый камень из Амбо, темный серо-фиолетовый гранит из Харара, а также желтый камень из Кабаны¹²⁰.

Крайний срок подачи заявок — 30 декабря 1948 г.— позже был перенесен на 1 мая 1949 г.¹²¹ По решению жюри первое место досталось проекту французской фирмы «Бюро д'этиюд» архитектора Анри Шометта. Шометт имел вес в Африке благодаря тому, что был представителем могучей колониальной империи. Его конкурсный проект современен, в нем широко применяются конструктивные детали, изготовленные заводским способом, и ощущается влияние Жана Пруве, но ему — как и многим проектам периода послевоенного восстановления — свойственна также некоторая бедность, обусловленная не то материальными ограничениями, не то отсутствием художественного воображения. Кто получил вторую премию, неизвестно, третью присудили Фрицу Борнеману из Берлина, архитектору, также вовлеченному в процесс преодоления послевоенной разрухи и на славу потрудившемуся в германской столице*.

Проект, получивший первую премию на конкурсе 1948—1949 гг., не был осуществлен. Вместо того был спроектирован и возведен другой, открытие которого в 1955 г. было приурочено к двадцатипятилетию правления Хайле Селассие I.

Можно предположить, что для Николая Васильева интерес к участию в этом конкурсе усиливался благодаря ряду субъективных обстоятельств: принадлежностью к родственной церкви, недавней работой над интерьерами здания штаб-квартиры ООН, сочувствием к человеку, вернувшемуся после изгнания на родную землю. Для того чтобы по достоинству оценить его во многом примечательный проект, следует собрать воедино чертежи, хранящиеся ныне в четырех различных собраниях (один обнаружен совсем недавно). После заявки на конкурсе проектов Дворца Советов в совокупности они представляют собой наиболее полный комплект архитектурной графики мастера по одному объекту. Васильеву было уже семьдесят четыре, однако способности его отнюдь не ослабли. Более того, проект этот обнаруживает зрелость и с точки зрения архитектуры, и по самой технике исполнения, какой прежде у него, быть может, не наблюдалось. Хотя мы не располагаем поэтажными планами и некоторыми другими важными рисунками, того, что сохранилось, вполне достаточно, чтобы оценить эту блестящую работу. Это также один из немногих проектов, по которым мы имеем первоначальные эскизы на кальке, что дает представление о том, как развивалась творческая идея.

В комплект чертежей и эскизов входят: изображение главного фасада на пергамене, выполненная цветными карандашами перспектива дворцового комплекса, аксонометрия, исполненная акварелью,

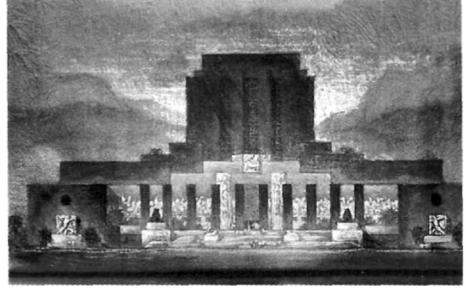
* То был первый всемирный конкурс, организованный Международным союзом архитекторов (UIA). Хотя в настоящее время штаб-квартира союза располагается в Париже, основан он был в 1948 г. в Лозанне (Швейцария) как всемирная организация архитекторов, которая предусматривала, в частности, проведение ежегодных конгрессов и международных конкурсов.

и фотокопии пяти рисунков: боковой и задний фасады, продольный и поперечный разрезы, а также разрезы центрального зала и башни, представленные подробно в увеличенном масштабе.

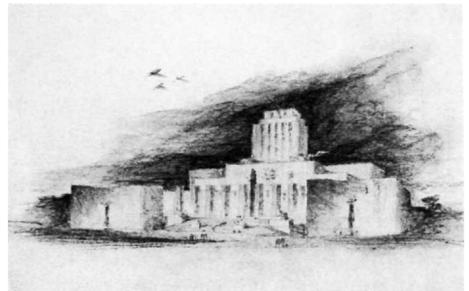
Самый ранний эскиз Васильева (лицевой фасад дворца) выполнен на кальке. Величественный дворец с двумя симметричными боковыми крыльями, массивной башней и внутренним двором со свободно стоящими колоннами возвышается над местностью подобно древнему зиккурату или пирамиде майя. Облицовкой из красного камня и геометрическими очертаниями он чем-то может напомнить мавзолей В. И. Ленина; общее впечатление, впрочем, смягчают группы статуй из белого мрамора и фриз во внутреннем дворе.

Второй проектный эскиз — это перспективное изображение задуманного сооружения. Крошечные человеческие фигурки дают представление о монументальности его масштаба. Вход во внутренний двор одновременно манит и останавливает: грандиозная лестница приводит к открытой площадке, граница которой подчеркнута восемью прямоугольными колоннами высотой в пятьдесят футов (15,2 м). Цвет камня изменен: теперь используются «желтый и розово-фиолетовый мрамор», упомянутые в кратком описании программы. В центре площади — стела из темного гранита, увенчанная статуей императора. Позади поднимается башня дворца. Ее объем вызывает в памяти многие манхеттенские небоскребы 1930-х гг., а в облике ощущается влияние архитектуры Центральной Америки и Среднего Востока. Приходит на память и высотное здание «Нью-Йорк стейт офис билдинг» в Олбани, над проектом которого вместе с Салливаном Джонсом работал Васильев. В небесах — три аэроплана; выстроившись треугольником, они словно призваны примирить историческое прошлое и грядущее будущее.

Акварельное изображение дворца, выполненное в аксонометрии, — вид сверху, с высоты птичьего полета, — дает наилучший обзор проекта дворцового комплекса, однако и в нем есть изменения: теперь в центре площади — небольшая стела, две стелы побольше фланкируют портал. Сады на крышах напоминают и комплекс Рокфеллеровского центра, и храм царя Соломона. Эти сложные «ландшафты на крышах» с деревьями, садами и фонтанами окружают центральный объем башни и распространяются на боковые крылья, охватывающие церемониальный внутренний двор. Множество стройных прямоугольных и квадратных колонн на этом эскизе делают двор похожим на открытый



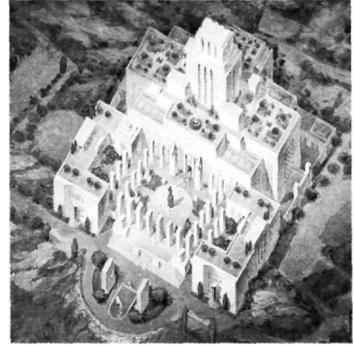
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского
дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г. Главный
фасад (вверху).
Перспектива (внизу).
Варианты.
См. вклейку



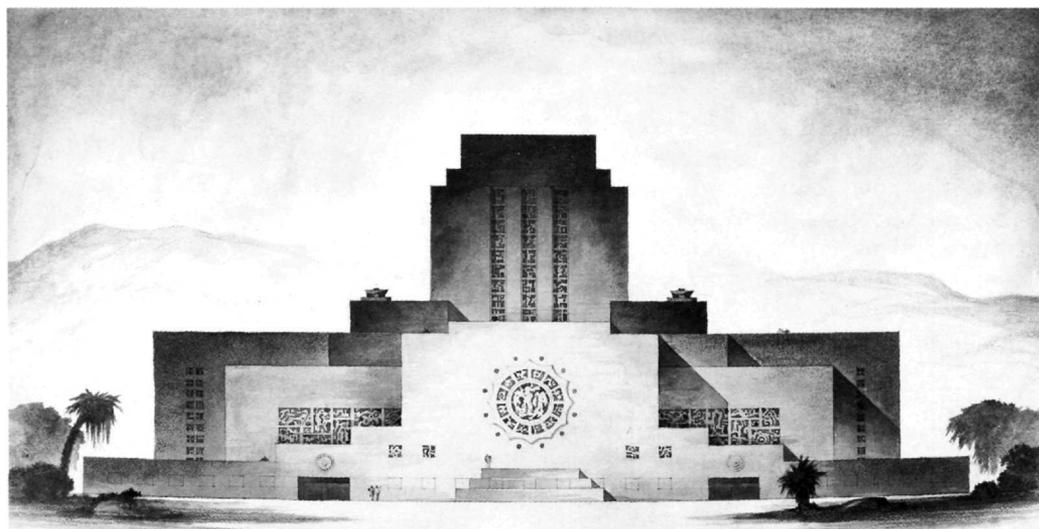
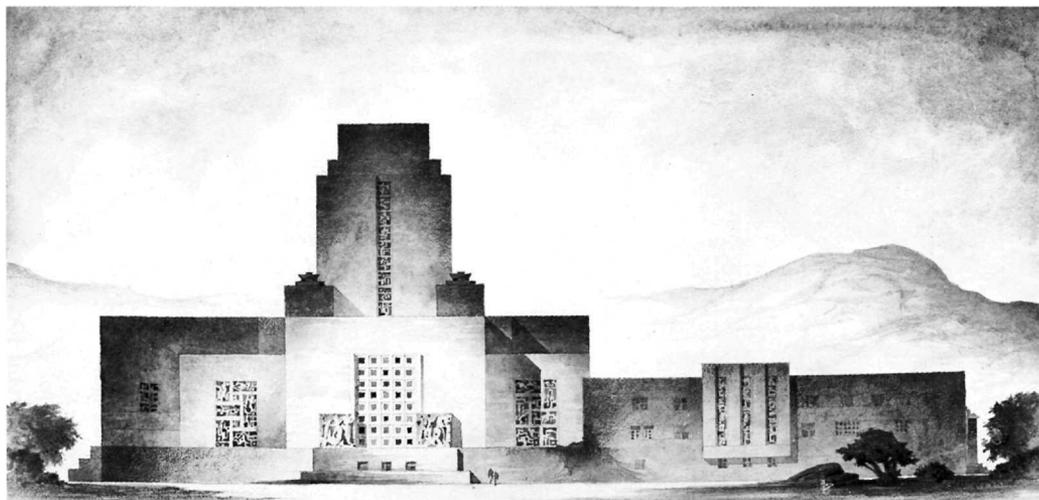
гипостильный зал: они одновременно обеспечивают сложную циркуляцию пространства и задают направление движения к главному святилищу — внутрь. Именно эта простота создает непреходящий архитектурный «дух места». Две огромные стелы, стоящие одна против другой посреди полукруглого сада с большим водоемом, акцентируют точку входа и продольную ось комплекса. Углубленные овалы ниши на торце крыльев декорированы рельефными вставками и, как в древнем Персеполесе, акцентированы круглыми колоннами из красного гранита, увенчанными богато украшенными фигурами. В целом внешний облик комплекса оставляет впечатление потрясающего воображение памятника прошлому в его связи с настоящим, живого, яркого оазиса, достойного того, чтобы здесь, среди бесплодной пустыни, император обрел свое пристанище. В этих рисунках Васильева — особенно в перспективе — нашло выражение нечто трансцендентальное, здесь царят покой и безмолвие, мастерски выраженные архитектором.

На пяти недавно обнаруженных фотокопиях представлены фасады и разрезы. Аналогичные аксонометрии по общему приему формообразования, они упрощают композицию до игры плоскостей, кубов и квадратов. Черно-белый колорит фотокопий придает проекту определенный аскетизм, роднящий его с патетикой гробницы или святилища в храме. До некоторой степени эти листы напоминают рисунки французского архитектора восемнадцатого столетия Э. Л. Булле, автора монументальных проектов, прославлявших Французскую революцию. Немногочисленные проемы и сложный причудливый декор, размеченный по модульной сетке, контрастно противопоставлены обширным плоскостям стен. Возносящийся над постройкой куб на изображении лицевого фасада сознательно или невольно напоминает гипсовые архитектоны Казимира Малевича — скопление кубических объемов вдоль линейной оси. На изображении заднего фасада, позади тронного зала — современная вариация готического окна-розы. Трудно истолковать образ в центре композиции, но с большой долей вероятности можно предположить, что двенадцать маленьких окон, расположенных по кругу, соответствуют двенадцати месяцам года или двенадцати апостолам. Колонны увенчаны урнами.

Хорошее представление о том, насколько сложно устроено здание внутри, дают разрезы. Следует учесть, что проектное задание требовало предусмотреть во дворце парадную лестницу, величественный внутренний двор, вестибюль, главный зал, зал для приемов, зал для аудиенций, тронный зал, дворцовый театр с балконом и киноаппаратной, зал для праздничных мероприятий (бальный зал), столовую, спальни для императорской семьи и для первых лиц государств, прибывающих с визитом к монарху, сады на крыше, служебные переходы между этажами, помещения для канцелярии, кухни и слуг, а также

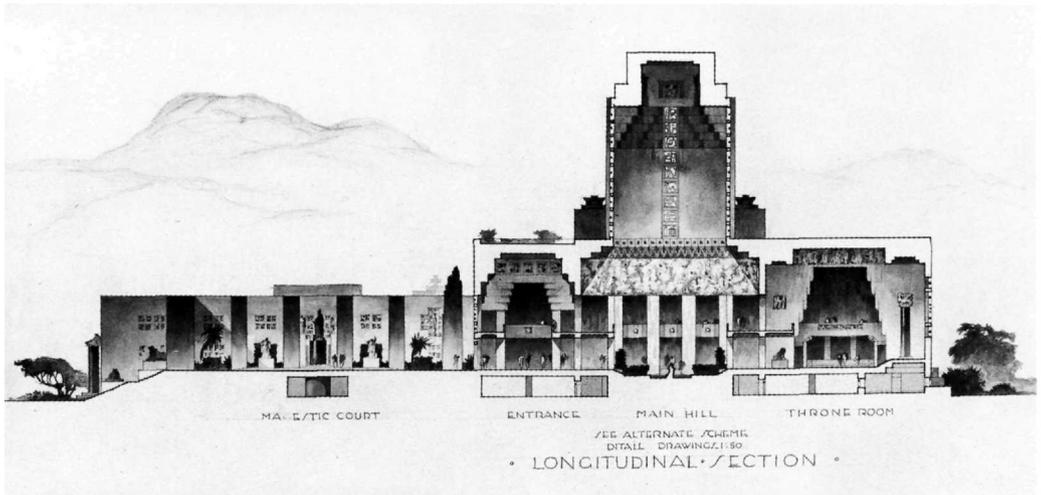


Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского
дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г.
Аксонометрия. См.
вклейку



подземную парковку и помещения, обеспечивающие удобство въезда и обслуживания транспортных средств. На проектных чертежах лестница, площадь перед порталом и парадные помещения — вестибюль, главный и тронный залы — удачно расположены вдоль продольной оси. Дворцовый театр, пространства по двум сторонам главного зала, балльный зал с примыкающей к нему столовой представлены на поперечных разрезах. На втором этаже находятся спальни членов

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского
дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г. Боковой
фасад (*вверху*).
Задний фасад (*внизу*)

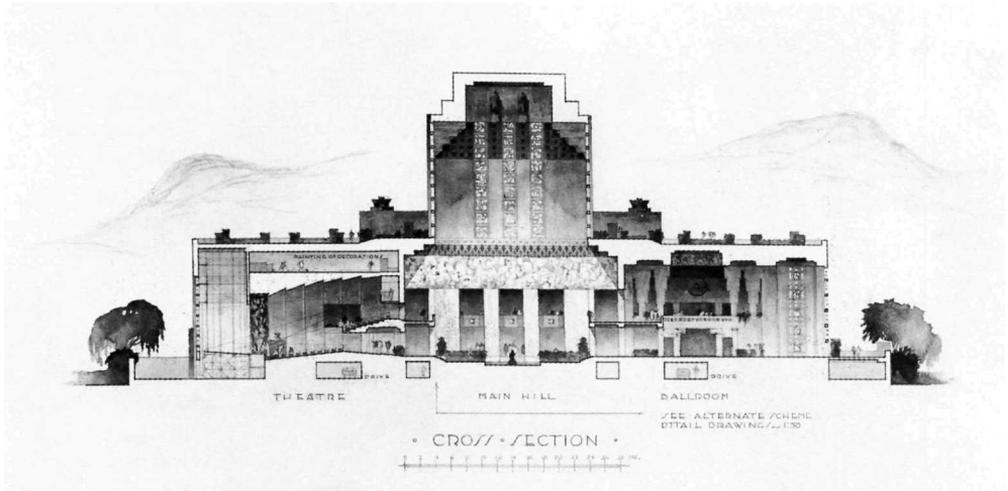


императорской семьи и высоких гостей. В крыльях по сторонам от входа во внутренний двор расположились часовня, канцелярия, службы, кухня и помещения для слуг.

Васильев мастерски — просто и ясно — расположил эти столь различные по своему назначению интерьеры, сохранив элегантность во внешнем облике и группировке масс. Решение интерьеров свидетельствует о том, с каким замечательным старанием Васильев изучал требования программы, подбирая художественные средства, оптимально соответствующие задаче. Двор перед порталом классического средиземноморского типа состоит из двух частей — внутренней церемониальной со статуей в центре и полуциркульной внешней с парными стелами, отмечающими вход во дворец.

Величественное, вытянутое по вертикали пространство вестибюля разделено по высоте надвое балконами и ограничено ступенчатым сводом. Интерьер главного зала дан в двух вариантах. Первый представлен в продольном разрезе. Пол зала несколько ниже уровня пола вестибюля, в центре небольшого бассейна установлена статуя. На обоих, главном и дополнительном, разрезах второй этаж сообщается с залом посредством балконов, однако на дополнительном поперечном разрезе балконы сильно заглублены. В обоих вариантах над балконами помещен живописный фриз. Над фризом три широкие ступени свода сжимают пространство внутри большой башни, освещенное тремя узкими вертикальными окнами, прорезанными со стороны лицевого фасада, и одним — со стороны бокового. «Купольное» пространство над главным залом перекрыто также ступенчатым сводом, в центре которого архитектором задуман еще один небольшой кубический объем, где стены украшены четырьмя скульптурными изображениями.

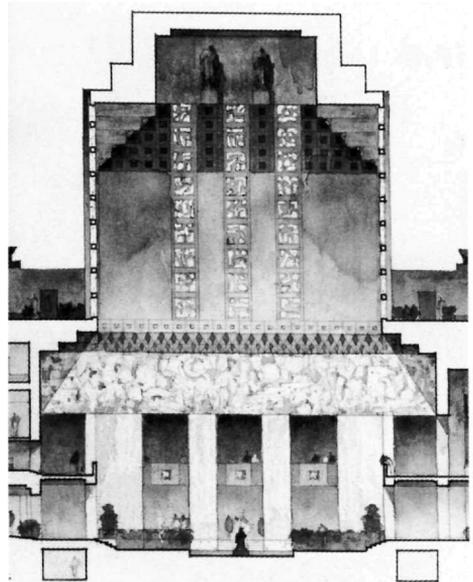
Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского
дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г.
Продольный разрез

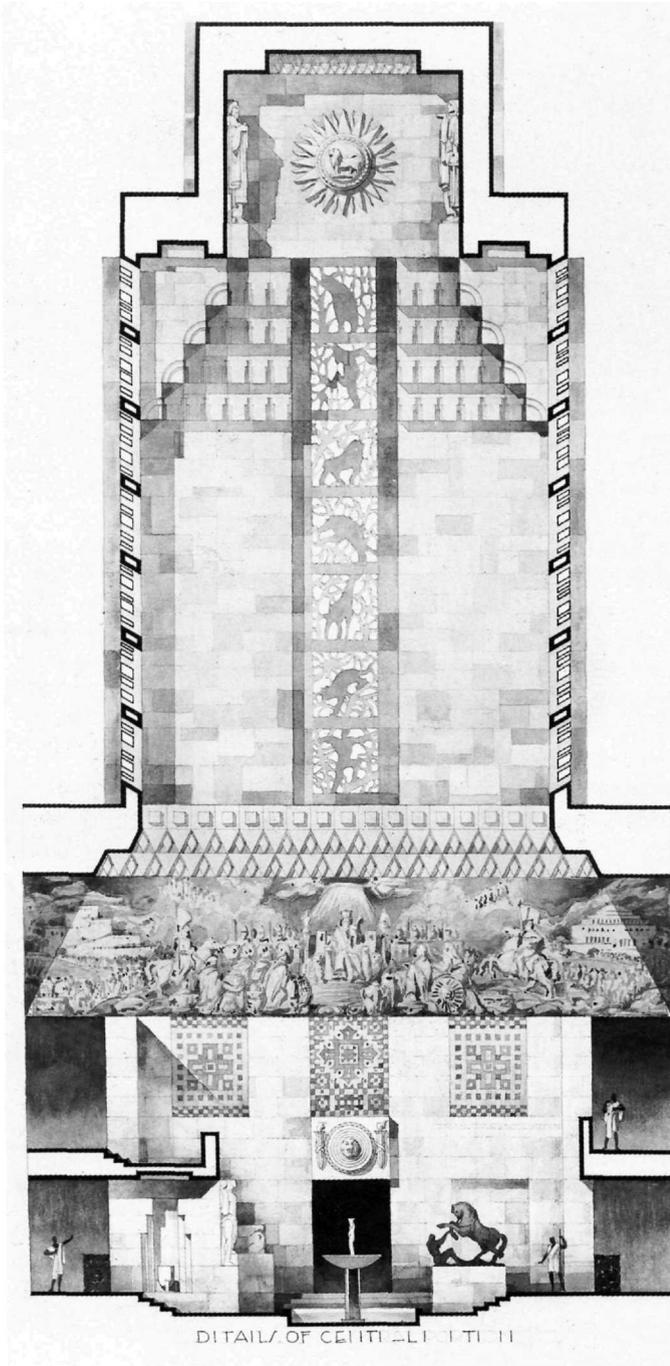


Еще один вариант, в более крупном масштабе 1 : 50, показывает, как прекрасно были проработаны Васильевым интерьеры. Теперь в центре мелкого бассейна посередине зала можно разглядеть вазу на пьедестале, из которой фонтаном извергается прохладная вода. Балкон слева поддерживают мускулистые атланты. Сплошную плоскость боковой стены на уровне первого этажа нарушают ниши и темный проем прохода, ведущего к крыльям. Непосредственно над ним помещена прямоугольная плита с горельефом символического содержания: по сторонам — два горящих факела, в центре — львиная голова, напоминающая об императоре, которого называли «Победоносный лев племени Иудина».

Расположенные на уровне второго этажа окна, закрытые прекрасной работы орнаментальными решетками из камня, ограничивают приток вовнутрь яркого африканского солнца. В их рисунке встречаются некоторые мотивы, которые можно обнаружить в декоративной отделке мечети в Петербурге. Поверх окон — вероятно, по всем четырем стенам — широкой лентой тянется аллегорическая роспись, трактующая родословную императора. На представленном фрагменте группы конных и пеших людей в обрамлении реконструированных дворцов царя Соломона и царицы Савской по краям панно внимают императору, восседающему на престоле в центре композиции. В верхней части стена средней башни

Н. В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г.
Поперечный разрез.
Фрагмент поперечного разреза (внизу)





Н.В. Васильев.
Конкурсный проект
Императорского
дворца в Эфиопии.
Ок. 1948 г. Разрез
башни. Вариант

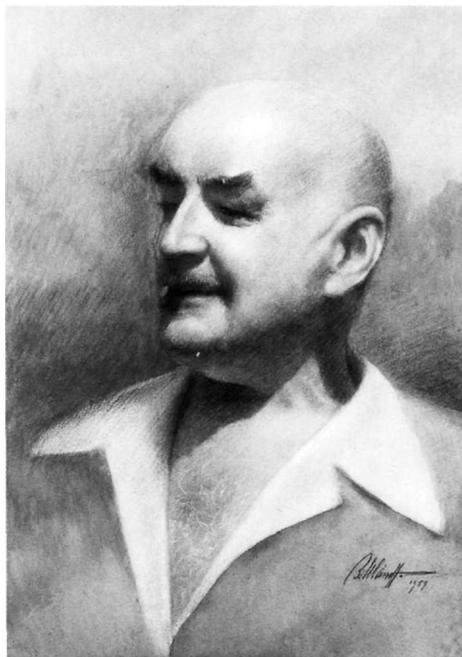
также прорезана узким вертикальным окном, закрытым ажурными каменными решетками с изображениями африканских животных — от обезьяны до жирафа. Внутреннее пространство башни, словно уступая натиску ступенчатого свода, снова перетекает в кубический объем, по стенам которого помещены мужская и женская фигуры, а также медальон с той же символической львиной маской в центре.

Помедлим минуту, чтобы оценить красоту этого рисунка. С каким совершенством он выполнен, как мастерски выдержаны пропорции и разработана артикуляция внутреннего пространства дворца, подчеркнутая на эскизе насыщенными пятнами туши. И всё это разнообразие — от простого бассейна, очерченного тенью от двери, до статуй, орнамента, решеток на окнах и даже эфиопов-гвардейцев, изображенных в героических позах, — вышло из-под руки семидесятитрехлетнего архитектора.

Закончив повседневную работу, Васильев ночью мечтает при луне, исполненный неутолимой страсти к архитектуре... Был ли он разочарован, что больше ничего не построил? Вероятно, нет, потому что творческий поиск его интересовал, похоже, сам по себе: когда плоды его воображения переносились на бумагу, их воплощение в жизни было уже не так важно, и с годами, быть может, стало не важно вовсе. Проект Васильева намного изысканнее и монументальнее, чем предложение Шометта, получившего первую премию, но Васильев, кажется, даже не представил свою работу на рассмотрение. На нескольких рисунках подписи не завершены — они лишь намечены карандашом, но не прорисованы тушью. Конечно, денежная премия была бы кстати, но, чувствуется, Васильев в ту пору заботился и о деньгах, и о славе куда меньше, чем в молодости. Он покорился судьбе и ныне находил удовольствие исключительно в самом процессе творчества.

ЭПИЛОГ

Васильев вышел на пенсию 1 декабря 1953 года. Последним местом его работы, как мы помним, была Комиссия по городскому планированию. Знал ли кто-нибудь из сослуживцев, кем в действительности был этот человек? Сегодня из членов комиссии помнит Васильева одна Элен О'Брайен. Она никогда не видела работ русского архитектора, лишь в перерывах иногда сталкивалась с ним в коридорах или, от случая к случаю, пила с ним кофе. На вопрос, знает ли она, где можно найти документы, имеющие какое-то отношение к его службе, вздохнув, она отрицательно покачала головой: слишком давно это было. В архиве, расположенном в подвале здания, не оказалось никаких упоминаний о нем или о его работе в комиссии. Что и говорить, отсутствие материала — прекрасная метафора всей американской жизни Николая Васильева. Петербургский мастер, чьи работы в городе на Неве по сей день служат памятником его таланту, не оставил после себя ни одной постройки в городе, что принял его в изгнании, ни одного здания, на котором можно было бы запечатлеть его имя. И это при том, что в Санкт-Петербурге он прожил лишь двадцать лет, а в Нью-Йорке — целых тридцать пять. И всё же он был совершенно неизвестен в Новом Свете. Начав профессиональную карьеру на передовых позициях, он постепенно ушел в тень. Будь его судьба уникальной, мы могли бы счесть это результатом личного выбора. Но в том-то и дело, что та же участь постигла более полусотни других архитекторов, бежавших, как и он, из России в годы революции и Гражданской войны и нашедших убежище в Америке. Некоторые добились определенного успеха; о Васильеве, учитывая, в каких условиях он оказался, можно даже сказать, что ему еще сильно повезло, — и все же ни один русский архитектор, покинувший родину из-за революции*, не смог утвердиться вполне, подобно иным эмигрантам из других стран: Саринену из Финляндии, Лескейзу из Швейцарии, Нейтре, Шиндлеру и Урбану из Вены, Мису ван дер Роэ, Марселю Брейеру и Вальтеру



В. Иванов. Портрет
Н. Васильева.
Частное собрание

* Луис Кан и Моррис Лapidус также принадлежали к первой волне эмиграции из России; но их семьи бежали за границу, спасаясь от еврейских погромов.

Гропиусу — из Германии. Историк архитектуры Уильям Джорди пишет по этому поводу:

Брейер, будучи молодым человеком в ту пору, когда он прибыл в Соединенные Штаты, построил всего три дома [в Германии]. В исследовании Филиппа Джонсона, посвященном творчеству Миса, указывается, что почти за четверть века практики [архитектора] в странах Европы им выполнено не более семнадцати построек, из которых восемь были предназначены для выставок, а самыми большими были четырехэтажные доходные дома. За исключением образцов мебели, всё остальное в творчестве обоих этих архитекторов существовало лишь на бумаге. В Соединенных Штатах они реализовали себя в полной мере. Достаток в американском обществе и соответствие их работ потребностям новой среды были кардинальными факторами их материального и профессионального успеха. Но в какой-то мере этот успех объясняется и готовностью американцев идти на риск и энтузиазмом, с которым они воспринимают всякое новаторство и эксперимент¹²².

Именно в последней фразе, где близорукость граничит с шовинизмом, и обнаруживается корень проблемы. Шли ли американцы на риск? Обнаруживают ли они на деле энтузиазм по отношению к «новаторству и эксперименту»? Успех тех немецких архитекторов-эмигрантов — беспочвенный постулат, выдумка не столько самих архитекторов, сколько историков архитектуры. На самом же деле, большинство американцев в вопросах архитектуры были и остаются невежественными. Огромный процент населения по-прежнему предпочитает дома, сохраняющие признаки «колониального стиля» восемнадцатого столетия. Франк Ллойд Райт отдавал себе отчет в лицемерии Америки и считал неприемлемым как фальшь стиля бозар, так и безудержное прославление эмигранта-модерниста. Он был одним из тех немногих американских архитекторов, кто продолжал диалог с Россией. В 1937 году он на две недели приезжал в Москву и в беседах с русскими коллегами говорил об опасности «эксплуатации человека человеком в Америке» и приветствовал дух коммуны в России. Он даже предложил оригинальный тост: «Так выпьем за русскую Америку и за американскую Россию... Пусть обе страны здравствуют и процветают вместе!»¹²³

Если некоторым архитекторам-эмигрантам всё же было позволено взойти на пьедестал американской архитектуры, то лишь в силу предубеждения, распространенного (быть может, даже неслучайно) в среде интеллигенции, которая всегда ставила западноевропейскую культуру над всеми остальными. Все другие культуры считались менее интересными, если дело касалось распространения теорий и канонов. Но все эти теории и каноны отражают в итоге лишь одно: частный интерес. Отнюдь не достоинства. Это — просто-напросто

пример дискриминации. Поражает неприятие русской дореволюционной культуры. Существуют исключения: в литературе — для Толстого, Достоевского и Пушкина, в музыке — для Чайковского, Стравинского и Шаляпина, в танце — для русского классического балета и позднее — для Барышникова и Нуреева. Эти предпочтения отражают, в свою очередь, неприятие уже советской культуры. (С 1990-х гг. положение стало меняться. Русский авангард 1920-х годов повсеместно в моде; Булгаков — культовая фигура в литературе.) Но ведь именно те, кто — намеренно или ненамеренно — льстит американскому *эго*, как правило, и бывают удостоены признания за «блестящий талант».

Из числа русских эмигрантов редко кто искал признания. Им, в сущности, хотелось просто продолжать свою работу. На русских архитекторов смотрели с любопытством и уважением за умение рисовать, но лишь о малой горстке представителей этого поколения можно сказать, что они смогли сделать карьеру в Америке. Сергей Верховской преуспел потому, что в Америке сотрудничал с русской православной церковью и строил храмы, В. К. Олтаржевский активно постигал новые строительные технологии, чтобы затем использовать их в Советском Союзе. Других же — Романа Мельцера, Николая Васильева, Эрнста Вирриха, Федора де Постельса — система попросту раздавила, вынудив, в лучшем случае, пробавляться незначитель-

Дом в Бейсайде,
где жил Николай
Васильев



ными частными заказами. И если они все же находили работу, то в крупных корпоративных фирмах, фабриковавших в промышленных объемах «продукт» в стиле боз-ар, с чем русские специалисты, располагавшие классическим образованием, справлялись без особых затруднений. Их творческое воображение при этом востребовано не было. Если впоследствии Васильев и говорит, что в фирме «Уоррен и Уэтмор» выполнял работу «дизайнера», ясно, что способы архитектурного производства и рынок не оставляли больших возможностей для новаторства, по крайней мере, до 1930 года, когда начали строить современные небоскребы, когда были возведены «Крайслер-билдинг» (1930), а затем «Эмпайр стейт билдинг» (1931). Однако и тогда, несмотря на использование спицей необычной формы и материалов, изготовленных заводским способом, здания по-прежнему оставались символами власти корпораций. Концепция здания как фирменной эмблемы нанесло ущерб фактуре городской застройки, принесло в жертву новой жажде богатства концепты исторической среды и соразмерности. И не случайно в этот момент акцент на архитектурной фотографии переместился с контекста постройки на ее фасад. Наряду с голливудскими звездами здание всё чаще красовалось теперь на гламурных обложках, и, несмотря на внешние изменения в профиле, на применение стали и хрома, объем его вмещал не архитектуру, а всё больше и больше квадратных метров складов и контор, где трудилась по воле капитала рабочая сила.

Работа Николая Васильева в Комиссии по городскому планированию была, если так можно сказать, идеально-банальной. Она давала ему возможность утолить страсть к архитектуре, участвуя в конкурсах. Его студия в Бейсайде от пола до потолка была завешана эскизами, отмеченными призами на конкурсах. К сожалению, конкурсы в Америке проводились нечасто, а со временем стали и вовсе редким явлением. Васильев жалуется:

Но в Америке... такие конкурсы проводятся редко. Большинство строителей, по-видимому, предпочитают действовать с места в карьер, сразу нанимая архитектурную фирму, вместо того чтобы подбирать готовый проект¹²⁴.

Даже после выхода на пенсию Васильев, честолюбивый, обманутый в своих надеждах, на вопрос, чего бы он хотел теперь больше всего, ответил: «Выиграть еще один конкурс»¹²⁵.

Разочарованный, оторванный от своих корней, но верный любви к архитектуре, 15 октября 1958 года после долгой и тяжелой болезни Васильев ушел из жизни в больнице Св. Клары в Манхэттене. Возможно, он предпочел бы умереть за чертежной доской с карандашом в руке. Однако судьба и в этом не пошла ему навстречу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей книге рассмотрена история творческой жизни одного архитектора — безусловно талантливого и достаточно крупного, но остававшегося, несмотря на свои достоинства, в течение долгого времени не столь уж широко известным. О причинах такого забвения мы уже немного порассуждали во введении к книге. Ныне, после того, как усилиями Ричарда Гашо удалось прочитать те страницы биографии Н. В. Васильева, которые относятся ко второй половине его жизни, мы вправе утверждать, что долг историков по отношению к этому мастеру в основном «погашен». Теперь мы знаем о нем так много, как на это нельзя было рассчитывать еще в относительно недавнем прошлом.

В подзаголовке к книге сказано: «От модерна к модернизму». Это только один из возможных вариантов раскрытия глубинного содержания нашего повествования. Он показался нам, авторам, так же как и издателям, уместным и в достаточной степени емким, хотя, надо признать, вместить в этот краткий подзаголовок упоминания хотя бы только о главных вехах творческого пути нашего героя, конечно, невозможно. «Модерн» и «модернизм» — это, если угодно, названия лишь конечных станций длинного пути, вдоль которого расположились «полустанки» и «разъезды», отвечающие многочисленным сложностям, порожденным борьбой разных художественных школ и направлений первой половины XX века. Термины «модерн» и «модернизм», несмотря на их лингвистическую близость, обозначают понятия, довольно сильно друг от друга отличающиеся. Модерном мы называем особый стилистический «поток», зародившийся в мировом искусстве на рубеже XIX и XX столетий и представший перед современниками в вариациях, хотя и отличавшихся друг от друга в той или иной мере, но все же образующих некое единство благодаря наличию в них общей цели: эта цель определялась как достижение принципиально нового художественного качества, противопоставленного умиравшему старому искусству. Деятели модерна с энтузиазмом декларировали свою независимость от традиций прошлого, громко воспевали силу «юного» искусства и предсказывали ему долгую и счастливую жизнь. Но они все же ошиблись в оценке возможностей тысячелетних традиций: не прошло и десяти лет после зарождения «нового стиля», как стало ясно — старое не уступит своего места без боя и прелесть старины еще заставит многих деятелей искусства, отказавшись от смелых новаций, вернуться на проторенные пути.

Но толчок, инициировавший перемены поистине глобальных масштабов, все же состоялся. Первые десятилетия XX века явили миру категорические перемены в содержании и форме образов, претендовавших на то, чтобы по-прежнему именоваться художе-

ственными. Вот тогда и понадобились новые термины, способные отразить суть происходивших процессов. Возникли понятия «авангард», «левое искусство» и, наконец, «модернизм». Последнему термину отвечает наибольшая степень обобщения: им обозначаются все варианты творческой деятельности, полностью порывающей с традиционными основами и способствующей, таким образом, формированию новых традиций, не имеющих почти ничего общего с преодоленным прошлым.

В архитектуре переход на позиции модернизма связывался с отказом от традиций, в конечном счете восходящих к опыту античной классики и Возрождения. В этой сфере творческой деятельности новые возможности, обеспеченные техническим прогрессом, появлением новых эффективно работающих строительных материалов и конструкций, способствовали коренному преобразованию тектонических принципов, положенных в основу «искусства строить». Не менее сильно на «синтаксис» архитектурного языка влияли перемены в области функциональных задач, которые приходилось решать современной архитектуре. Соответствующие тенденции нагляднее всего проявились в таких вариантах архитектурного модернизма, как советский конструктивизм и западный функционализм. Сами названия этих направлений прямо заявляли о том, что их базой стали такие сугубо материальные факторы, как конструкция и функция. Эти факторы проявляли себя примерно одинаково во всех развитых странах. Отсюда — устойчивость функционализма по отношению к региональным влияниям и традициям, что и позволило назвать эту версию модернизма еще и «интернациональным стилем». Всеобщего господства «интернациональный стиль» достиг в первые годы после окончания Второй мировой войны, а наиболее яркие его образцы появились в США, где роль лидеров приняли на себя переехавшие из Европы за океан Людвиг Мис ван дер Роэ и Вальтер Гропиус. Оба они наряду с коренным американцем Франком Ллойдом Райтом и французом Ле Корбюзье справедливо считаются «столпами» архитектурного модернизма. Влияние «стиля Миса» — стиля многоэтажных параллелепипедов с холодно блестящими зеркалами сплошь остекленных фасадов — до сих пор не изжито и не преодолено в мировой архитектуре, несмотря на то, что внутри модернизма сложилось несколько направлений, в большей или меньшей степени отклоняющихся от «генеральной линии» его дальнейшего развития. Попытки «постмодернизма» повернуть «искусство строить» вновь лицом к классической традиции успехом пока не увенчались. Модернизм, взращенный на функционализме периода между двумя мировыми войнами, сохраняет свою абсолютную власть над архитектурой.

На примере Н.В. Васильева мы можем убедиться в том, что обладать талантом, творческой инициативой и богатыми идеями бывает далеко не достаточно для того, чтобы, подобно Гропиусу или Мису, завоевать в самодовольной Америке свое «место под солнцем».

Америка может отторгнуть чужака с такой же легкостью, как и дать ему шанс прославиться и разбогатеть. Васильеву, как, по-видимому, он ясно сознавал и сам, так и не удалось стать не только стопроцентным американцем, но и достаточно хорошо устроенным специалистом. Мастеру, не знавшему тайн в своем искусстве, пришлось довольствоваться в основном ролью «визуализатора», то есть художника, с необходимой убедительностью изображающего на бумаге композиции, разработанные более успешными коллегами-архитекторами. Однако эту работу Николай Васильевич выполнял прекрасно, что и позволило ему обеспечить себя материально, да и приобрести устойчивую деловую репутацию. Вот именно через такую работу (а также следуя, разумеется, развивавшимся повсеместно тенденциям) Васильев и овладел приемами модернизма, получившими оригинальное истолкование в ряде его собственных проектов, в том числе в проектах мемориала Колумба и загородного дома Чечота, столь разительно отличающихся друг от друга масштабами. Наиболее же замечательным из произведений этого круга, как нам представляется, следует признать подробно разработанный проект Дворца Советов в Москве, удостоенный премии на конкурсе 1931 года. Композиция Дворца была решена архитектором на основе разумного сочетания принципов компактности и расчлененности, при строгом и внимательном учете всех функциональных и конструктивно-технологических требований, без всякого уклонения в сторону «историчности»; это и позволяет рассматривать данный проект как последовательное выражение модернистской концепции. Однако при внимательном его «прочтении» можно обнаружить в нем и свойства, напоминающие о модерне — удивительном «мимолетном» стиле, в развитие которого Васильев сделал очень весомый вклад. Таковы своеобразная округлость, текучесть, мягкость форм, в которые заключены объемы двух громадных залов, стянутых, словно обручем, низкой галереей, опоясывающей все сооружение. Оттенок нарядности, праздничности вносят в архитектуру дворцового комплекса острые фактурные контрасты и интенсивный цвет, к помощи которых Васильев неоднократно прибегал, работая еще в духе модерна. На основе современного подхода к архитектурной задаче Васильеву удалось получить решение, безусловно наделенное собственным характером, но одновременно почти неумовимо, ненавязчиво связанное с традицией — традицией живописного и эмоционально насыщенного национального русского зодчества, олицетворяемого Кремлем, рядом с которым должен был разместиться Дворец Советов, и с традицией стиля модерн, от которого как художник Васильев так и не смог полностью отойти. Отмеченные только что особенности композиции и художественного образа Дворца Советов позволяют видеть в проекте этого сооружения своего рода символ, концентрированное выражение творческой индивидуальности создавшего его мастера, сумевшего достойно пройти длинный и нелегкий путь от модерна к модернизму.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

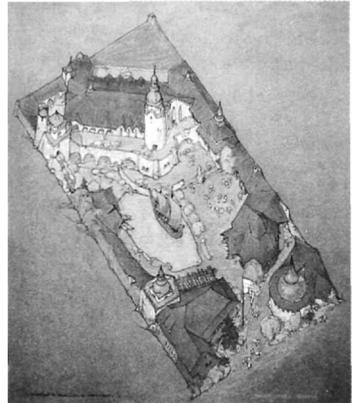
НЕАТРИБУТИРОВАННЫЕ РАБОТЫ

Два павильона для международной выставки

Первый рисунок — нечто загадочное. По видимости, перед нами конкурсный проект выставочного комплекса (павильона) для неустановленной всемирной выставки. Даже определить, для какого именно государства он предназначался, проблематично. Следует предполагать, что флаг — желтый крест на белом поле — представляет некую абстрактную скандинавскую страну или же такой страной, по всей видимости, могла быть Швеция и, следовательно, поле должно было быть синим, но не было покрашено или выцвело со временем. Впрочем, последнее предположение не вполне убедило хранителей Музея архитектуры в Стокгольме. Совокупность отдельных признаков — корабль викингов, расположенный на нескольких террасах кирпичный фасад, характерная для позднего барокко форма завершения башен, средневековые городские валы — может указывать на любую скандинавскую страну. Включены в общую композицию и элементы, типичные для Центральной Европы, слегка напоминающие архитектуру Праги и Австрии, в частности, лапидарный облик капеллы в Юрицбурге Иоганна Бальтазара Неймана. Прослеживается, наконец, аналогия с архитектурой Ревеля, хорошо знакомой Васильеву. Подобно Риге, Ревель испытал более непосредственное влияние позднего средневропейского барокко, чем Стокгольм, где архитектура барокко в конце семнадцатого столетия достигает расцвета в работах Тессина Младшего, после чего встречается реже. Ревель, с середины 1500-х гг. до 1710 г. находившийся под юрисдикцией шведской короны, Васильеву мог представляться городом скорее шведским, чем русским. Так как в Швеции он, по-видимому, никогда не бывал, именно ревельские впечатления архитектор вполне мог использовать в работе над павильоном. Если продолжить поиск сторонних влияний, то некоторая связь, сознательная или бессознательная, может быть установлена и с зодчеством Белграда и близлежащих сербских городов, также располагающих величественными образцами церквей эпохи позднего барокко.

Рисунок подписан — *Nicholas B. Vassiliev. Architect*, что позволяет видеть в нем одну из вполне оригинальных

Н. В. Васильев.
Эскиз «шведского»
павильона
для всемирной
выставки (?).
См. вклейку



работ, наиболее вероятно — периода конца 1920-х — начала 1930-х гг. На это указывает сама подпись: подобный геометрический шрифт появляется на чертежах Васильева после 1928 г. С другой стороны, сдвоенное *s* еще не имеет наклона, характерного для его работ после 1938 года.

Эта искусственная деревня — коллаж, в основе которого, очевидно, лежат и собственные впечатления, и фотографии. Ядро композиции составляет старинное поселение — средневековая крепость с белыми оштукатуренными стенами и аркадой. Тот же мотив широких архаичных арок обнаруживается у Васильева в проектах охотничьего домика Шаляпина (1927) и памятника Христофору Колумбу (1929). План также перекликается с планом домика Шаляпина: в обоих проектах асимметричный передний двор выводит к главной постройке, расположенной на противоположной стороне участка. Впрочем, по масштабу павильон соответствует небольшому городку.

В проекте поражает игра пластики и тектоники масс: на разную высоту поднимаются тонкие шпили башен, контрастируя с тяжелыми, скругленными объемами. По мере передвижения по территории павильона уровень обзора постепенно повышается: сперва этому способствует терраса у входа, затем — ступени портала, и наконец — верхняя терраса, превосходное место для обеда на свежем воздухе, откуда открывается обзор всего комплекса.

Для какой именно выставки был спроектирован павильон, еще предстоит установить, но, исходя из временных рамок, это могла быть Всемирная выставка в Барселоне 1929 года или в Чикаго 1933 года (на которой, кроме большого современного отдела, был меньший, вмещавший ностальгические экспозиции европейских стран).

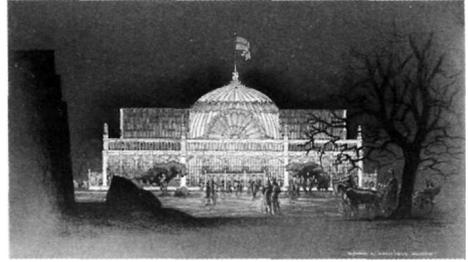
Изображенный на втором рисунке павильон из стекла и стали спроектирован Васильевым, возможно, одновременно со «шведским» и мог предназначаться для той же выставки. Пастель подписана точно так же, как и предыдущий рисунок — *Nicholas B. Vassiliev. Architect* — что позволяет его датировать тем же периодом.

Типология «хрустального дворца» впервые обнаруживается в знаменитом павильоне Джозефа Пэкстона для Лондонской всемирной выставки 1851 года. Возведенное в течение менее чем одного года сооружение площадью свыше 90 тыс. м² стало одним из важнейших инженерных достижений девятнадцатого столетия. Оно открыто демонстрировало «правду» своей конструкции из стали и железа — опоры и облицовочные промышленной революции. После 1851 г. «хрустальные дворцы» разнообразных форм и размеров появлялись уже на всех последующих выставках. В Нью-Йорке, дабы не уступать Лондону, свой Хрустальный дворец возвели уже в 1852 г. К несчастью, из-за применения в конструкции дерева и других горючих материалов в 1858 г. это сооружение полностью сгорело (как и его лондонский прототип в 1933-м). В России оранжереи при императорских резиденциях известны с первой четверти XVIII века, в начале XIX века ши-

рокое распространение получают теплицы, первым же крупным сооружением из стекла и металла здесь стал Морской павильон на Политехнической выставке 1872 г. в Москве.

Постройка, изображенная на этом рисунке, относительно невелика по сравнению с этими ранними монументальными сооружениями. В этом смысле она скорее походит на оранжерею, чем на «хрустальный дворец». Тем не менее американский флаг, гордо развевающийся над куполом, и викторианский декор стальных ребер указывают на то, что это все же выставочный павильон. План здания прост: это либо греческий крест, который образуют четыре цилиндрических свода, пересекающих большой купол, либо более традиционная прямолинейная постройка. Павильон производит впечатление смеси пародии и ностальгии: и до, и непосредственно после его создания известно немало примеров куда более новаторского применения стекла и железа (в частности, Стекланный павильон Бруно Таута 1914 г. или Стекланный дом Пьера Шаро 1931 г.). Впрочем, пародия представляет собой именно то, к чему стремились участники на многих международных выставках. Всем были по душе образы, которые легко разместить в какой-нибудь ностальгической «исторической деревне» — альтернативе модернизму, еще не вполне принятому обществом.

Несколько непривычная театральность присутствует в загадочных, скрытых в глубокой тени скалах, утесах и силуэтах деревьев на переднем плане, в самом образе ярко освещенного посреди ночи павильона, в фигурках посетителей, подъезжающих в экипажах и проходящих через главный вход. Васильев, кажется, не испытывал ни малейшей склонности к американским символам подобного рода; впрочем, подавить личные предпочтения в этом случае вполне могла тривиальная нужда...



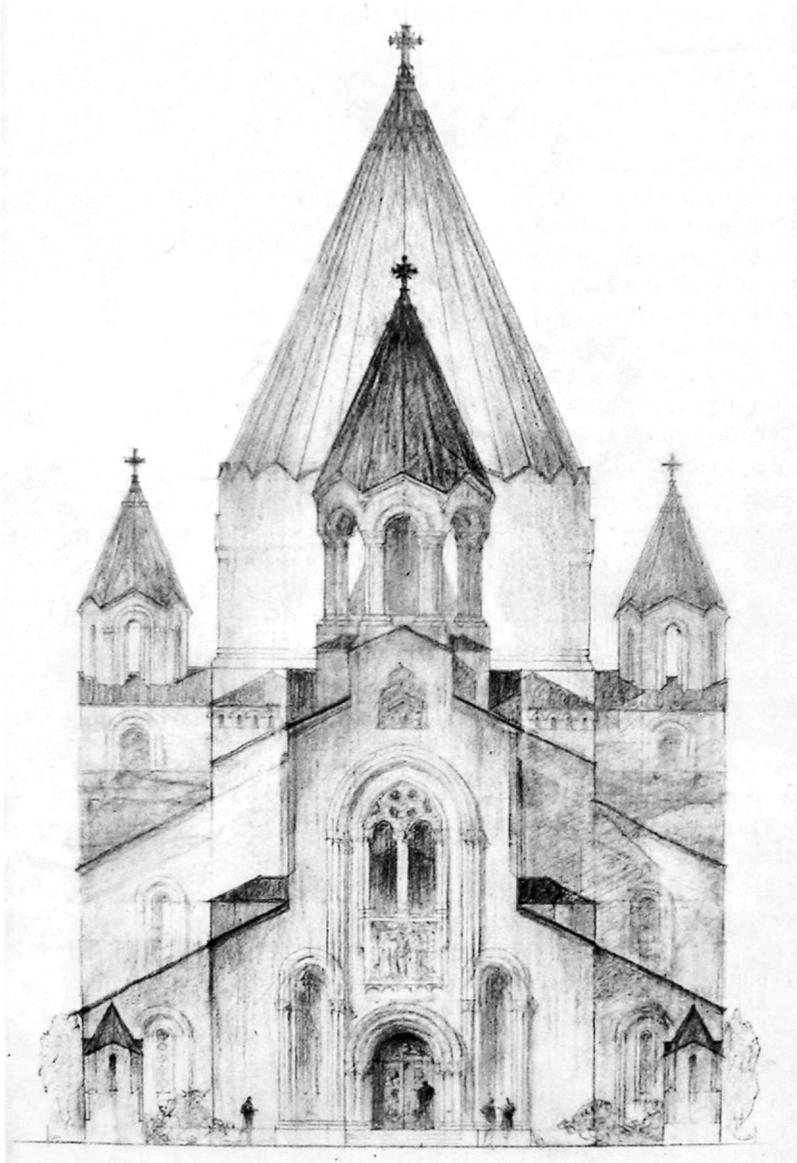
Н. В. Васильев.
Эскиз
«американского
павильона»
для всемирной
выставки (?). См.
вклейку

Н. В. Васильев.
Эскиз бокового
фасада неизвестной
церкви. См. вклейку

Фасад неизвестной церкви

Нам очень мало известно о методике работы Николая Васильева, однако один сохранившийся неатрибутированный набросок, сделанный на кальке, позволяет нам заглянуть в его творческую лабораторию. Перед нами эскиз лицевого фасада церкви (судя по коническому завершению купола, армянской или грузинской), представленный в нескольких вариантах, последовательно сменяющих друг друга в воображении проектировщика. Вместо того, чтобы изобразить каждый вариант на новом листе кальки, Васильев предпочел набросать для удобства сравнения три-четыре эскиза один





Н. В. Васильев.
Эскиз лицевого
фасада неизвестной
церкви. *Zimmerli
Museum*

поверх другого. Варьируется ширина фасада, тип, форма и размеры куполов; кажется, будто Васильев, начав с маленькой приходской церкви, дал ей разрастись до масштабов собора. На этом рисунке видна разница между законченной перспективой и промежуточными набросками; становится ясно и то, насколько трудно подобрать комплект из множества вариантов чертежей, стоит только их перепутать.

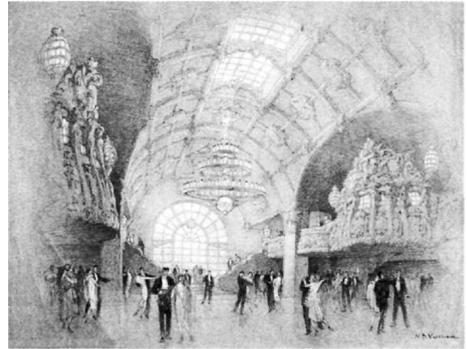
Прежде чем прийти к окончательному решению, Васильев, очевидно, перебирал множество вариантов, и уже тогда останавливался на каком-то из них. Конечно, имея на руках полный комплект рисунков, можно было бы проследить весь процесс, с начала и до конца; однако обычно и то, что мы располагаем несколькими уцелевшими рисунками, кажется нам большой удачей.

Интерьеры океанского лайнера

В. Г. Исаченко в общей с В. Г. Лисовским книге упоминает о том, что дочь Николая Васильева, В. Н. Леонова, сообщала ему об участии отца в отделке судов в Нью-Йорке*. Хотя это может быть чистой правдой, но выглядит очень маловероятным, поскольку никаких сведений, подтверждающих это сообщение, нет. Конечно, для проектирования интерьеров пассажирской зоны океанских лайнеров могло быть приглашено много дизайнеров. Пожалуй, лучший пример — трансатлантический лайнер «Нормандия», спущенный на воду в 1932 г. и принадлежавший компании «Compagnie Générale Transatlantique» («Френч лайн»). Великолепные интерьеры «Нормандии» были созданы под руководством архитектора Рожера Анри Эксперта при участии таких французских мастеров, как Рене Лалик, Жан Дюпа, Луи Сью и других.

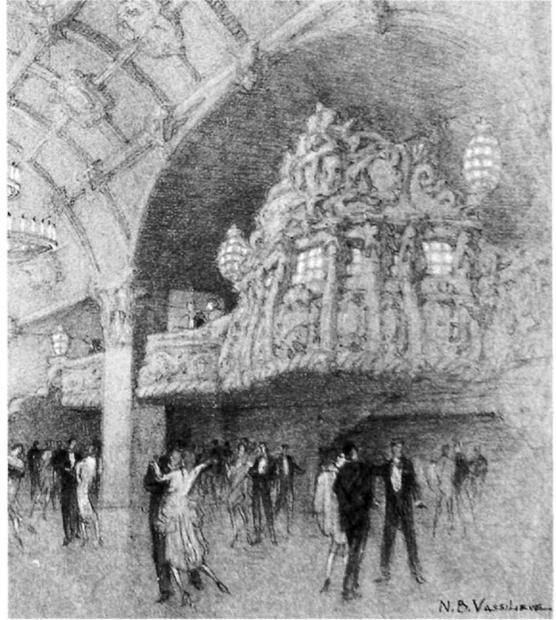
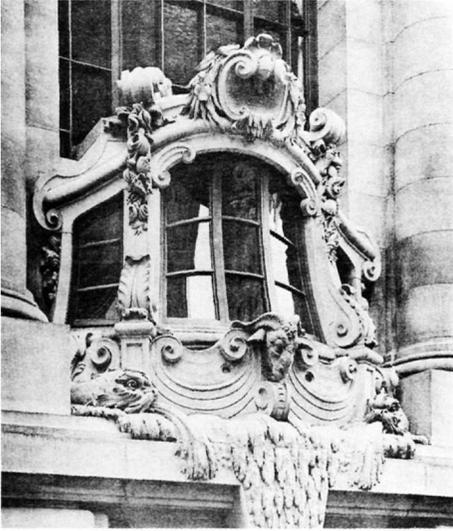
Так или иначе, известны три рисунка Николая Васильева, на которых, кажется, изображены интерьеры большого океанского судна: танцевальный и обеденный залы и необычной формы бассейн. Первые два представляют помещения для пассажиров первого класса, расположенные сразу под главной палубой, с естественным потолочным освещением. Огромный масштаб этих помещений — вполне в пределах возможного для океанского лайнера. Главный обеденный салон «Нормандии», к примеру, соперничал по своим размерам с Зеркальной галереей Версаля: он имел 93 м в длину, 14 м в ширину и 8,5 м в высоту. Но на этом сходство заканчивается, так как Васильев предлагает не ультрасовременный модернистский дизайн в стиле ар-деко (как были оформлены интерьеры «Нормандии»), а, скорее, небарочную фантазию в духе историзма.

Деревянные кессонированные перекрытия цилиндрического свода акцентированы огромными геральдическими щитами. Пространство бельэтажа отмечено двумя огромными балконами, выгнутыми в форме кормы старинного фрегата и декорированными в стиле испанского или португальского барокко. Симметричные лестницы,



Н. В. Васильев.
Эскиз интерьера
танцевального
зала неизвестного
лайнера. См.
вклейку

* Лисовский В.Г., Исаченко В.Г. Николай Васильев. Алексей Бубыр. СПб., 1999. С. 264



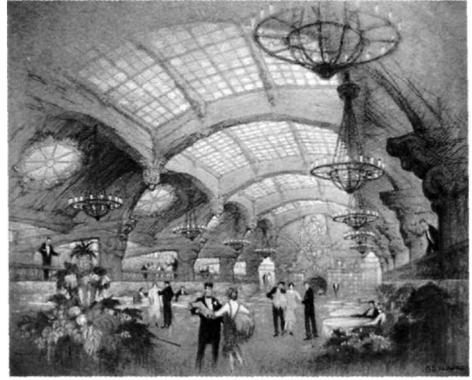
расположенные перед огромным палладианским окном (что несколько противоречит всему дизайну), спускаются в главный танцевальный зал. Многоярусная люстра освещает танцевальное пространство, усиливая романтическую обстановку.

Две особенности указывают на то, что Васильев создавал эти эскизы параллельно с работой в фирме «Уоррен и Уэтмор». Первое: люди на изображении совершенно не соответствуют интерьеру зала, который напоминает больше экзотическую мавританскую столовую в отеле «Ройял Хавайин» с богатыми американскими мужчинами в строгих смокингах и женщинами в шелковых платьях стиля «эмансипе». Более примечательно, тем не менее, что этот рисунок, возможно, — дань уважения ранним работам «Уоррена и Уэтмора», таким, как элитарный нью-йоркский яхт-клуб на Восточной 44-й улице, спроектированный фирмой в 1899—1901 гг.

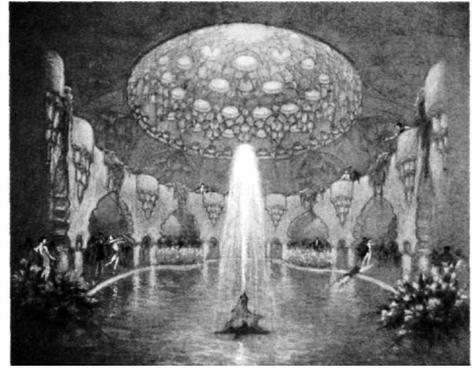
Второй рисунок — также помещение первого класса — представляет собой вариант предыдущего, более эффектного, изображения танцевального зала. Здесь перед нами пространство с более широкими сводами и лучшим естественным освещением. Потолок разделен на несколько фонарей — массивных сводчатых секторов. Оформление интерьеров восходит уже не к раннему барокко, а, скорее, к почти архаичной архитектуре Средневековья с деревянными колоннами, завершенными гротескными скульптурами, далекими от классических или барочных ордерных форм. Пространство сосредоточено в центральном высоком нефе, но по сторонам расширено хорошо освещенными антресолями. Этот ритм А-Б-А подчеркивает значимость среднего объема и в пространственном отношении — благодаря

Слева: яхт-клуб в Нью-Йорке. «Уоррен и Уэтмор». 1899—1901 гг. Деталь оформления входа. *Справа:* Н. В. Васильев. Фрагмент эскиза интерьера танцевального зала неизвестного лайнера

высокому сводчатому перекрытию, и с функциональной точки зрения, соединяя узкую танцевальную площадку с ресторанной зоной по сторонам. Интерьер дополняют высокий камин в стиле ренессанс, сводчатый фонарь и два ряда железных светильников, усиливающих перспективу. Был ли этот рисунок вариантом первоначального проекта, предложенного клиенту, мы сейчас сказать не можем. Работа выглядит слишком оригинально для того, чтобы быть просто фантазией или штудией. Можно увидеть в ней также ироническую аллюзию на трансатлантический вояж самого Васильева, который он предпочел бы провести в зоне первого класса, как Элиель Сааринен, а не в тесных помещениях третьего.



На третьем рисунке, вероятно, также входящем в этот цикл, изображен бассейн — опять же, обычный атрибут комфортабельного путешествия первым классом. Рисунок, тем не менее, вызывает почти сказочные ассоциации: залитый светом круглый грот с каскадом, бельэтаж на аркаде и необычный по своему решению купол, обеспечивающий приток естественного освещения. Художественный язык Васильева, перекликающийся с византийской и мавританской архитектурой, уникален. Действительно, в этой работе можно обнаружить



удивительное сходство с интерьерами Соборной мечети в Петербурге — как в пространственном решении, так и в декоративном убранстве. Оба объекта имеют верхнее освещение; парусный свод мечети, декорированный рядом углублений, которые уменьшаются в размере, как концентрические круги, словно отзывается эхом в этом помещении бассейна. Арки и галереи зала напоминают византийские формы, в то время как «телескопические» балконы воскрешают в памяти мотивы северного модерна.

Из бронзового фонтана в центре бассейна не меньше чем на десять метров вверх бьет струя воды, завершая фантастический декор. Здесь ощущается дыхание архитектуры экспрессионизма: вспоминаются гроты Большого театра в Берлине, спроектированные Гансом Пельцигом (1919).

Автопортрет с разбитым носом, друзьями и куском мыла

Юмористический, пародийный автопортрет выполнен Васильевым в конце 1920-х — начале 1930-х гг. Рисунок повествует о неприятном случае, когда наш герой в очередной раз испытал унижение,

Н. В. Васильев.
Эскизы интерьеров
неизвестного
лайнера.
Вверху: интерьер
столовой (?).
Внизу: интерьер
бассейна.
См. вклейку



Н. В. Васильев.
Автопортрет
с разбитым носом.
Частное собрание

на сей раз — поскользнувшись на куске мыла и разбив нос. Возможно, нос даже был сломан, так как крови очень много.

Ирония, обращенная на самого себя, свидетельствует о характере Васильева, которому, следовательно, не было чуждо чувство юмора. Архитектор изображен в окружении друзей, среди которых Нина и Александр Малицкие, а также три неизвестные женщины. Друзья перенесли грузного архитектора в гамак, подвешенный между двух деревьев где-то в лесу. Из-за размеров и тучности тела Васильева остальные фигурки кажутся маленькими, как гномы рядом с гигантом. На переднем плане большой овальный кусок мыла — причина несчастного случая.

Считается, что Васильев был замкнутым и серьезным, что он целыми вечерами работал, избегая какого-либо общения. Тем не менее этот рисунок свидетельствует, что архитектор был глубоко привязан к тесному кружку русских эмигрантов в Нью-Йорке. На фотографиях, снятых на пляже, мы уже видели, как эта связь стирала все социальные и экономические различия: случайно возникшее сообщество помогало русским эмигрантам сделать свое пребывание в изгнании более комфортным. За пределами этого круга, в частности с коллегами из «Уоррена и Уэтмора», Васильев держался на расстоянии, хотя, скорее всего, в большей степени это объяснялось языковым барьером и различными подходами к архитектурному процессу.

**ПИСЬМО Н. ВАСИЛЬЕВА ЛЕОНТИЮ БЕНУА
(30 ЯНВАРЯ 1927 ГОДА, НЬЮ-ЙОРК)***

30/127

Дорогой (я позволю себе так Вас назвать, как моего учителя; мне нравится французская манера писать: ученик такого-то, это дает преемственность и связь нового поколения со старым) Леонтий Николаевич.

Недавно получил от брата и[з] Петербурга вырезку из газеты, где сообщалось о чествовании Вашего 70-летия рождения и, главное, [юбилея] научно-художественной деятельности, часть которой Вы передали и мне, впитавшего (так в оригинале. — *Б.К.*) принципы архитектуры настолько, что и здесь я не являюсь ordinary designer'ом (как тут называют людей, делающих композиции в той или иной области). Конечно, без знания достаточно языка, без знакомств и связей, трудно прокладывать себе путь в нашей сфере, и здесь в особенности, где условия работы иные, где психология людей отличная от нашей особенно, где общий уклад иной (недаром, я теперь понимаю, называют эту страну Новым Светом). Вот я уже скоро здесь 4 года, после блуждания по югу России, Константинополю, Сербии (везде конечно что-то делал и даже с успехом) — а я еще не чувствую себя как в своей стране; и м[ожет] б[ыть] никогда не сольюсь с этой чужой мне массой, зная наперед, что м[ожет] б[ыть] до конца моей жизни я останусь в этой стране. Мельцер Р. Ф., Э. Ф. Виррих, Ф. Ф. Постельс, Н. А. Димитрато, Н. Н. Гвоздев и я приносим Вам наши поздравления с лучшими пожеланиями от всего сердца.

Еще раз крепко обнимаю.

Вам преданный

Н. Васильев

Делаю эскизы дома в Бариц для Шаляпина.

Недавно послал эскизы в Берлин Русской церкви и домов.

c/o Warren & Wetmore architects

10 East 47 Street N. Y. C U. S. of A.

* Приводится по тексту публикации: *Кириков Б. М.* Архитектурная графика петербургского модерна в собрании Музея истории г. Ленинграда // Музей ю. Художественные собрания СССР: Сборник статей / Сост. А. С. Логинова. М.: Советский художник, 1989. С. 146.

**ОХОТНИЧИЙ ДОМИК ШАЛЯПИНА
БЛИЗ БИАРРИЦА ВО ФРАНЦИИ***

К публикации эскизов охотничьего домика для моего соотечественника, знаменитого баса Ф. Шаляпина, я хотел бы добавить несколько слов, объясняющих выбор необычного стиля постройки.

Вполне очевидно, что жилище такого успешного человека, как мой друг, должно быть в полной гармонии с его личностью, привычками, темпераментом, и обстановка которого полностью отвечала бы его требованиям. Дом должен создавать атмосферу, в которой он мог бы спокойно продолжать свою великую работу. Словом, он должен чувствовать себя счастливым в таком жилище — а что может быть лучше дома, который соответствует внутреннему миру и всегда будет напоминанием, из какой безвестности поднялся он к вершинам славы? Исходя из этого я изучил жизнь и характер Шаляпина по его воспоминаниям, недавно опубликованным в Советской России.

Господин Шаляпин родился в 1873 году в Казани, городе, расположенном на берегах Волги, одной из величайших рек, которая течет через леса и степи. Его отец, [по происхождению] крестьянин, был переписчиком, и заработка едва хватало, чтобы прокормить семью. Постоянные переезды из одного приволжского города в другой усложняли и без того нелегкое существование. В 13 лет Шаляпин начал сам себя обеспечивать. Он работал писарем, кузнецом, токарем по дереву, сапожником и пел в хоре за полтора рубля в месяц.

В Тифлисе, на Кавказе, бывший артист Императорских театров разглядел в Шаляпине несомненный талант и очень заинтересовался им. Он давал ему первые уроки пения и музыки. С тех пор Шаляпин участвовал в частных представлениях, в хоре оперетт, и его голос становился всё сильнее и сильнее.

Со временем всё это, однако, перестало удовлетворять его. Широкая натура требовала простора, свободы, чтобы он мог бы раскрыться в полной мере — и потому он едет в Москву, мать городов русских.

Здесь Шаляпин знакомится с культурной элитой из разных областей искусств. Это была плодородная почва для полного раскрытия таланта. Он часто посещал библиотеки, изучал грим и костюмы, стили и эпохи. В музеях он знакомился с типажам; историки объясняли их, а художники помогали ему точно перевоплощаться в различные образы.

* *Vassiliev N. The Chaliapin Hunting Lodge near Biaritz, France // The Architect. September, 1927. P. 715-717.*

И очень скоро он достиг своей цели. Все, кто видели его на сцене, навсегда запомнили это событие.

После ошеломительного успеха в театре Ла Скала, в Милане, его гастроли в Европе стали чередой последовательных триумфов, и его провозгласили величайшим исполнителем.

Когда господин Шаляпин обсуждал со мной стиль будущего дома, он выразил желание создать нечто вроде большого охотничьего жилища с уютными комнатами для отдыха и дружеских бесед и местами, где он мог бы уединиться с книгой и поразмышлять. ...Так я придумал дом для этого великого певца с атлетическим телосложением, впитавшего дух степей и лесов его родины. Здесь каменистые склоны Пиренеев, близ Биаррица, с их загадочными жителями, подсказали мне идею заимствования баскской архитектуры для жилища моего друга. По мере возможностей я постарался воплотить в своих эскизах мысли, чувства и фантазии великого артиста, который когда-нибудь поселится в большом охотничьем доме.

Н. Васильев, архитектор, Нью-Йорк

«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОРАБЛЬ»

Пояснительная записка к проекту Дворца Советов № 165*

Чертежи. Мы посылаем одновременно с этой пояснительной запиской комплект из 12 отдельных чертежей, помеченных нашим девизом «Государственный корабль». Чертежи следующие:

1. Перспектива с птичьего полета.
2. Фасад со стороны набережной.
3. Фасад со стороны Соймоновского проезда.
4. Фасад со стороны Ленинки.
5. Фасад с площади зала «А».
6. Фасад с площади зала «Б».
7. Продольные разрезы.
8. План первого этажа (этажа оркестра).
9. План второго этажа (этажа мезонина).
10. План этажа, где расположен балкон.
11. План полуподвала.
12. Генеральный план.

Концепция. Надлежащее изучение программы выявило всю важность и величие задачи проектирования сооружения столь большого государственного значения. Вследствие этого наши усилия были направлены к тому, чтобы представить такую концепцию формы, очертания и внешнего вида, которая бы украсила это из ряда вон выходящее здание современности.

Разбивка зданий. Наружный вид нам представляется в форме, показанной на чертежах, как наиболее подходящей для неправильного участка и соответствующей общей схеме объединенных зданий.

Площадь. Принимая во внимание тот факт, что большой зал с вместительностью на 15 000 человек будет наполнен, как ни одно другое общественное собрание, — при впуске масс мы считали необходимым ввести внутреннюю площадь в качестве средства предотвращения опасной толчеи при входах с улицы и сохранить улицы для беспрепятственного движения. Следует заметить, что эта площадь имеет много других преимуществ, а именно она является добавочной площадью для разгрузки масс в подземные артерии движения, парадные участки и для развертывания декоративных ландшафтов.

Исправление контура участка. Обращаем внимание на наше предложение избавиться от существующих переломов на участке путем придания ему формы в соответствии с указаниями на генеральном

* ГНИМА. Инв. №№ 1265-1276.

плане. Это исправление послужит двоякой цели: оно облегчит осуществление спокойного движения и значительно улучшит внешний вид и средства доступа к зданиям с Кропоткинской набережной и Волхонки.

Подъезды для машин. Для разрешения задачи устройства гаражей для автомобилей и автобусов, мы предлагаем использовать полуподвальные помещения под частями здания вне площадей аудиторий и под площадью, как это показано на диаграмме — плане полуподвала. 2 самостоятельных доступа с Ленивки предусмотрены для въезда в подземные дороги и гаражи; при устройстве одностороннего подземного движения любая сторона может быть выбрана для входа или выхода. Ожидаемая комната под площадью оборудована подъемниками и лестницами, ведущими на все этажи аудиторий.

Расширение Волхонки, улучшение набережной и устройство трамвайных путей по обеим сторонам образовавшихся таким образом островов между пересекающимися улицами и весьма выгодно отделить, по нашему мнению, здание.

Фасады. Всё архитектурное целое представляет собой развитие основных форм зданий. Неприкрашенная простота увеличивает модулированным масштабом и единством композиции. Удобное место для прогулок на возвышенном уровне получается благодаря введению террас с легко доступными лестницами и платформами (пандусами) по бокам. Предполагается применить черный и декоративный красный гранит для облицовки цоколя и вышележащих стен здания, соответственно, как это показано на фасадах и перспективе с птичьего полета. Остекление слуховых окон в крыше должно рассматриваться как часть обработки, входящей в композицию современной архитектуры.

Конструкция. Конструкция стального остова, облицованного для придачи ему огнеупорности при помощи каменной кладки или бетона; опоры, фундаментальные стены, полы и перекрытия из железобетона; металлические двери и окна входят в проект предполагаемого Дворца. Применение гипсовых блоков для внутренних стен рекомендуется вследствие их звукопроводности. Рекомендуется также для той же цели облицовывать все внешние стены в задней части желобчатой черепицей.

Близость участка к воде вызывает необходимость применения железобетонных свай. Можно предвидеть, что придется делать много бурений для выяснения способности грунта выдерживать предстоящие нагрузки.

Зал группы «А»

Внутреннее устройство. При проектировании оркестра, стадиона и балкона, мы руководствовались соображениями безопасности не только в пожарном отношении, но и в отношении возможной паники, которая более чем часто является причиной потери жизни

в местах общественных собраний. Достаточность средств выхода должна сопровождаться прямыми артериями, как то: непрерывными проходами между рядами, переходами и выходами при каждом ряде мест. Можно усмотреть, что наш проект предусматривает эти особенности безопасности здания в отношении паники. Свободное движение и доступ к внутренним помещениям разного назначения обеспечивается обширными фойе и местами для прогулок. Изобилие лестниц и подъемников допускает быстрое распределение публики.

Для того чтобы завершить наружный вид здания по проекту, мы нашли необходимым ввести добавочный этаж прямо над кулуарами в последнем ряду балкона. Это пространство может быть предназначено для того, чтобы служить как павильон для физкультурных упражнений или как зал для репетиций. Хотя это специальное пространство и не требуется по программе, оно, мы считаем, подходит к схеме предполагаемых сценических представлений. Достаточный дневной свет и размеры дают возможность использовать это пространство должным образом для предлагаемых целей.

Сцена. Мы рассматривали сцену как предназначенную в качестве эстрады для аллегорических представлений и как место для особого рода демонстраций в то время, когда она не будет занята президиумом. Весь помост должен быть выполнен из вертикально движущихся, состоящих из секций, подъемных платформ, которые могут быть заняты невидимо для публики и затем приведены в положение видимости для последней на любой желаемой высоте. Такое же устройство предусмотрено для оркестра.

Места на сцене для президиума. Мы обращаем внимание на устройство портативных мест для президиума, помещенного на сцене. Применяются подъемные платформы поднимающейся системы для приведения президиума в положение полной видимости для публики. Загрузка и разгрузка этих мест происходит при помощи специального трапа. Такое же устройство предполагается для размещения музыкантов. При помощи состоящих из секций подъемных платформ могут быть образованы проходы для помещения невидимым для публики образом стенографов, переводчиков и других лиц. На авансцене могут быть устроены приводимые механически в действие ramпы выравнивающего типа.

Циклорама. Кривая задняя стена сцены представляет возможности для использования ее для целей циклорамы. Поверхность этой циклорамы должна состоять из акустических материалов.

Платформа сцены. Платформа сцены, указанная на чертеже, была спроектирована для достижения эффективного устройства зрелищных и других формах артистических представлений.

Киноэкран. Предполагается установить киноэкран шириной около 30 м. Когда он не находится в употреблении, экран поставлен к задней стене и приводится в положение для проектирования автоматически управляемым приспособлением.

Электрические и механические сценические устройства. Мы произвели архитектурную увязку для установки электрического и механического оборудования; проект этого оборудования, мы полагаем, будет разработан опытными инженерами в сотрудничестве с архитектором.

Аудитория. Проект внутреннего устройства подчиняется желательному акустическому условию. В авансцене предусмотрен резонатор.

Не занимаясь декоративной обработкой потолка, мы указали на продольном разрезе схему для понижающихся панелей, которые стремятся создать отражение звука, преодолевающее эхо.

Акустические материалы. Рекомендуется облицовывать боковые стены и заднюю стену авансцены акустическими материалами, обладающими особенностями наиболее подходящими для внутренней обработки. Можно указать на чрезвычайно благоприятные результаты при композиции из асбеста и другого ингредиента. Покрытие пола толстым пробковым или войлочным ковром должно рассматриваться как необходимость.

Дневной свет. Часть крыши занята декоративным слуховым окном, пропускающим в значительной мере дневной свет в аудиторию через стеклянные панели потолка, как это указано на продольном разрезе. Мы избежали окон на боковых стенах, вредных для акустики.

Кинематографическая будка. Указанное на чертеже место расположения кинематографической будки впереди балкона дает небольшой угол лучам.

Расположение мест. Расположение мест на стадионе оркестра и на балконе дает легкий доступ к путям выхода вдоль широких проходов между рядами и переходов. Места находятся на расстоянии 82 см, спинка к спинке, расстояние, употребляемое в большинстве американских роскошных помещений для общественных собраний. Расстояние между центрами мест равно 57 см. Мы предполагаем снабдить места контрольным светом для чтения программ.

Вспомогательные помещения. Все вспомогательные помещения, как то: гардеробная, буфеты, курительная, санитарное обслуживание и комнаты отдыха, просторные кулуары и т. д. расположены на различных уровнях и вблизи от выходов.

Спасательные лестницы на случай пожара. Спасательные лестницы на случай пожара предусмотрены с каждого ряда балкона с выходами на переходах.

Отдельные элементы здания. Различные элементы здания для обслуживания президента, дипломатов, прессы, музыкантов, артистов и т. д. спроектированы так, чтобы они имели легкий доступ на сцену. Полная изоляция различных элементов здания способствует избежанию беспорядка и столкновения среди групп, различно занятых.

Отопление и вентиляция. Приняты меры, как это указано на продольном разрезе, для помещения вентиляторов и приспособлений для промывания воздуха для отопительной и вентиляционной систем.

Зал группы «В»

Общее устройство. Мы спроектировали этот зал лишь для помещения делегатов на этаже оркестра, сохраняя балкон исключительно для зрителей. Отдельный вестибюль предусмотрен для делегатов вдоль осевой линии оркестра, и два вестибюля на площади для зрителей, обеспечивая таким образом полное регулирование впуска. Вдоль той же площади имеются входы в библиотеку, в выставочные залы и залы для собраний с вместимостью на 500 и 200 человек.

Непосредственные способы сообщения с библиотекой, с залами и с собраниями предусмотрены также изнутри зала. Совершенная циркуляция обеспечена связующими кулуарами.

Размещение мест в оркестре. Проект оркестрового помоста подобен таковому в большом зале, за исключением отсутствия стадиона. Места со складными попитрами к спинкам находятся на расстоянии 62 см от центра к центру. Расстояние от спинки к спинке равно 12 м. Такое устройство мест допускает свободу движения к местам и удобство при занятиях. Мы предполагаем снабдить эти места специальным косвенным освещением в углублениях г, спинках непосредственно над попитрами. В то время, как проходы между рядами устроены с имеющимся уклоном, сами места укреплены к ровным платформам с повышениями у сторон проходов. Расположение мест рассчитано на 3500 человек.

Балкон. Вместительность его равна 2000 человек. Предусмотрены переходы для выхода непосредственно через запасные лестницы на случай пожара на каждой стороне. Вход происходит через выходы, допуская быстрое и легкое размещение зрителей. Все вспомогательные помещения расположены на уровнях переходов. Места расположены на расстоянии 95 см от спинки к спинке, и 62 см между центрами.

Дневной свет. Внутренность аудитории освещается слуховым окном над стеклянными панелями потолка.

Сцена. Конструкция помоста и расположение на нем подобно тому, которое имеется в большом зале. Специальное углубление для музыкантов предусмотрено впереди сцены. Половой настил этого углубления выполнен из состоящих из секций подъемных платформ, могущих постепенно подниматься, которые используются в качестве лестниц, ведущих к сцене для парадных собраний. Приняты меры в смысле устройства асбестового занавеса, оборудованного противовесями. Висячие галереи устроены над одевальными комнатами. Находящийся в отдалении регулирующий распределительный щит может быть устроен в углублении для музыкантов. Проекция сзади на экран направлена из будки, помещенной в задней части сцены, как это показано на разрезе. Это устройство предпочтительней вследствие короткого расстояния для проектирования. Источники света помещены в потолке над балконом, как это указано.

Акустика. Так как проект внутренней части аудитории подобен проекту большого зала, то он подвергается той же обработке.

Вспомогательные помещения. Расположение следует функциональной взаимной зависимости различных элементов, обеспечивая в то же время компактность помещений для президиума, дипломатов, прессы, артистов, музыкантов, технического персонала и т. д.

Группа «С»

Залы для собраний. Эта группа зал для собраний вместительностью на 500 и 200 человек, помещена на покатоности, обращенной к Кропоткинской набережной. Доступ в эти залы происходит через здания группы «В», как это было описано здесь ранее. Помещения для технического персонала расположены над вспомогательными помещениями. Залы на 500 мест оборудованы кинематографическими будками на верху выходных лестниц. Изобилие света со стороны боковых стен и слуховых окон и свобода движения имеют место в этих залах.

Выставочные залы. Выставочные залы помещены на покатоности, обращенной к Волхонке.

Группа «Д»

Помещения. Мы расположили различные помещения в этой группе в двух независимых крыльях, образующих архитектурные контрформы для большого зала, как это указано на чертежах.

Все служебные помещения, помещения для шоферов и магазинов расположены в одном крыле, а конторы администрации, помещения для часовых, комнаты для радио-оборудования, телефонов и т. д. — в крыле на противоположной стороне.

Магазины были помещены в самостоятельном крыле для того, чтобы избежать шума в зале «В» и в то же время допустить их использование в связи с залом «А».

КУБАТУРА ЭЛЕМЕНТОВ ЗДАНИЯ

(на основании внешних размеров)

Зал «А» (над полуподвалом)	980	000	куб. м
Полуподвал под сценой		57 000	— « —
Вспомогательные части вне зала		139 000	— « —
Итого		1 216 000	— « —
Зал «В» (над полуподвалом)	420	000	— « —
Полуподвал под сценой	10	800	— « —
Вспомогательные части вне зала		43 680	— « —
Башня		28 000	— « —
Итого	502	480	— « —

Небольшие залы для собраний и выставочные залы	57 600 куб. м
Полуподвалы по залам «А» и «В», за исключением полуподвалов сцены	480 000 — « —
Общий итог	2 256 080 куб. м

ТАБЛИЦА ОСНОВНЫХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ

Площади по этажам

Оркестр и стадион, включая проходы между рядами, зала «А»	7000 кв. м
Оркестр зала «В»	4160 — « —
Балкон зала «А»	5200 — « —
Балкон зала «В»	2160 — « —

Площади сцен

Сцена зала «А»	1875 — « —
Сцена зала «В»	1580 — « —

ВМЕСТИТЕЛЬНОСТЬ, ВЫЧИСЛЕННАЯ ИЗ РАСЧЕТА 0,8 КВ. М НА ЧЕЛ.

Зал «А» на 15 250 человек

Зал «В» на 3900 человек

Сцена зала «А» на 2000 человек

Сцена зала «В» на 1500 человек

Кубатура аудитории в зале «А» 210 000 куб. м.

Кубатура аудитории в зале «В» 118 800 куб. м.

Кубатура, приходящаяся на челов. в зале «А» 13,1 м³

Кубатура, приходящаяся на челов. в зале «В» 20,1 м³

Расстояние от трибуны до последнего ряда мест на стадионе зала «А» равно 66 м.

Расстояние от трибуны до последнего ряда оркестровых мест зала «В» равно 60 м.

Угол зрения на стадионе «А» равен 5 градусам.

Угол зрения на балконе зала «А» равен 22 градусам.

Угол зрения на балконе зала «В» равен 17 градусам.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

АНКЕТА ИЗ ЛИЧНОГО ДЕЛА Н. В. ВАСИЛЬЕВА*

Управление туннелями Нью-Йорка
Личное дело

Имя	<i>Николай В. Васильев</i>	Дата	<i>27 июля, 1936</i>
Адрес	<i>Западная 75-я улица, 325, Нью-Йорк</i>	Место рождения	<i>Россия</i>
Дата рождения	<i>26 ноября, 1876</i>	Тел.	<i>Трафалгар 7-1249</i>
Женат	<i>да</i>	Дети	<i>Один</i>
Рост	<i>3 футов 6,53 дюймов (168 см)</i>		
Вес	<i>180 фунтов (82 кг)</i>		

В случае несчастного случая уведомить:

Имя	Роберт Франк
Адрес	Восточная 40-я улица, 15, Нью-Йорк
Телефон	Лексингтон 2-3336
Приходится ли вам родственником	нет

Образование

Среднее	Коммерческое училище в Петрограде
Профессиональное	Институт гражданских инженеров, Россия Академия художеств, Петроград
Звание	Гражданский инженер 1-й категории Архитектор-художник
Лицензии	Императорское общество архитекторов
Членство в инженерных обществах	Императорское общество архитекторов и художников Общество гражданских инженеров Общество городов-садов

Опыт работы (дайте подробное, начиная с ранних Ваших работ, описание всех занимаемых должностей, названия организаций-работодателей, даты поступления на работу и увольнения. Укажите размер заработной платы и причину ухода. Отметьте службу в армии или в военно-морском флоте США)

1901-1920. Карьеру архитектора я начал в 1901 г. по окончании Института гражданских инженеров. Занимал должность

* Оригинал утрачен. Копия — в Heinz Collection.

архитектора в Канцелярии по учреждениям императрицы Марии. Был помощником директора Института гражданских инженеров в связи с постройкой церквей и других зданий. Занимался независимой профессиональной деятельностью, проектируя здания различного назначения: особняки, доходные дома, церкви, торговые дома, рынки, театры, мечеть в Петрограде и другие.

Участвовал в архитектурных конкурсах и получил призы за следующие проекты:

США: Похвальный отзыв в конкурсе «Чикаго трибюн»
 Похвальный отзыв за проект Мемориального маяка им. Колумба в Санто-Доминго и в других, менее значительных, конкурсах.
[На полях вписано от руки] Памятник Хосе Марти на Кубе

Россия:	Петроград и окрестности	Премии
	1. Соборная мечеть, Петроград	I и II (построено)
	2. Жилой комплекс на большом участке Первого Российского страхового общества	I и IV
	3. Планировка пригородной территории	I
	4. Планировка пригородной территории	I

[страница 2]

Имя Николай В. Васильев

Опыт работы: (продолжение)

	Премии
5. Театр на Марсовом поле	I
6. Здравница в Царском Селе	I (начата)
7. Особняк в Царском Селе	I (построен)
8. Торговые ряды	I
9. Электростанция	I
10. Храм в память 300-летия Дома Романовых	I (построен)
11. Здание Министерства торговли и промышленности	III
12. Дом Кредитного общества в Санкт-Петербурге	I
13. Конторское здание, Москва	I
14. Дом Общества архитекторов, Москва	II
15. Пристройка к Румянцевскому музею, Москва	II
16. Планировка пригородной территории, Москва	I

17. Большой доходный дом, Москва IV
- в других городах России и в Сербии**
18. Театр в Ревеле (Немецкий театр) I (построен)
19. Театр в Ревеле (Эстонский театр) I
20. Театр в Юрьеве I
21. Театр в Вильне I
22. Театры в Воронеже и Екатеринбурге I и II
23. Народный дом в Уфе II (построен)
24. Курзал-театр в Эссентуках на Кавказе I и II
25. Банк, конторское здание
и гостиница в Кракове [Харькове?] I (построены)
26. Главное военное министерство в Сербии I
27. Торговые ряды в Киеве II
28. Торговые ряды и гостиница
в Благовещенске II
29. Училище в Воронеже II
30. Железнодорожная станция в Воронеже III
31. Часовня памятника
на братской могиле воинов в Крыму I и II
32. Планировка пригородов Одессы I
33. Комплекс банков, контор,
торговых рядов и залов в Одессе I
34. Премия за здание в Белграде,
Сербия I(построено)
35. Общежитие в Нижнем Новгороде I
36. Церковь на Украине III
37. Армянский клуб в Тифлисе I
38. Коммерческое училище в Перми II
39. Училище в Вологде II
40. Дом дворянства в Витебске I
41. Народный дом в Ростове I
- и другие, всего 91

1920—1923. В 1920 с Добровольческой армией я отправился в Константинополь, где сотрудничал с местными архитекторами, позже в Белграде, Югославия. Занимал должность главного архитектора военного министерства и получил первый приз за здание, практикуясь в качестве архитектора.

[Вписано от руки] Третья премия за Оперный театр в Белграде

1923—1936- Я прибыл в Нью-Йорк 8 марта 1923 г., с 7 июня того же года я поступил на службу в фирму «Уоррен и Уэтмор», Восточная 47-я улица, 16, в Нью-Йорке, там я работал

8 лет, до 1931 г. Наше сотрудничество было прервано из-за общей экономической ситуации в стране.

**«Шрив, Лэм и Хармон», Восточная 44-я улица,
и, Нью-Йорк (служащий)**

Томас Лэм, Седьмая авеню, 101, Нью-Йорк визуализатор
(внештатный сотрудник) и проектировщик

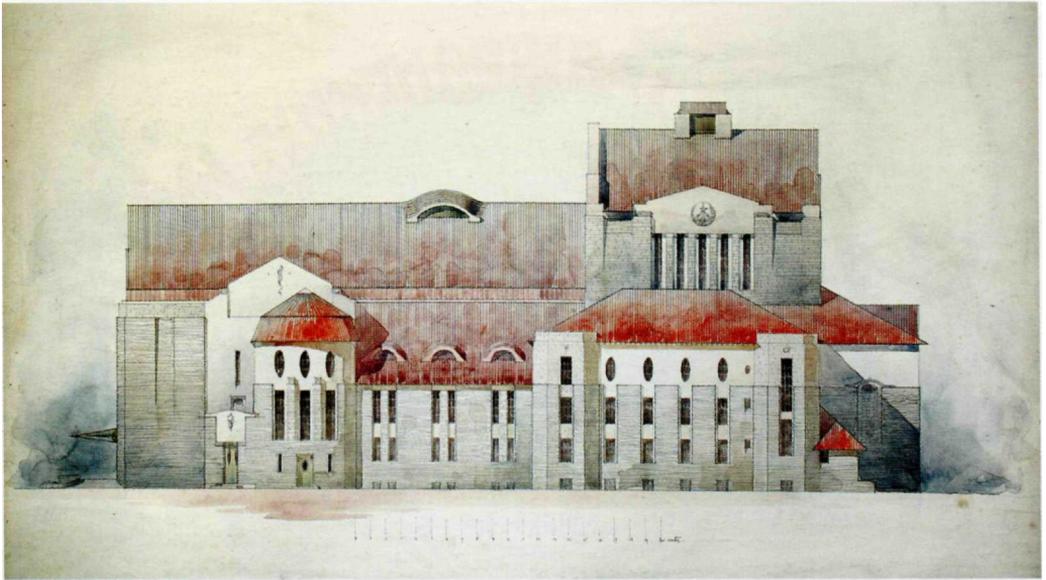
**«Уитни и Леймон», Парк-авеню, 101, Нью-
Йорк (служащий)**

Заполнено 27 июля 1936 Должность визуализатор 4-й категории
Отдел Э. Оури, проектировщик Заработная плата \$ 3120

[дописано от руки] Я был архитектором санатория для выздоравливающих офицеров и солдат, который должен был быть возведен в Царском Селе под покровительством императрицы Александры [Феодоровны]. Мне присудили первую премию и поручили проектирование других подобных санаториев в двенадцати военных округах.



Н. В. Васильев. Эскиз афиши к балу
в Институте гражданских
инженеров. 1901 г. ОЭ РНБ



▲ Н. В. Васильев,
А.Ф. Бубырь. Здание
Немецкого театра
в Ревеле. Боковой
фасад. *ЕАМ*



• Н. В. Васильев.
Проект неизвестного
особняка. 1900-е гг.
ГМИ СПб.



Н. В. Васильев. Проект церкви
в Мургабском государевом имении.
1912 г. Эскизы. ГМИ СПб.



▲ Н. В. Васильев.
Трудовая
интеллигентская
коммуна (?). 1918 г.
WolfsonianCollection

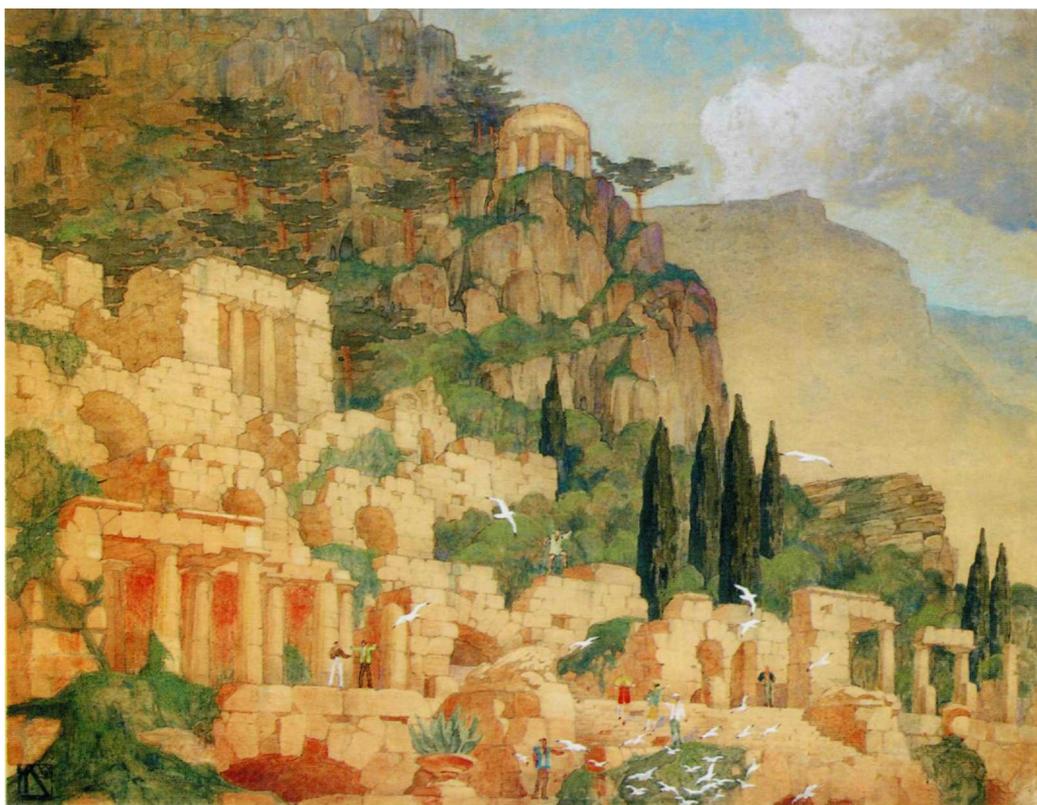




Н.В. Васильев.
Карикатуры.
WolfsonianCollection



• Н. В. Васильев.
Крымский пейзаж.
До 1921 г.
Частное собрание



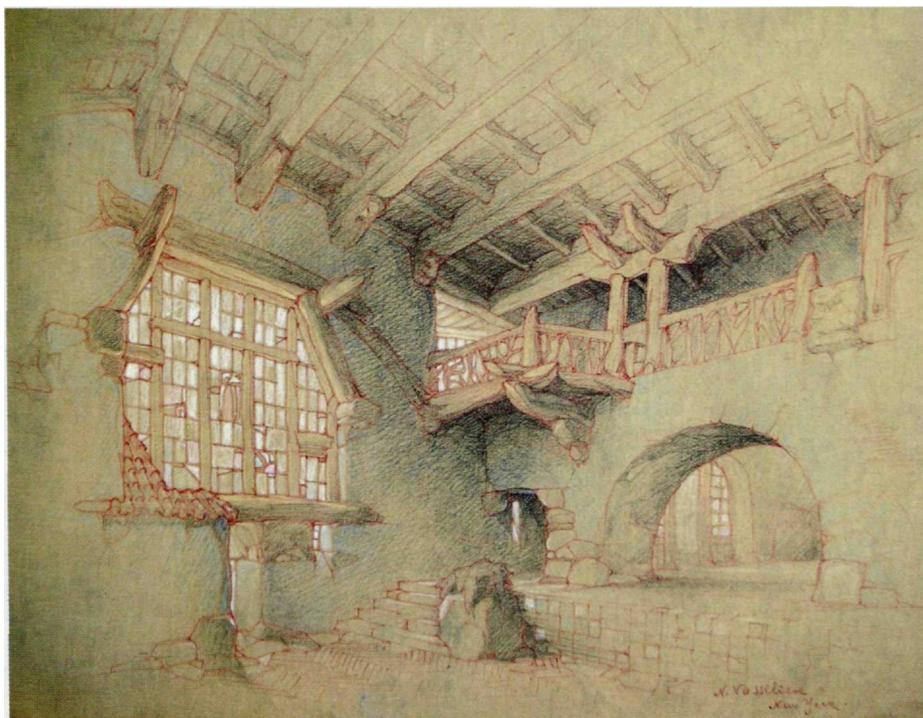
▲ Крымский пейзаж
с руинами. До 1921 г. *Собрание Р. Гашио*

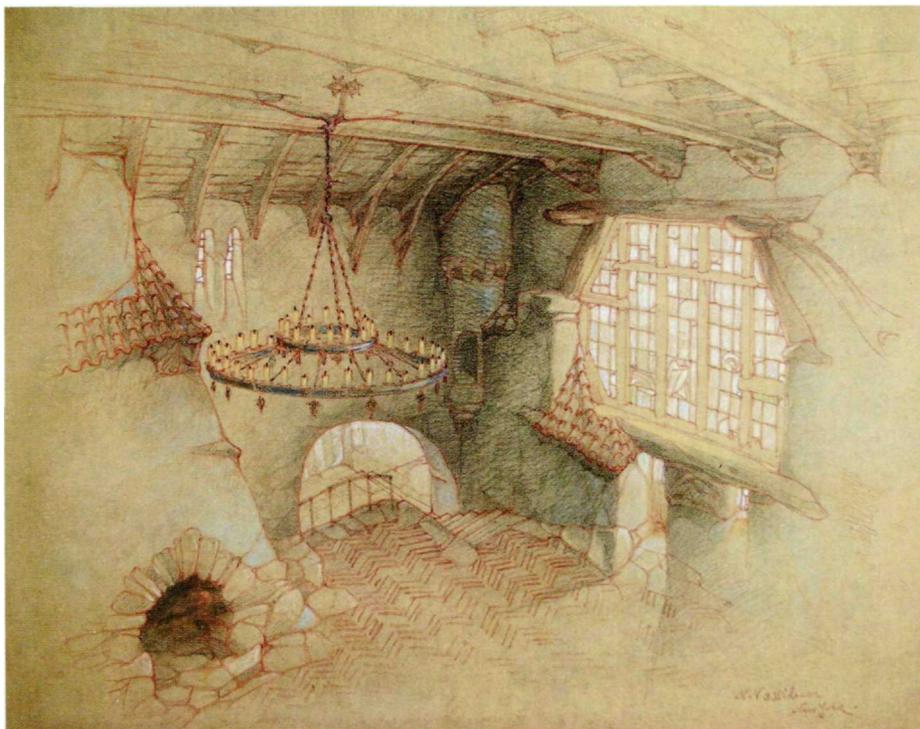
• Н. В. Васильев. «Консолидэйтед
гэс билдинг». Перспектива.
Ок. 1924 г. *Heinz Collection*





Н. В. Васильев. Проект охотничьего домика Шаляпина близ Биаррица.
Интерьеры. Ок. 1927 г. Собрание Б. Рябова



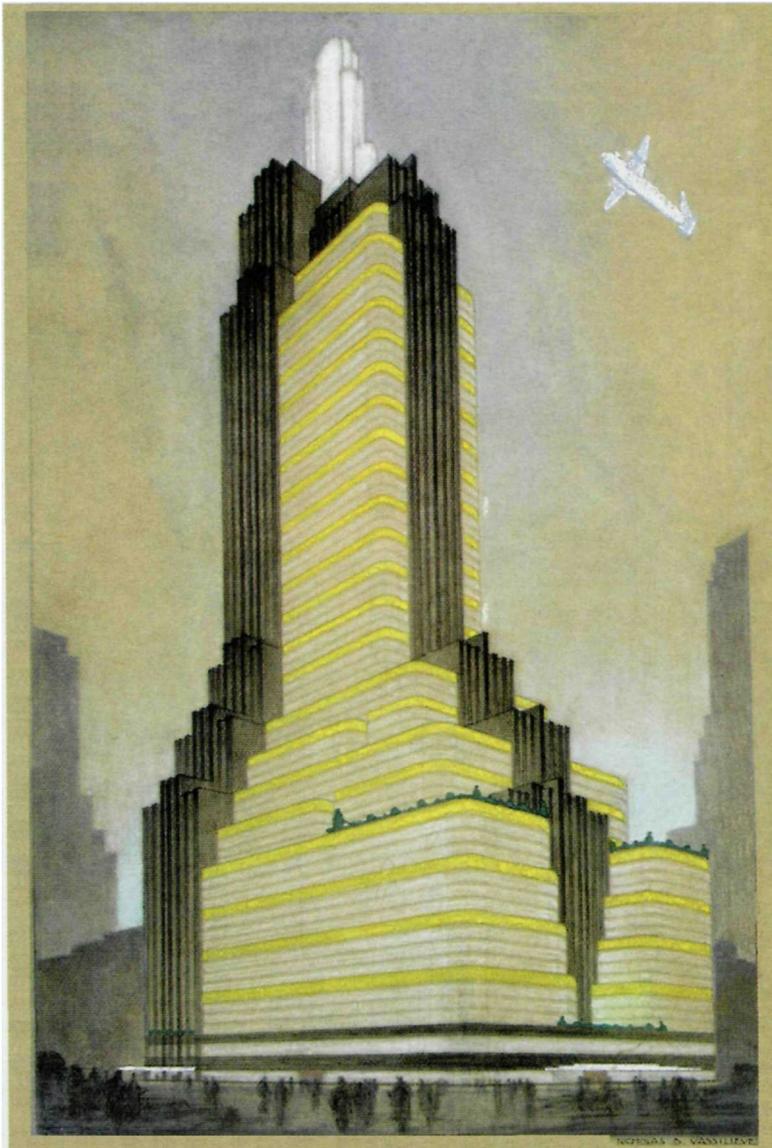


Н. В. Васильев. Проект охотничьего домика Шаяпина близ Биаррица. Интерьер. Ок. 1927 г.
Внизу: Фасад. Вариант (?). Собрание Б. Рабова

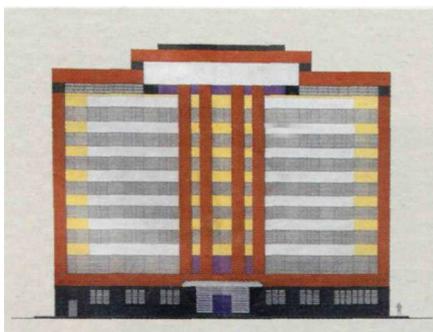




Н. В. Васильев. Композиция в романском стиле («Современная башня»). 1923 г. *Частное собрание*



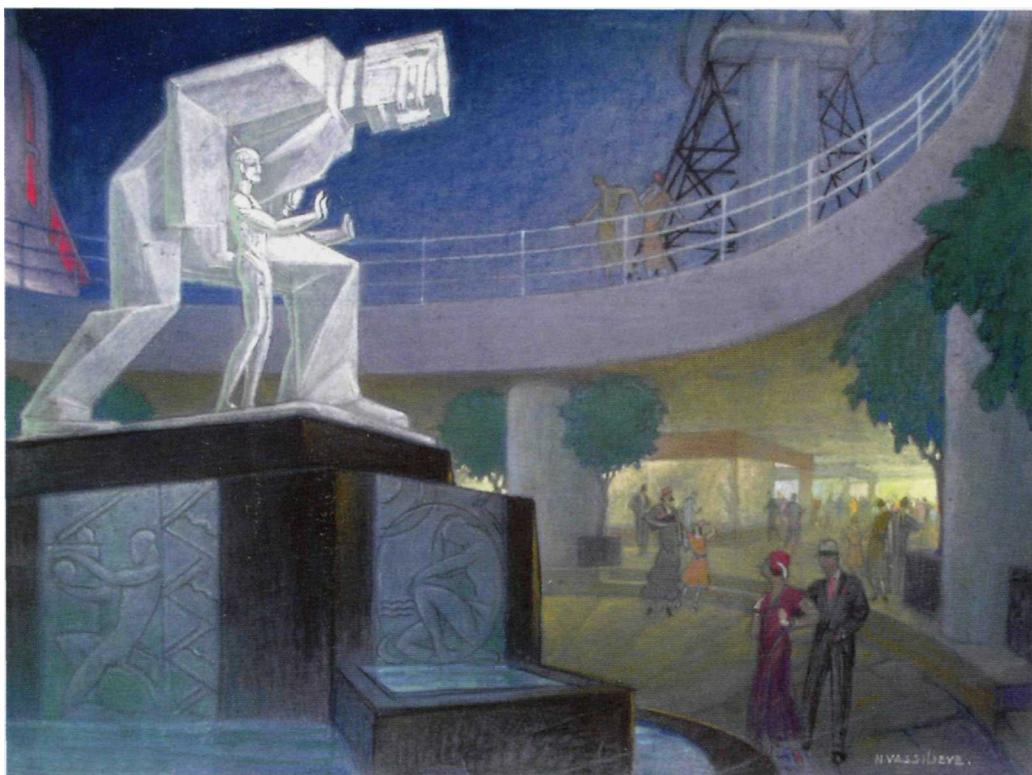
Н. В. Васильев. Эскиз высотного здания.
Нач. 1930-х гг. *Частное собрание*



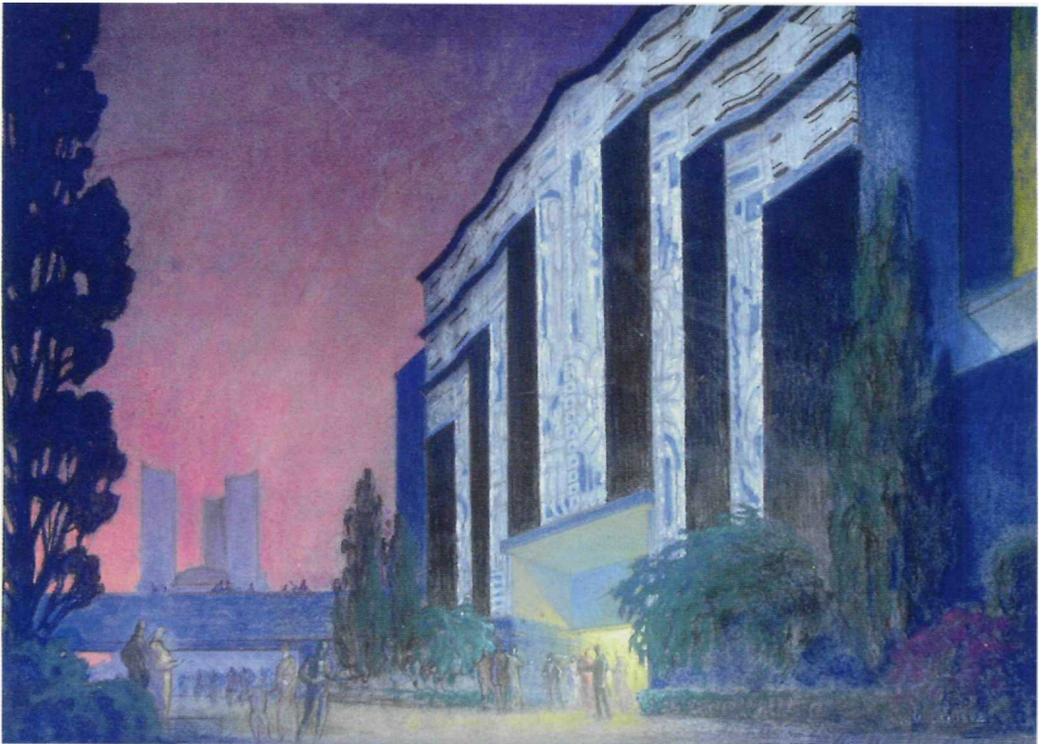
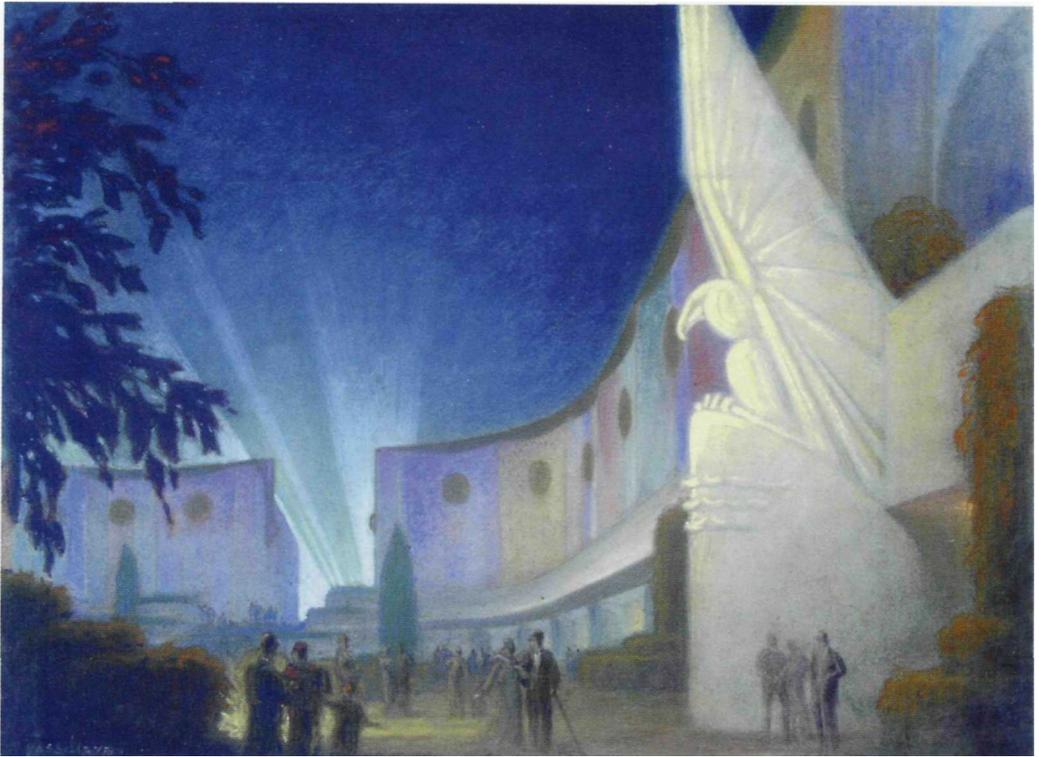
Н. В. Васильев. Эскиз конторского здания. Нач. 1930-х гг. *Частное собрание*

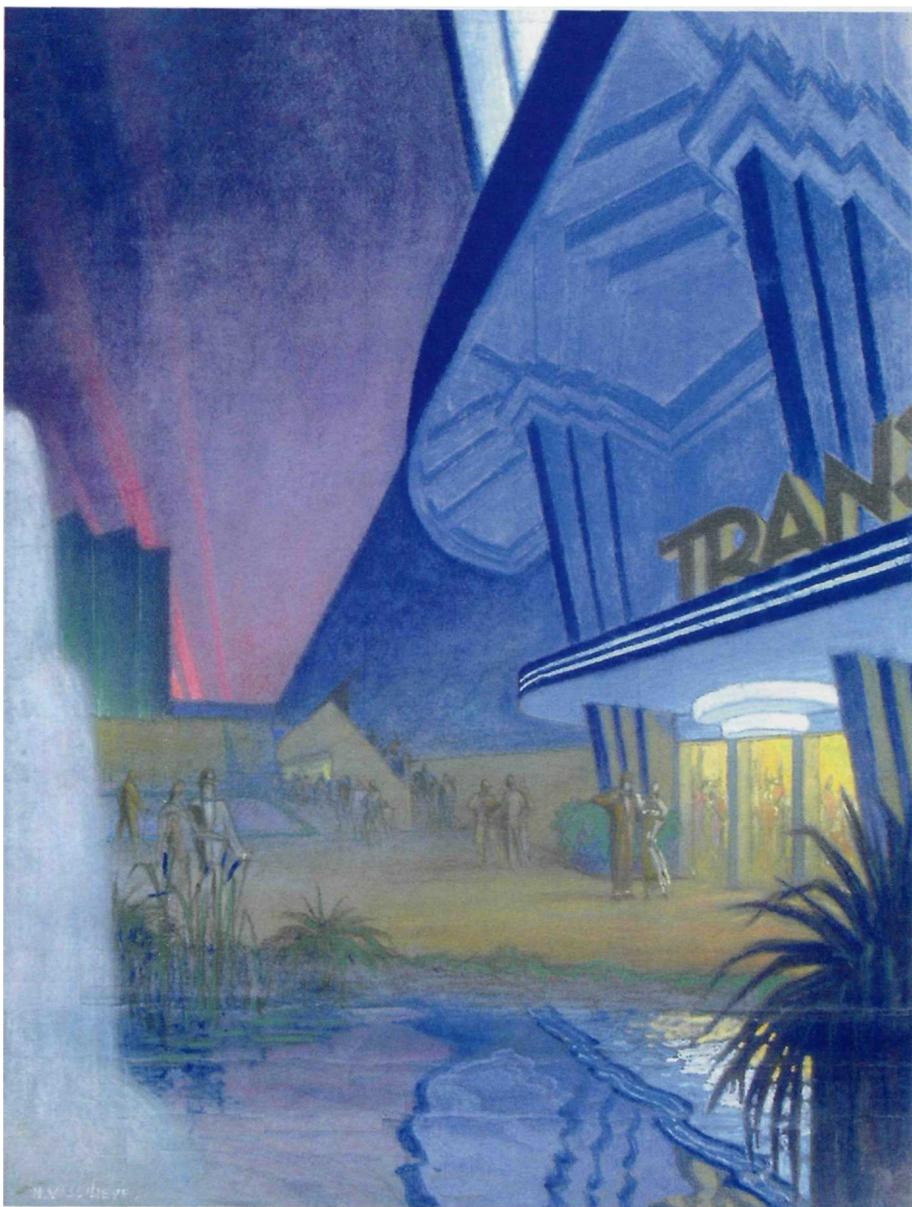


• Н. В. Васильев. Эскиз высотного здания. Нач. 1930-х гг. *Частное собрание*

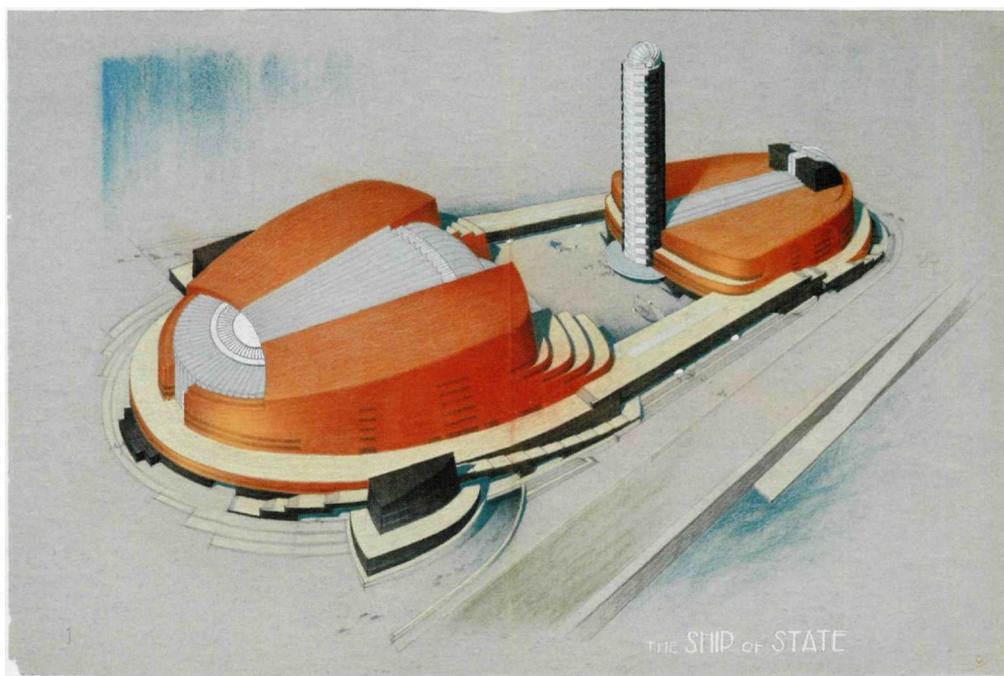


▲ • Н. В. Васильев. Чикагская выставка 1933 г. 1933-1934 гг. *Собрание Б. Рябова*

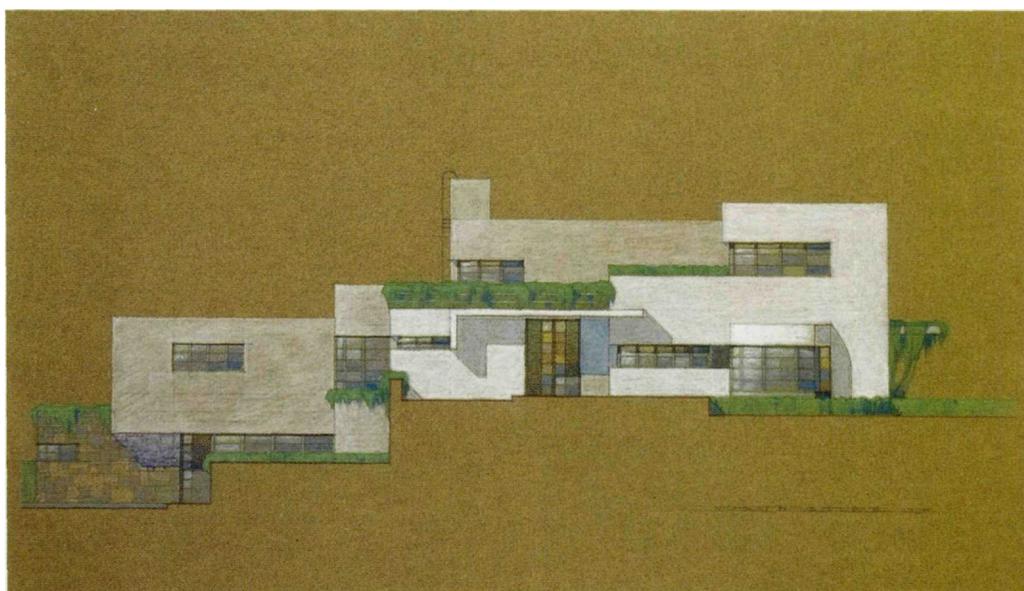




Н. В. Васильев.
Чикагская выставка
1933 г. 1933-1934 гг.
Собрание Б. Рябова



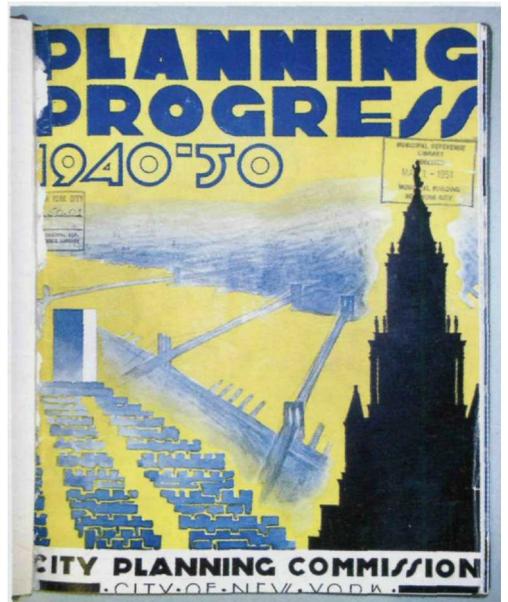
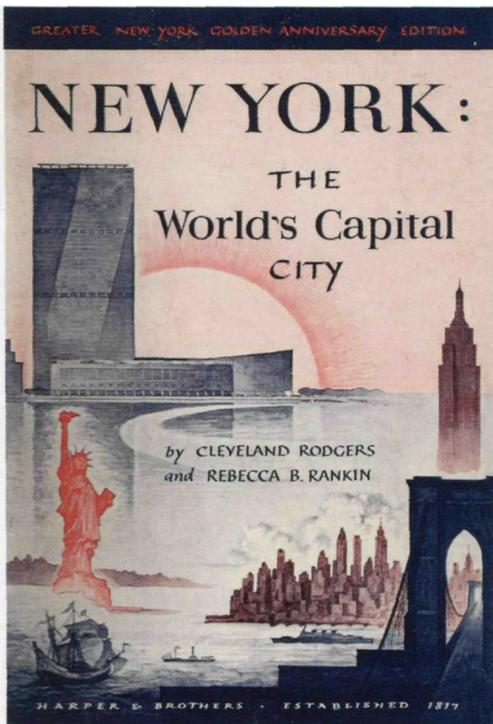
Н. В. Васильев. Конкурсный
проект Дворца Советов. 1931 г.
Перспектива. *ГНИМА*



Н. В. Васильев. Проект загородного дома
В. де Чечота. Ок. 1937 г. Фасад.
Вариант. *Zimmerli Museum*



▲ Н. В. Васильев. Конкурсный проект нью-йоркского пентхауза. 1931 г.
Интерьер. *Собрание Б. Рябова*

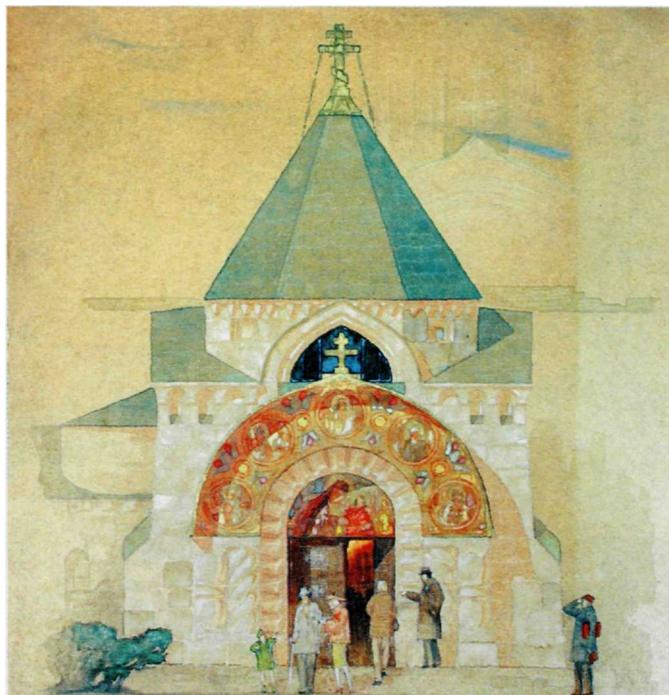


◀▲ Н. В. Васильев. Обложка книги «Нью-Йорк, столица мира». Ок. 1947 г. (слева).
Обложка бюллетеня Комиссии по городскому планированию



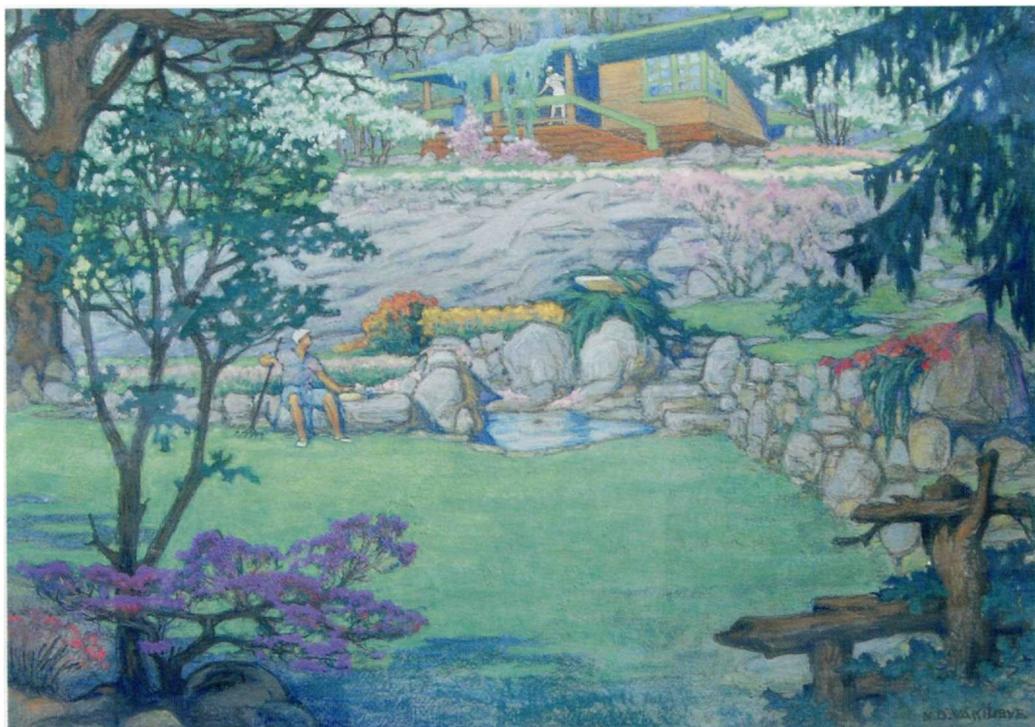
Н. В. Васильев. Проект Свято-Николаевского собора
в Вашингтоне. Нач. 1940-х гг. Перспектива. *Частное собрание*

- Н. В. Васильев. Проект Свято-Николаевского собора в Вашингтоне. Нач. 1940-х гг. Портал под звонницей. *Частное собрание*

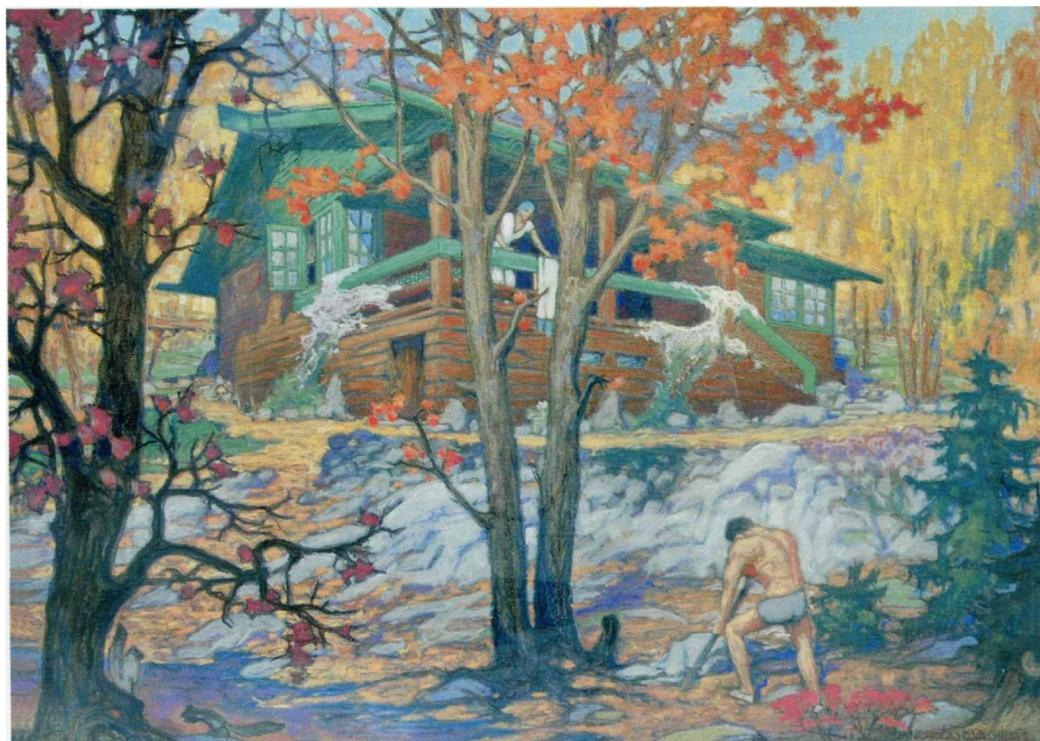


- ▼ Н. В. Васильев. Проект иконостаса. *Собрание Р. Гашо*





Н. В. Васильев. Дача Малицких
Коннектикуте. Ок. 1944 г. *Частное собрание*





Н. В. Васильев. Конкурсный проект
Императорского дворца в Эфиопии. Ок. 1948 г.
Главный фасад. Вариант. *Собрание Б. Рябова*

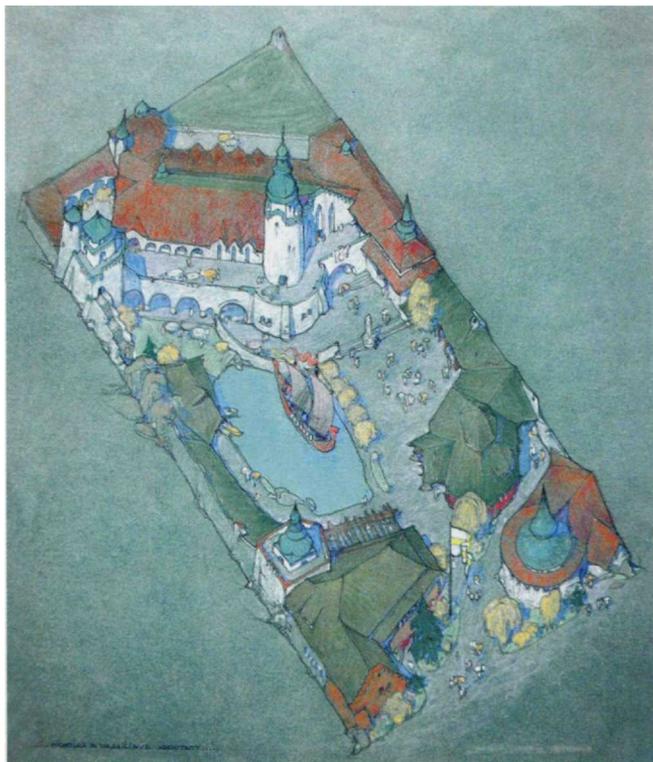


Н. В. Васильев. Конкурсный проект
Императорского дворца в Эфиопии. Ок. 1948 г.
Главный фасад. Перспектива. *Zimmerli Museum*



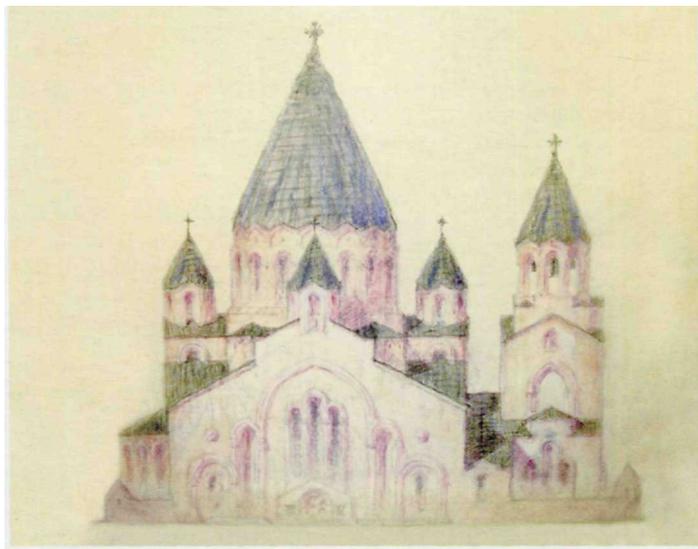
Н. В. Васильев. Конкурсный
проект Императорского
дворца в Эфиопии. Ок. 1948 г.
Аксонометрия. *Частное собрание*

- Н. В. Васильев.
Эскиз «шведского
павильона»
для Всемирной
выставки (?). *Собрание
Б. Рябова*



Н. В. Васильев. Эскиз «американского
павильона» для Всемирной выставки (?).
Собрание Б. Рябова

- Н. В. Васильев.
Эскиз лицевого фасада
неизвестной церкви.
Zimmerli Museum



Н. В. Васильев. Эскиз интерьера столовой (?)
неизвестного лайнера. *Собрание Б. Рябова*



▲ Н. В. Васильев.
Эскиз интерьера
танцевального
зала неизвестного
лайнера.
Собрание Б. Рябова



• Н. В. Васильев.
Эскиз интерьера
бассейна на
неизвестном
лайнере.
Собрание Б. Рябова

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

БЕЙСАИДСКИЙ АРХИТЕКТОР, БЕЖАВШИЙ ИЗ РОССИИ *

Николай Васильев из Бейсайда сегодня мог бы быть величайшим архитектором России, но не стал им по двум причинам — из-за большевистской революции и любви к свободе.

Вчерашний 77-летний художник и инженер вспоминает период своей жизни с 1905 по 1917 год, когда он был главным архитектором императора Николая II.

Сын купца из среднего сословия, он стал весьма состоятельным человеком, зарабатывающим примерно 25 000 \$ в год.

Его побочной работой было участие в конкурсах — он выиграл 91 приз, разрабатывая проекты зданий училищ, больниц, церквей, дворцов, торговых рядов, электростанций, памятников и даже двух мечетей, возведенных позднее в Петрограде, сегодняшнем Ленинграде.

Благодаря своей славе он получил заказ на проект загородного дома для великого русского оперного певца Шаляпина на морском побережье в Биаррице, Франция.

Накануне восстания Васильев находился на пороге осуществления своего самого значительного творческого замысла: он спроектировал более десятка госпиталей, здравниц и клиник для русских солдат, вернувшихся после сражений с немцами в ходе Первой мировой войны.

Затем красные нанесли сокрушительный удар, захватив царскую семью. В это время архитектор жил в царском имении неподалеку от внутреннего морского порта Ялты на Крымском полуострове.

К счастью для Васильева, в гавани встал на якорь корабль американского военно-морского флота, и бежавший художник ухитрился заполучить себе место на борту. Когда корабль пришвартовался в Стамбуле, Турция, всё, что было у Васильева, — костюм, в который он был одет. Позади остались слава, богатство и три бывшие жены.

Затем, уже в зрелые годы, проектировщик переехал в Белград, Югославия, где стал главным архитектором военного министерства.

* «Bayside Architect Fled from Russia» («Бейсайдский архитектор, бежавший из России»). Статья неизвестного автора в неустановленной выходившей в Куинсе газете. Около 1953 г. (вырезка).

Хотя его обучение в России было строго классическим — акцент делался на стиле итальянского Возрождения, — тем не менее он с готовностью обратился к современным идеям проектирования.

30 лет назад он составил план театра в Белграде так, что даже сегодня здание изумляет прохожих прогрессивностью линий.

В 1926 году в поисках большей свободы изгнанник отправился в США и высадился в Нью-Йорке, не зная ни единого слова по-английски.

* * *

На континенте Васильев был известен как художник, способный представить, как будет выглядеть здание, когда его строительство будет завершено, и изобразить его так, чтобы оно смотрелось как можно лучше.

Хотя он был специалистом и в области гражданского строительства, и в области архитектуры, больше всего он гордился, и гордится сейчас, своим мастерством именно в этом направлении — в деле, называемом визуализацией проектов.

Вот почему ему не составило труда получить здесь работу, сделав несколько рисунков и не произнеся при этом ни слова.

* * *

Почти двенадцать лет художник работал в частных фирмах, проектируя жилые дома, и затем в Управлении мостами и туннелями Триборо.

В 1930-х годах его приехали навестить двое однокурсников по архитектурному университету в Ленинграде. Они неплохо ладили с большевистским режимом и попытались заманить Васильева обратно. Он отказал им не раздумывая.

После двух лет в департаменте опытный визуализатор перешел в Комиссию по городскому планированию, где проработал 14 лет до пенсии.

* * *

Он предпочитает не распространяться о своей работе там. По его словам, то было лишь «практическое, деловое» проектирование. Куда больше он любит рассказывать о конкурсах, в которых он одержал победу в России. Его рабочая комната в Бейсайде от пола до потолка завешана рисунками, занявшими призовые места.

Но в Америке, говорит он, такие конкурсы проводятся редко. Большинство строительных фирм, по-видимому, предпочитают действовать с места в карьер, сразу нанимая архитектурную фирму, вместо того чтобы подбирать готовый проект.

Конкурсы гораздо более демократичны, заявляет Васильев. «Твоя работа — вот что побеждает, и ничто другое. Судьи даже не знают твоего имени, когда берут в руки твои рисунки».

Конкурсы были азартной игрой, и Васильеву нравился этот элемент азарта. Нередко он работал семь или восемь месяцев над планами структуры города или области, которых даже никогда не видел. И тем не менее он часто побеждал.

Васильев оставался в комиссии семь лет после официального выхода на пенсию в возрасте 70 лет, наконец покинув ее только в декабре этого года.

Комиссия архитекторов сказала, что в свои семьдесят он был настолько трудоспособным работником, что город просто не мог его лишиться. Васильев по-прежнему целыми днями занят на внештатной работе, выполняя перспективные рисунки. Он живет и работает в доме своей племянницы, миссис Нины Малицкой и ее мужа, Александра, на 222-й улице, 39-44 в Бейсайде.

Сегодня Васильев мечтает только об одном — выиграть следующий конкурс.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

ПАМЯТИ Н. В. ВАСИЛЬЕВА

Волею Божию, среду друзей добрых знакомых зодчих и художников покинул всеми любимый архитектор-инженер Николай Васильевич Васильев, умерший 16 сего октября после продолжительной и тяжелой болезни.

По окончании Института гражданских инженеров Н. В. поступил в Императорскую Академию художеств, которую и окончил в начале нового столетия.

Богато одаренный художник, он вскоре прославился исключительным успехом в области архитектурных конкурсов, в которых брал призы; был также создателем магометанского храма — мечети в С.-Петербурге.

В 1918 году Васильев переселился в Крым, затем — в Сербию. Через несколько лет мы встретились в Нью-Йорке. Тут покойный занимался в одной из видных архитектурных организаций.

В связи с последней Всемирной выставкой в Чикаго Васильев переселился туда. Когда же, в тридцатых годах, наступила безработица, мы видим Н. В. в нью-йоркском Порт-Оторити и затем в Городском управлении, в Отделе общественных работ.

Выдающиеся работы по планированию Нью-Йорка были всецело оценены, и наградой за такие многолетние труды оказалась солидная пенсия, обеспечившая последние годы жизни Н. В. К сожалению, силы его оказались надорванными, здоровье пошатнулось, пришлось подвергаться повторным операциям. Тело и дух не выдержали бесконечных страданий.

Мир праху покойного, человека доброго и отзывчивого.

Что касается известности Васильева-архитектора, то следует указать, что даже и теперь на покинутой родине он не забыт, но лучшие его проекты помещены в виде выдающихся образцов в учебниках по архитектуре.

Оставшиеся здесь коллекции художественных произведений покойного носят, бесспорно, музейный характер, почему было бы желательно увидеть их на посмертной выставке.

Архитектор-художник Ф. Ф. де Постельс

* *Постельс Ф.Ф., де.* Памяти Н. В. Васильева // Новое русское слово. № 16649. 1958. 19 октября.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8

РУССКИЙ ЗОДЧИЙ Н. В. ВАСИЛЬЕВ ЕЩЕ ОДИН ПАМЯТНИК В ПАНТЕОНЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ПОСТРОЕННОМ ЭМИГРАЦИЕЙ*

Ушел из жизни блестящий представитель дореволюционной России, один из выдающихся русских зодчих, создатель ряда замечательных произведений русской архитектуры.

Николай Васильевич Васильев родился в 1875 году в Петербурге в купеческой семье. Дед его был крестьянином, и этим своим «мужицким» происхождением Н. В. гордился, никогда его не скрывая. Влиянию отца следует приписать тот факт, что начальное образование будущий архитектор получил в коммерческом училище, а затем в институте. Очевидно, карьера будущего купца не очень пришлась ему по вкусу и, подготовившись, он сдал конкурсные экзамены в Институте гражданских инженеров, который закончил блестяще со званием гражданского инженера. Это было в первые годы начала нынешнего столетия. Молодой инженер сразу же был приглашен на службу в строительный департамент Ведомства Императрицы Марии Федоровны. Однако, сухое и точное познание инженерного ремесла не вполне удовлетворяло юного строителя, не отвечая его вкусам и художественным стремлениям. И Н. В. поступил в Академию художеств, которую и окончил со званием архитектора-художника i-й степени.

Началась блестящая карьера молодого архитектора и инженера Н. В. Васильева.

Одной из первых его работ было завершение постройки и отделки дворца Кшесинской, сразу создавшей ему репутацию самобытного и не подражающего никому зодчего. Это было время стремительного роста промышленной, культурной и технической России. Десятые годы нынешнего века — эпоха увлечения стройкой — выдвинули молодое поколение архитекторов. Создался своеобразный период ренессанса русского искусства в целом и архитектуры в частности. Шаблонное копирование классических образцов сменилось индивидуальным планированием, принесся в архитектуру новые идеи

* *Камышников Л.* Русский зодчий Н. В. Васильев // Новое русское слово. 1958. 18 октября. Лев Камышников (1881-1961) художественный критик, публицист, в дореволюционные годы — редактор одесской «Южной мысли». Скончался в эмиграции. В некрологе, увы, напутано всё, или почти всё, начиная с места рождения Николая Васильева. Документ может служить хорошей иллюстрацией того, как плохо представляли себе современники — и даже критики — действительный вклад «русского зодчего» в архитектуру России и Санкт-Петербурга.

городов-садов, вызвало поиски новых путей и новых материалов. Художники, вооруженные рейсфедерами и рейсшинами, проникнутые индивидуальным вкусом и обладающие смелостью фантазии, проявили инициативу в создании подлинного новаторства. Оживились архитектурные издательства, и «Ежегодник архитекторов» запестрел новыми именами. Среди них одно из виднейших мест занял архитектор Н. В. Васильев.

Публика знакомилась с людьми, впервые заявившими о себе, как о новых и смелых деятелях строительного мастерства. В иллюстрациях изображались проекты Щусева, Щуко, Васильева, Фомина, Успенского, Покровского. Возникали многочисленные конкурсы, побуждавшие к соревнованию. Среди конкурентов на первое место выдвинулся молодой архитектор Николай Васильевич Васильев.

Первый, и самый большой успех Н. Васильев имел в постройке в Петербурге на Васильевском острове магометанской мечети. Он представил на конкурс этой постройки два проекта, и оба они удостоились премии первой и второй. Постройка мечети была произведена под наблюдением автора проекта и представляет собой одно из самых экзотических сооружений «града Петра», хотя оно резко расходится с топорным характером петербургских казенных зданий. Это отличие мечети от официального Петербурга делает ее примечательной, особенно со стороны набережной Невы, где она выделяется на сером фоне своим голубым куполом и легким минаретом.

Своеобразно и другое сооружение Н. Васильева — здание главной петербургской синагоги в районе Коломенской части. Здание выдержано в мавританском стиле и выделяется среди окружающих его однообразных домов старой екатерининской постройки. Любовь к ориентальному стилю лежала где-то в глубинах души этого потомка русского крестьянина, хотя во внешнем его облике было что-то напоминающее монгольские черты — наследие, быть может, самых отдаленных предков Васильева. Не этим ли объясняется тяга к экзотике, отразившаяся, например, в создании проекта дворца для Абиссинского короля императора Хайле Селасье. Дворец этот, к сожалению, не был построен, так как оказался не по карману абиссинскому владыке.

Еще со времен Петра Великого Петербург строился по строго начерченному указанию, с сохранением единообразия не только эпохи, пропорций, но даже и окраски.

Однако, в пределах этого казенного «заказа», вырос город — один из самых очаровательных и высокохудожественных образцов русской романтической архитектуры. В зданиях города сохранили свое бессмертие имена его создателей: Фельтена, Кокоринова, Кваренги, Воронихина, Тома де Томона, Растрелли, Захарова и других подлинных романтиков архитектуры. В линиях и пропорциях они ощущали не одну только форму, но и гармонию и ритм, приближающий графическое искусство архитектора к гармонии, присущей, казалось, бы только музыке. Недаром говорят о певучести архитектурных ансамблей.

К этим романтикам — строителям, поэтам русского зодчества — принадлежал и Николай Васильевич, и оставался таким не только в своих восточных и ориентальных мотивах, но и в строго выдержанных в духе европейского ренессанса, работах, даже, казалось бы, далеких от поэзии. Он проектировал рынки, банки, театры, коммерческие и частные дома. Планировал города-сады, больницы, в том числе для офицеров в Царском Селе. Все эти здания, частью построенные, частью оставшиеся на бумаге, были созданы в период от начала нынешнего века до революции, не считая последний год войны. За каких-нибудь пятнадцать лет Н. Васильев принял участие в сотне конкурсов, в результате которых он получал небывалое в истории того времени количество премий — девяносто одну, из которых тридцать одна были первые. Иногда он получал одновременно и первые и вторые премии. Одно перечисление всего, сделанного Васильевым за эти годы, заняло бы много места. Все его проекты своевременно были опубликованы в специальной и общей печати. Многие из них вошли в учебники архитектуры, как прежние, так и нынешние — советские.

Верный своему признанию, Н. В. не поддался влиянию крайностей и модернистских уклонов в архитектуре, одно время влиявших даже на признанных служителей искусства. Стоит вспомнить мавзолей Ленина работы талантливого архитектора Щусева. Сооружение это представляет нечто среднее между кубистическим дерзанием модернизма и формой усеченной египетской пирамиды. Васильев не поддавался моде, сохранив свое лицо архитектурного романтика.

Не одним Петербургом ограничилось конкурсное соискательство Васильева.

Он получил призы: за здание Московского архитектурного клуба, за пристройку к Румянцевскому музею в Москве, за проекты театров в городах Ревеле, Юрьеве, Вильне, Воронеже, Екатеринбурге, за Народный дом в Уфе, за театр в Эссенуках.

Он строил банки, гостиницы, рынки в Одессе, Нижнем Новгороде, Тифлисе, Ростове, в Сибири, в Вологде, в Перми. Он посылал проекты и получал премии за Королевский театр в Белграде, за памятник в Гаване на Кубе, всюду, куда доходили работы русского архитектора, они были отличены, они вознаграждались не только материально, но и единодушным и авторитетным признанием их высокой художественной ценности.

Революция прервала творческую деятельность Васильева в России. Из Крыма на американском миноносце по распоряжению контр-адмирала Макулли он был доставлен в Константинополь. После короткого пребывания в Сербии Н. В. приехал в Нью-Йорк. Вот как, со слов самого Васильева, его друзья передают о впечатлениях Н. В. в новой для него стране.

В 1923 году по приезде в Америку, не зная ни слова по-английски и совсем без денег Н. В. зашел в контору самого видного архитектора того времени, строителя вокзала Грэнд Сентрал, Витни Ворена.

Его немедленно ввели в кабинет к Ворену, который, посмотрев на принесенные Н. В. рисунки, сразу же предложил ему работу в своем офисе, спросив только — сколько бы он хотел получать?

Н. В. назвал сумму, которая ему самому показалась очень большой. Ворен эту сумму удвоил и тут же пригласил Н. В. к себе домой на прием у него видных американцев и коллег-архитекторов.

Смущенный Ник. Вас. ответил, что он очень польщен, но что у него нет приличного костюма, чтобы явиться в такое общество. Но Ворен его обнял и заметил:

— Для такого гостя и золотой костюм будет недостаточен.

Ворен в тот же вечер представил Васильева как одного из самых талантливых архитекторов. Началась работа Н. В. Васильева в Америке, продолжавшаяся около тридцати лет. Приобретши популярность как один из лучших знатоков архитектурной перспективы, Васильев имел постоянную работу, но не добился права самостоятельной постройки по специфическим условиям американского строительного дела.

Последние годы Н. В. работал по перепланированию города Нью-Йорка. В Сити Холл ему был отведен целый этаж, где он работал в спокойной и удобной обстановке. Только пред самой болезнью он вышел на пенсию, которая его вполне устраивала.

В личной жизни Н. В. был человеком редкой, почти детской чистоты и мягкости. Он никогда никому и ни в чем не отказывал и часто помогал товарищам по работе. Большая часть писем, которые он получал, включали в себе просьбы о помощи, которые он всегда удовлетворял.

Приезжавшие из России молодые советские архитекторы говорили о Н. В. с восхищением и гордились его талантом.

Побывал у него и один из выдающихся архитекторов, получивший признание еще до революции и товарищ Васильева по Академии, архитектор Щуко.

Он много и долго уговаривал Ник. Вас. вернуться на родину, но получил решительный отказ. Родина получила свидетельства его редкого таланта, его проекты, но сам он предпочел оставаться здесь в зарубежном Пантеоне русской культуры.

Л. Камышников

ПИСЬМО А. МАЛИЦКОГО ИРИНЕ РЯБОВОЙ (ГАШО) *

9 августа 1977 г.

Дорогая Ирина!

Благодарю за Ваше доброе письмо. Оно напомнило нам о самой лучшей поре нашей жизни — о «Версале», о таких незабываемых событиях, как свадьба Рябова, рождение их дочери и так далее, и о жизни с такими дорогими нашими друзьями, как Борис Рябов и господин Николай Васильев.

Мы бесконечно любили их не только за преданность высокому искусству архитектуры, но и потому, что они были нашими искренними и верными друзьями. Нам их очень не хватает.

Госпожина Николая Васильева не стало 19 лет назад. Его творческая деятельность принадлежит старшему поколению служителей Искусства. Академик, испытавший влияние позднего ар-нуво и позднего югендстиля как раз накануне Первой мировой войны, он был превосходным мастером архитектурных изображений, в которых блистательно пользовался цветовыми приемами, заимствованными у Бакста, Бенуа и других русских мастеров, и после великого Каутского** считался вторым по мастерству и убедительности своих перспектив.

Мы рады узнать, что Вы обнаружили несколько цветных акварелей и рисунков господина Васильева. И если когда-нибудь наше желание устроить выставку работ господина Васильева осуществится, мы полагаем, что Вы представите их нам для этой цели. После того, как господин Васильев покинул нас, мы сохранили его комнату нетронутой; многие его оригинальные работы бережно вставлены в рамки и сохранены, в том числе его собственный портрет работы покойного господина Владимира Иванова. Борис любил и эту комнату, и этот портрет.

С благодарностью, остаемся Вашими искренними друзьями.
Александр Малицкий

* Пер. с англ. Письмо находится в частном собрании.

** Тэд Каутский (1896-1953), американский художник-график и преподаватель. В США прибыл в возрасте 27 лет из Венгрии.

ПРИМЕЧАНИЯ

К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

- 1 *Крастиньш Я. А.* Стиль модерн в архитектуре Риги. М.: Стройиздат, 1988. С. 101-109.
- 2 Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 69, 72.
- 3 Там же. С. 45.
- 4 *Красовский А. К.* Гражданская архитектура. Части зданий. СПб., 1851. С. 27-29.
- 5 *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб.: Нева, 2003. С. 13-27.
- 6 Там же. С. 28-35.
- 7 См.: Федор Шехтель и эпоха модерна. Международная научная конференция. Москва, 20-23 октября 2009 г. М.: Архитектура-С, 2009.
- 8 См.: *Вознесенский А. В., Кириков Б. М.* Дом компании «Зингер» — Дом книги. СПб.: КОЛО, 2008.
- 9 См.: *Кириков Б. М.* Здание торгового товарищества «Братья Елисеевы» // Реликвия, 2010. № 22. С. 28-33.
- 10 См.: *Gallen-Kallela A.* Kalela: Erämaa-ateljee ja koti. KLP Keuruu, 2007.
- 11 *Kivinen P.* Lars Sonck's life // Lars Sonck architect. Helsinki, 1981. P. 7-18.
- 12 Цит. по: *Лисовский В. Г.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб.: Коло, 2006. С. 133.
- 13 Цит. по: *Лобанов В. М.* Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930. С. 10.
- 14 *Соколова Н.* «Мир искусства». М.; Л., 1934. С. 65.
- 15 *Никифорова Л. В.* Образ Финляндии в русской романтической традиции. К вопросу об историко-культурных корнях северного модерна // Северный модерн: Диалог культур (сборник материалов конференции). СПб.: Европейский Дом, 2005. С. 24-31-
- 16 *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома. С. 84-95.
- 17 Цит. по: *Кирикова Л. А.* Архитектор Андрей Андреевич Оль // Архитектор Андрей Андреевич Оль. Графика и документы в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга: каталог. СПб., 2008. С. 6.
- 18 *Апышков В.* Рациональное в новейшей архитектуре. СПб., 1905.
- 19 *М-ов П.* Финляндское декоративное искусство // Зодчий. 1903. № 14. С. 185, 187.
- 20 *М-ов П.* К истории «нового стиля» // Известия Общества гражданских инженеров. 1906. № 4-5. С. 101.
- 21 Архитектура Финляндии // Московский архитектурный мир. Вып. 4. 1915. С. 32-34.
- 22 *Новицкий А.* Что нужно требовать от современных зданий в русском стиле? // Строитель. 1905. № 9. Ст. 344-352.
- 23 *Баумгартен Е.* Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. 1902. № 4. С. 34.
- 24 *Грaбарь Н. Э.* История русского искусства. Т. 1. СПб., [б. г.] С. 339, 342, 368.
- 25 *Билибин И. Я.* Деревянная архитектура русского Севера // Зодчий. 1906. № 12. С. т.
- 26 *М-ов П.* Финляндское декоративное искусство. С. 187.
- 27 См.; *Кириков Б. М.* Александр Дмитриев. Архитектор первой половины XX века. СПб., 2009. С. 60-63.
- 28 Зодчий. 1905. Табл. 32, 33.
- 29 *М-ов П.* Архитектура в Америке // Известия Общества гражданских инженеров. 1904. № 5. С. 17-18.
- 30 Зодчий. 1908. № 13. С. 117.
- 31 *Christ-Janer A. E.* Saarinen. Chicago, 1948. P. 49.
- 32 Зодчий. 1908. Табл. 23.
- 33 *Бенуа А.* Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. № 1. С. 1.

- 34 *Фомин И.* Московский классицизм // Мир искусства. 1904. № 7. С. 187.
- 35 *Рох Ю.* Архитектурное отделение на отчетной выставке Академии художеств // Аполлон. 1909. № 3. С. 17-18.
- 36 *Лукомский Г. К.* Новости архитектурной жизни // Зодчий. 1910. № 17. С. 185.
- 37 *Лукомский Г. К.* Архитектурная летопись // Аполлон. 1910. № 11. С. 36.
- 38 *Лукомский Г. К.* Современный Петербург: Очерк истории возникновения и развития классического строительства (1900-1915). Пг., 1917. С. 57.
- 39 См.: *Лисовский В. Г.* Архитектурная школа Академии художеств. Л.: Знание, 1981.
- 40 *Муцц О. Р.* Архитектор, художник, строитель и педагог // Архитектура Ленинграда. 1938. № 3. С. 68.
- 41 См.: *Лисовский В. Г.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб.: Коло, 2006.
- 42 Юбилейная книга Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета / Ред.-сост. С. П. Заварихин. СПб.: Арт-принт, 2002. С. 27-40.
- 43 ЦГИА СПб. Ф. 184. Оп. 3. № 640. Л. 11-12.
- 44 Там же. № 551. Л. 11-14.
- 45 Зодчий. 1902. № 32. С. 391.
- 46 См.: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: Справочник / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Пилигрим, 1996.
- 47 РГИА. Ф. 789. Оп. 11. № 37-И. Л. 2-25.
- 48 Там же. Ф. 759. Оп. 45. № 46112. Л. 1.
- 49 Там же. Оп. 79. № 61. Л. 31-48.
- 50 Там же. № 72. Л. 422-423.
- 51 Там же. Оп. 45. № 44775- Л. 33-67.
- 52 Там же. Оп. 79. № 72. Л. 271, 297.
- 53 Зодчий. 1903. Табл. 17, 18.
- 54 ЗОДЧИЙ. 1903. № 10. С. 127.
- 55 Зодчий. 1906. Табл. 38.
- 56 Зодчий. 1905. № 23. С. 284. Табл. 29, 30.
- 57 Зодчий. 1907. № 29. С. 309. Табл. 34-36.
- 58 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 9565. Л. 10-30.
- 59 Строитель. 1902. № 1. Ст. 211.
- 59а Опубликовано: Зодчий. 1904. Табл. 10. Авторство в данном случае установлено Б. М. Кириковым на основании изучения архивных документов.
- 60 Строитель. 1902. № 19-24. Ст. 844.
- 61 См., напр.: *Лисовский В. Г.* Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб.: Коло, 2008. С. 118.
- 62 Зодчий. 1903. Табл. 44.
- 63 Зодчий. 1903. № 16. С. 219; № 25 С. 34.
- 64 Известия Общества гражданских инженеров. 1904. № 6.
- 65 ЦГИА СПб. Ф. 1546. Оп. 6. № 1016.
- 66 См.: *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 47-55.
- 67 Строитель. 1905. № 14. Ст. 545-560.
- 68 Строитель. 1906. № 5.
- 69 См.: *Оль Г. А., Лансере Н. Н.* Н. Е. Лансере. Л., 1986. С. 16.
- 70 Зодчий. 1903. Табл. 41.
- 71 Зодчий. 1903. № 24. С. 299.
- 72 Зодчий. 1906. Табл. 16.
- 73 Зодчий. 1906. № 14. С. 136.
- 74 Архитектурный ежегодник. 1906.
- 75 Записки Московского архитектурного общества. Вып. 3. 1906-1907. Табл. 7-10.
- 76 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 6017 Л. 7-13.
- 77 См.: *Бабурин Н. И.* Русский плакат. Вторая половина XIX — начало XX века. Л., 1988. С. 76, 111; *Боровский Д. А.* Плакат модерна. На материале музейных собраний // Музей 10. Художественные собрания СССР. М., 1989. С. 122.
- 78 *Кириков Б. М.* Александр Дмитриев. С. 86-91.
- 79 *Николаева Т. Н.* Виктор Шретер. Л.: Лениздат, 1991. С. 164-165.
- 80 Зодчий. 1906. Табл. 29, 30.
- 81 Зодчий. 1906. № 23. С. 244.
- 82 Зодчий. 1907. Табл. 9.
- 83 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 5278. Л. 1-20; Зодчий. 1906. № 52. С. 522. Табл. 54.
- 83а См.: *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна: особняки и доходные дома. СПб.: Коло, 2008. С. 399409.
- 84 См.: *Крастиньи Я. А.* Стиль модерн в архитектуре Риги. М.: Стройиздат, 1988.
- 85 Зодчий. 1907. Табл. 31, 34.
- 85а Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. Jahrgang I. Riga, 1907. S. 27 ff.

- 86 *Халлас К.* Петербургские мастера модерна. Творчество Н. Васильева и А. Бубыря в Эстонии // Таллин. 1991. № 1. С. 96—101.
- 87 *Hallas K.* The architecture of Jugendstil in Estonia // Art Nouveau. Time and Space: The Baltic Sea countries at the turn of the 20th century. Riga: Jumava, 1999. P. 57-64.
- 88 Один из вариантов проекта здания Немецкого театра хранится в Театрально-музыкальном музее Таллина; за сведения о нем авторы приносят глубокую благодарность архитекторам-реставраторам С. Усубек и Х. Ээнсалу. Перспектива к этому варианту была опубликована в каталоге: Architecture 1900: Stockholm, Helsinki, Tallinn, Riga, St. Petersburg / Ed. by G. Howard. Tallinn, 2003. P. 65.
- 89 См. указ. выше статьи К. Халлас, а также: *Vaaga V. Я.* Памятники архитектуры Эстонии. Л.: Стройиздат, 1980. С. 132.
- 89a *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.* Jahrgang III. Riga, 1909. S. 27 ff.
- 89b *Ibid.* S. 92-93.
- 90 *Гене Л.* Театр «Эстония». Таллин: Ээсти Раамат, 1978. С. 14-17.
- 91 Зодчий. 1909. Табл. 40.
- 92 *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.* Jahrgang VI. Riga, 1912. S. 94. Оригинальные чертежи этого проекта хранятся в Государственном архиве Таллина. См. также: *Гене Л.Ю.* Конкурс на проект таллинской ратуши и проблемы развития архитектуры начала XX века // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века: Сборник исследований и публикаций. М.: Искусство, 1978. С. 72-77.
- 93 *Купффер Э. Ю.* Жилой дом: Руководство для проектирования и возведения современных жилищ. СПб.; М.: изд. Т-ва М. О. Вольф, 1914. С. 358.
- 94 Зодчий. 1910. Табл. 59.
- 95 Зодчий. 1906. № 40. С. 402; № 46. С. 465.
- 96 Известия Общества гражданских инженеров. 1908. № 12; 1909. № 1.
- 97 Там же. 1909. № 2; Зодчий. 1909. Табл. 17.
- 98 Зодчий. 1913. № 10. С. 119. Табл. 15. Проектные чертежи «Нового пассажа» хранятся в Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (инв. №№ А-18852-18854).
- 99 См.: *Кириков Б.М., Штиглиц М. С.* Архитектура ленинградского авангарда: Путеводитель. СПб.: Коло, 2008. С. 69-72.
- 100 Известия Общества гражданских инженеров. 1908. № 2. С. 4-26.
- 101 Зодчий. 1910. № 48. С. 472.
- 102 См.: *Савицкий В.* // Цемент, камень и железо. 1910. № 9-10; 1911. № 7.
- 103 Зодчий. 1909. № 48. С. 384.
- 104 Зодчий. 1908. Табл. 58.
- 105 *Никитин Ю.А.* Промышленные выставки России XIX — начала XX века. Череповец: Полиграфист, 2004. С. 71—83.
- 106 *Яковлева Е.Б.* Сооружения Международной строительно-художественной выставки 1908 г. // Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга: Петроградский район. СПб.: Коло, 2004. С. 352-354.
- 107 *Штиглиц М.С., Лелина В.И., Гордеева М.А., Кириков Б.М.* Памятники промышленной архитектуры Санкт-Петербурга. СПб.: Белое и Черное, 2003. С. 148-149.
- 108 Зодчий. 1908. Табл. ю, 22.
- 109 Зодчий. 1906. № 25. С. 271.
- 110 *Тагирджанова А.* О чем просил царя эмир Бухарский // Санкт-Петербургские ведомости. 29 января 2010 г. № 3 (1082). С. 5.
- 111 Зодчий. 1908. № 8. С. 68.
- 112 Зодчий. 1908. № 15. С. 135-136.
из Там же. С. 135.
- 114 Зодчий. 1908. № 11. С. 99.
- 115 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 7956. Л. 18-40.
- 116 Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 6. СПб., 1911. С. 35.
- 117 *Морозов В.* Магометанская мечеть в Петербурге // Зодчий. 1914. № 14. С. 161-164.
- 118 РГИА. Ф. 789. Оп. 13.1909 г. № 81. Л. 7.
- 119 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 7956. Л. 48-52.
- 120 *Успенский Л. В.* Записки старого петербуржца. Л.: Лениздат, 1970. С. 507-508.
- 121 Зодчий. 1911. Табл. 5, 6, 10.
- 122 Зодчий. 1910. № 30. С. 318.
- 123 Зодчий. 1911. № 9. С. 98-100.

- 124 См.: *Кириков Б.М.* Александр Дмитриев. С. 160-171.
- 125 Там же. С. 187-190.
- 126 Зодчий. 1913. № 9. С. 109.
- 127 Там же. № 28. С. 307.
- 128 Зодчий. 1912. № 21. С. 225-226.
- 129 См.: *Исаченко В.Г.* Зодчий и гражданин // Строительство и архитектура Ленинграда. 1979. № 3. С. 36—38.
- 130 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 156. № 249. Л. 31-48.
- 131 *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 446.
- 132 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. юг. № 3975. Л. 57—75.
- 133 *Лисовский В.Г.* Жилищный кооператив... 60 лет назад // Строительный рабочий. 28 августа 1971. № 35 (1865) С. 13.
- 134 *Апышков В.П.* Архитектура: Пособие для проектирования. Ч. II. Л., 1926. С. 45. Под «магазинным домом» В. П. Апышков имел в виду «Новый пассаж» на Литейном проспекте, долгое время называвшемся проспектом Володарского.
- 135 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 3899.
- 136 Там же. № 4793.
- 137 Там же. № 4170.
- 138 Там же. № 8999.
- 139 Там же. № 7363. Л. 1.
- 140 Там же. Л. 24.
- 141 См.: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: Справочник. С. 69; *Кириков Б.М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 405-409.
- 142 *Мачинский В.* Архитектурные заметки // Зодчий. 1914. № 11. С. 128.
- 143 Зодчий. 1909. № 5. С. 51—52
- 144 Там же. Табл. 33.
- 145 Там же. № 28. С. 289.
- 146 Там же. Табл. 47.
- 147 Там же. Табл. 43, 44.
- 148 Ежегодник Московского архитектурного общества. Вып. 1. М., 1909. Л. 100.
- 149 Зодчий. 1912. Табл. 1.
- 150 Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 5. СПб., 1910. С. 159.
- 151 Зодчий. 1912. Табл. 25.
- 152 Зодчий. 1913. Табл. 7.
- 153 Зодчий. 1912. Табл. 18.
- 154 Зодчий. 1914. Табл. 14,15 .
- 155 Зодчий. 1916. Табл. 24.
- 156 Зодчий. 1912. № 17. С. 172.
- 157 Зодчий. 1915. № 48. С. 44-45.
- 158 См.: *Басе В.Г.* Петербургская неоклассическая архитектура 1900-1910-х годов в зеркале конкурсов: слово и форма. СПб.: изд. Европейского университета в Санкт-Петербурге, 20ю. С. 189-283; *Лисовский В.Г.* Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. С.271—282.
- 159 Зодчий. 1916. Табл. 30.
- 160 Зодчий. 1912. Табл. 23.
- 161 Зодчий. 1913. Табл. 72.
- 162 Зодчий. 194- Табл. 8.
- 163 Там же. Табл. 43.
- 164 Зодчий. 1915. № 4. С. 33—36. Табл. 1-8.
- 165 См.: *Лисовский В. Т.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. С.270-287
- 166 Зодчий. 1911. Табл. 54; 1912. Табл. 11, 37
- 167 Зодчий. 1913. Табл. 62.
- 168 Зодчий. 1914. Табл. 18.
- 169 Зодчий. 1912. № 8. С. 65.
- 170 *Кириков Б. М.* Архитектурная графика петербургского модерна в собрании Музея истории Ленинграда // Музей ю. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1989. С. 134-146.
- 171 Зодчий. 1910. Табл. 34-36.-
- 172 Там же. Табл. 60.
- 173 Там же. 1914. Табл. 47.,48.
- 174 Зодчий. 1911. № 14. С. 155.
- 175 Зодчий. 1916. № 52. С. 463-465. Табл. 51,52.
- 176 См.: *Лисовский В.Г.* Архитектура России XVIII — начала XX века: Поиски национального стиля. М.: Белый Город, 2009. С. 496, 497, 532-539.
- 177 Зодчий. 1916. № 27. С. 253-255.
- 178 Там же. № 52. С. 466.
- 179 *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков. Киев: Будивэльнык, 1988. С. 73.
- 180 Зодчий. 1913. Табл. 38.

- 181 Архитектурно-художественный еженедельник. 1917. № 1. С. 13.
 182 Зодчий. 1917 № 25-26. С. 159; № 35-38. С. 197
 183 Там же. № 10-13. С. 84-85.
 184 Архитектурно-художественный еженедельник. 1917 № 8. С. 58-59.

КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

- 1 N. Y. C. Tunnel Authority. Personal Record for Nicholas V. Vassiliev, July 27, 1936 (Личное дело Николая Васильевича Васильева).
 2 *Фицджеральд Ф.С.* Великий Гэтсби. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 107
 3 «Bayside Architect Fled from Russia» («Бейсайдский архитектор, бежавший из России»). Статья неизвестного автора в неустановленной выходившей в Куинсе газете. Около 1953 г. (вырезка).
 4 N. Y. C. Tunnel Authority. Personal Record for Nicholas V. Vassiliev, July 27, 1936.
 5 Ibid.
 6 Ibid.
 7 The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky / Ed by J. E. Bowlt. New York, 1995. P. XIV. См. также: *Судейкина В. А.* Дневник : 1917-1919: (Петроград — Крым — Тифлис) / Подготовка, текст, вступ. ст., коммент., подбор ил. И. А. Меньшовой. М., 2006.
 8 Искусство в Крыму : Художественная выставка. Ялта, 1918. С. 8.
 9 Атрибуции изображения помогла заместитель директора Алушкинского дворца-музея Г. Г. Филиппова. Она же любезно снабдила автора необходимыми сведениями из каталога Ялтинской выставки 1918 г.
 10 N. Y. C. Tunnel Authority. Personal Record for Nicholas V. Vassiliev, July 27, 1936.
 11 *Wrangel P.N., General, Baron.* Always with Honor. New York, 1957. P. 318.
 12 *Huntington Chapin W.* The Homesick Million. Boston, 1933. P. 12.
 13 *Lebedeff V.* The Heart Returneth. Philadelphia, 1943. P. 169.
 14 Полностью эвакуация была завершена ко 2 ноября 1920 г. Vd.: *Wrangel P.N., General, Baron.* Always with Honor. New York, 1957. P. 318-327
 15 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
 16 *Hassell J. E.* Russian Refugees in France and the United States between the World Wars. The American Philosophical Society, 1991. P. 2.
 17 *Vassiliev A.* Beauty in Exile. New York: Harry N. Abrams, 2000. P. 67.
 18 N. Y. C Tunnel Authority. Personal Record for Nicholas V. Vassiliev, July 27, 1936.
 19 *Постельс Ф. Ф., де.* Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Выпуск 3. Санкт-Петербург, 1995. С. 67.
 20 *Theodore T. de Postels* // Pencil Points. 1923. April. P. 53.
 21 *Nicholas N. Gvosdeff*, 1886-1931 // Pencil Points. 1931. November. P. 854.
 22 Water Color Drawing Made in Constantinople by Nicholas Gvosdeff // Pencil Points. 1925. June. P. 75.
 23 *Vassiliev A.* Beauty in Exile. P. 81.
 24 *Raeff M.* Russia Abroad. New York: Oxford University Press, 1990. P. 20.
 25 *Magosci P.* The Russian Americans. New York: Chelsea House Publishers, 1996. P. 47
 26 *Kadijevic A.* Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918-1941) // Centropa. Vol. 1. N° 2. May, 2001. P. 1.
 27 *Blagojevic L.* Modernism in Serbia. Cambridge: MIT Press, 2003. P. X-XI (его цитирует Ле Корбюзье в своем «Путешествии на Восток».)
 28 *Постельс Ф.Ф., де.* Зодчие — выходцы из России... С. 60; 67-68.
 29 *Perovic M. R.* Srpska arhitektura XX veka. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003. P. 21. (Упомянуты свыше 400 русских архитекторов, инженеров и художников, практиковавших в Сербии, из которых в одном только Белграде работало свыше 50.)
 30 Ibid.

- 31 Ibid. P. 86.
- 32 Ibid. P. 21.
- 33 Большая часть материала этой главы исследована при великодушной помощи профессора истории архитектуры из Белградского университета Александра Каджиевича.
- 34 United States of America — Petition for Naturalization for Nicholas Vassilieff (April 1. 1924).
- 35 Suggestion for a Mausoleum // *The American Architect*. 1928. January 20. P. 81.
- 36 N. Y. C Tunnel Authority. Personal Record for Nicholas B. Vassiliev, July 27, 1936.
- 37 Информацию предоставил профессор Александр Каджиевич.
- 38 *Cohen J.-L. Scenes of the World to Come*. Paris: Flammarion, 1995. P. 131.
- 39 Ellis Island Shipping Manifest for the S. S. Majestic departing from Cherbourg, France on February 28, 1923 for New York, New York. Manifest p. 226, line 20, Steerage Class Passenger: Nicholas Vasilieff (Поданная на Эллис-Айленде декларация пассажиров судна «Маджестик», следующего из Шербурга 28 февраля 1923 года в Нью-Йорк, штат Нью-Йорк. С. 226, стр. 20. Пассажир третьего класса: Николай Васильев).
- 40 Ellis Island Shipping Manifest for the S.S. Majestic departing from Southampton, England on February 27, 1923 for New York, New York. Manifest p. 309, line 9, First Class Passenger: Eliel Saarinen. (Поданная на Эллис-Айленде декларация пассажиров судна «Маджестик», следующего из Саутгемптона 27 февраля 1923 года в Нью-Йорк, штат Нью-Йорк. С. 309, стр. 9. Пассажир первого класса: Элиель Сааринен). (Заметим, что Сааринен вошел на борт «Маджестика» в Саутгемптоне.)
- 41 *Cheney S. The New World Architecture*. New York: Tudor Publishing Company, 1930. P. 63.
- 42 *Fletcher B. A History of Architecture on the Comparative Method*. New York, 1956. P. 255.
- 43 *The Wide Gulf: Western Architects Find the Russian Notion of Beauty Hard to Understand* // *Architectural Forum*. 1948. May. P. 15-16.
- 44 *Loos A. Das Leben 1904*. In: *Stewart J. Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*. New York: Routledge, 2000. P. 18.
- 45 *Sullivan L. The Autobiography of an Idea*. New York: Dover, 1956. P. 312—313.
- 46 *Buci F. Albert Kahn: Architect of Ford*. New York: Princeton Architectural Press, 2002. P. 89.
- 47 *Brumfield W. Russian Perceptions of American Architecture: 1870-1917* // *Reshaping Russia Western Technology, Utopian Dreams*. New York: Cambridge University Press, 1990. P. 60.
- 48 *Cohen J.-L. America: A Soviet Ideal* // *Architectural Association Quarterly*. 1984. January. P. 34.
- 49 *Cooke C. Oltarzhevsky, Vyacheslav* // *Oxford Art Online*. 2007-2009.
- 50 <http://www.ellisland.org/genealogy/1907.asp>
- 51 *Lambroza S. Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*. New York: Cambridge University Press, 2008. P. 302.
- 52 *Bowen R, The Russian Americans*. Philadelphia: Mason Crest, 2003. P. 26.
- 53 *Maqosci P. The Russian Americans*. New York: Chelsea House, 1996. P. 47.
- 54 *Bowen R. The Russian Americans*. Philadelphia: Mason Crest, 2003. P. 27.
- 55 *Hassell J. E. Russian Refugees in France and the United States Between the Wars*. P. 33.
- 56 <http://www.theshiplist.com>
- 57 Ibid.
- 58 *Burns R. New York: An Illustrated History*. New York: Alfred A. Knopf, 2003. P. 230.
- 59 Декларация пассажира судна «Маджестик», vd.: <http://ellisland.org>
- 60 *Pennoyer P., Walker A. The Architecture of Warren & Wetmore*. New York: W. W. Norton & Co, 2006. P. 18.
- 61 Из беседы с Энн Уокер, соавтором книги «The Architecture of Warren and Wetmore», 22 апреля 2006 г.
- 62 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
- 63 *Pennoyer P., Walker A. The Architecture of Warren & Wetmore*. P. 239-240.
- 64 «В Америку он прибыл в 1923 г. и до недавних пор работал дизайнером в нью-йоркской архитектурной фирме „Уоррен и Уэтмор“»

- (Slav Architect Paints Pastels of Worlds Fair // Chicago Sunday Tribune. October 27, 1933).
- 65 Ibid. P. 198.
- 66 Ibid. P. 196.
- 67 *Cohen S.* The Pink Palace: Royal Hawaiian Wai-kiki. Missoula: Pictorial Histories Publishing, 1986. P. 24.
- 68 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
- 69 Ibid.
- 70 Nicholas N. Gvosdeff, 1886-1931 // Pencil Points. 1931. November. P. 854.
- 70а *Кенський Я.* Будинок державної промисловости в Харькові // Науково-технічний вісник. 1926. №2. С. 26.
- 71 Vd.: *Kelsey A.* The Christopher Columbus Memorial Lighthouse Competition. New York: The Pan American Union, 1930.
- 72 Ф. И. Шаляпин. Письмо Максиму Горькому от 2 ноября 1907 г. Нью-Йорк.
- 73 *Chaliapin F.I.* America's future in the Arts // Musical America. 1929. April 24.
- 74 *Vassiliev N.* The Chaliapin Hunting Lodge near Biaritz, France // The American Architect. 1927. September. P. 715.
- 75 *Unkrig A.* Закладка русско-православного кафедрального собора в Берлине // Прибавления к официальной части журнала «Церковные ведомости». 1927 №11-12. С. 6.
- 76 См.: *Богданова Т. А., Клементьев А. К.* Жизнь и труды протоиерея Тимофея Ивановича Ляшенко, в монашестве Тихона, архиепископа Берлинского // Православный путь. Джорданвилль, 2006. С. 145.
- 77 *Unkrig A.* Закладка русско-православного кафедрального собора в Берлине. С. 8.
- 78 Russian Exiles Will Have Church in New York // New York Times. 1927. Feb. 6. P. X22.
- 79 Юбилейный сборник Соборного Храма Христа Спасителя в Нью-Йорке. The 25th Anniversary Book. 1924—1949. Приходский листок Соборного Храма Христа Спасителя в Нью-Йорке. № 20. 1949. С. 90.
- 80 Vd.: <http://articlesandtexticles.c0.uk/imgs/0712/ch0ultse03x.jpg>
- 81 *Argus M. K.* Moscow on the Hudson. New York: Harper & Brothers, 1948. P. 3.
- 82 Archives of the American Institute of Architects (AIA), Washington D. C
- 83 Vd.: <http://www.nyc-architecture.com/MID/MID021.htm>
- 84 *Elliott C. D.* The American Architect from Colonial Era to the Present. Jefferson, 2003. P. 154.
- 85 Ibid. P. 156.
- 86 Ibid. P. 157.
- 87 Ibid.
- 88 N. Y. C Tunnel Authority — Personal Record, for Nicholas B. Vassiliev, July 27, 1936.
- 89 United States of America — State department. Oath of Allegiance: March 17. 1930 for Nicholas Vassiliev.
- 90 Layman — Whitney Co. (Box 292, Folder 1-9191) Special Collections: A Century of Progress Records, University of Illinois.
- 91 Slav Architect Paints Pastels of Worlds Fair // Chicago Sunday Tribune. 1933. October 27.
- 92 *Findling J.E.* Chicago's Great World's Fairs. New York: Manchester University Press, 1994. P. 83.
- 93 *Johnson J.S.* American Modern. New York: Abrams, 2000. P. 8.
- 94 *Merkert J.* Naum Gabo and the Competition for the Palace of the Soviets Moscow 1931-1933. Berlin: Berlinische Galerie, 1992. P. 187.
- 95 Ibid. P. 198.
- 96 Soviet architects hailed: New York League entertains at tea for Iofan and aides // New York Times. 1934. October 26. P. 13.
- 97 Телеграмма хранится в фонде Б. Любеткина в Британском Королевском архитектурном институте (Royal Institute of British Architects, RIBA).
- 98 See: William Muschenheim Penthouse Competition. Columbia University, Avery Drawing Collection: Box: 2, Job #: 9, Project: Penthouse Competition, Dates: 1931, Number of sheets: 3, Accession numbers and projects: .00253-.00255 Architectural League (New York, N. Y.)
- 99 Проект продуктового магазина опубликован в октябрьском номере журнала «Пенсил

- пойнте» за 1935 года, аптеки — в мартовском номере журнала «Архитектурал рекорд» за тот же год.
- 100 A 20th Century Home Competition // Architectural Forum. 1937. August. P. 132-138.
- 101 *Постельс Ф.Ф., де.* Зодчие — выходцы из России... С. 55-86.
- 102 New York University Bulletin, College of Fine Arts, Department of Architecture — Special Lecturers for 1938-39: Nicholas Vassilieff, Architect, «Rendering».
- 103 *Erling F, I.* Rome Prize // Pencil Points Reader. Selected Readings from a Journal for the Drafting Room, 1920—1943. New York: Princeton Architectural Press, 2004. P. 107.
- 104 Об этом 11 июля 2007 г. сообщила автору внучка художника, Виктория де Чечот.
- 105 Ср. проекты дома «Портр-хаус» (Portre House) для миссис Джордж Френч (1929) или дома «Филд-хаус» (Field House) 1931 года.
- 106 http://simcity.ea.com/about/inside_scoop/gridlocksamo2.php
- 107 The Archive. 2008. April 7. P. 5.
- 108 Queens — Midtown Tunnel Dedication Program (1940).
- 109 *Sayre W.C., Kaufman H.* Governing New York City: Politics in the Metropolis. New York: Russell Sage Foundation, 1960. P. 372.
- 110 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
- 111 *Stern R.* New York 1960. New York: The Monacelli Press. P. 127.
- 112 Автор беседовал с Элен О'Брайан 27 марта 2006 Г.
- 113 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
- 114 Из беседы Джорджа А. Дадли с Теодором Гашо, научным редактором его книги: A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters («Мастерская мира: работа над проектом штаб-квартиры Организации Объединенных Наций»).
- 115 *Dudley G.* A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters. Cambridge: The MIT Press, 1994. P. 143.
- 116 Ibid.
- 117 Работы эти представлены в двух работах Джеймса и Кэтрин Форд: *Ford J., Ford K.M.* The Modern House in America. New York, 1940; *Design of Modern Interior.* New York, 1942.
- 118 Сведения о загородном доме в Коннектикуте получены летом 2009 г. от Владимира Пивовонского, племянника Нины Малицкой.
- 119 *Schwab P.* Haile Selassie I: Ethiopia's Lion of Judah. Chicago: Nelson-Hall, 1979. P. 169.
- 120 Palace Designers Get Ethiopian Bid // New York Times. 1948. August 4. P. 8.
- 121 New York Times. 1948. December 14. P. 15.
- 122 *Jordy W.* «Symbolic Essence» and other writings on modern architecture and american culture. New Haven: Yale University Press, 2005. P. 220.
- 123 Vd.: *Twombly R. C* Frank Lloyd Wright. His Life and His Architecture. New York: Wiley — Interscience, 1987. P. 292.
- 124 «Bayside Architect Fled from Russia» (см. также прим. 3).
- 125 Там же.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

- Апышков В. П.* Рациональное в новейшей архитектуре. СПб., 1905.
- Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: Справочник // Под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Пилигрим, 1996.
- Борисова Е.А., Каждая Т.П.* Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1971.
- Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М.: Советский художник, 1990.
- Бубырь А.* Дом на Стремянной улице // Зодчий. 1906. № 52. С. 522-523.
- Васильев Б. Л., Кириков Б.М.* Творческие связи финских и петербургских зодчих в начале XX века (архитектура «северного модерна») // Скандинавский сборник XXVI. Таллин: Ээсти Раамат, 1981. С. 186-207.
- Вага В. Я.* Памятники архитектуры Эстонии. Л.: Стройиздат, 1980.
- Витязева В. А.* Петербургская мечеть (к истории строительства) // Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии (памяти В. Д. Белецкого). СПб.; Псков, 1998. С. 147-162.
- Генс Л.Ю.* Театр «Эстония». Таллин: Ээсти Раамат, 1978.
- Генс Л.Ю.* Конкурс на проект таллинской ратуши и проблемы развития архитектуры начала XX века // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века: Сборник исследований и публикаций. М.: Искусство. 1978. С. 72-77
- Горюнов В. С, Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб.: Стройиздат, 1992.
- Исаченко В. Г.* Пособник нового стиля: Страницы творческой биографии А. Ф. Бубыря // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 3. С. 44-47.
- Исаченко В.Г.* Николай Васильев // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века / Сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. С. 842-861.
- Исаченко В.Г.* Алексей Бубырь // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века / Сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. С. 862-886.
- Кириков Б.М.* Ориенталистские и нордические черты в архитектуре Соборной мечети С.-Петербурга // Петербургские чтения-95. СПб., 1995. С. 181-184.
- Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома. СПб.: Журнал «Нева», 2003; СПб.: Коло, 2006.
- Кириков Б.М.* Александр Дмитриев. СПб.: Белое и Черное, 2004; СПб.: Коло, 2009.
- Кириков Б. М.* Соборная мечеть // Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга: Петроградский район / Под ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Коло, 2004. С. 347-354.
- Кириков Б.М.* Архитектура Петербурга конца XIX — начала XX века. Эkleктика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006.
- Кириков Б.М., Нащокина М.В.* Северный модерн в России начала XX века // Архитектура и строительство России. 1993. № 9-12. С. 5—7.
- Кирикова Л. А.* На рубеже столетий. «Северный модерн» в архитектуре Петербурга // Дизайн и строительство. 2004. № 1.
- Кириллов В. В.* Архитектура северного модерна. М.: УРСС, 2001.
- Киригенко Е, И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М.: Искусство, 1982.
- Красиньши Я. А.* Стиль модерн в архитектуре Риги. М.: Стройиздат, 1988.
- Лапин Л.* Таллинская плитняковая архитектура // Kunst ja Kodu. 1974. № 2. С. 45-48.
- Лисовский В.Г.* Дом на улице Стремянной // Строительный рабочий. 1 февраля 1969. № 5 (1731). С. 13.
- Лисовский В. Г.* Петербургские архитекторы Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь // Архитектура

и графика: Краткие содержания докладов к XXVII научной конференции ЛИСИ. Л., 1969. С. 41–45.

Лисовский В.Г. Жилищный кооператив... 60 лет назад // Строительный рабочий. 28 августа 1971. № 35 (1865). С. 13.

Лисовский В.Г. Мастер школы национально-го романтизма // Строительство и архитектура Ленинграда. 1975. № 4. С. 42–44.

Лисовский В.Г. Мастер петербургского модерна: Страницы творческой биографии Ф. И. Лидваля // Строительство и архитектура Ленинграда. 1980. № 1. С. 34–37.

Лисовский В.Г. К вопросу о «северном модерне» как об одном из стилистических направлений архитектуры начала XX века // Архитектурное наследие конца XIX — начала XX века и его роль в современном градостроительстве: Тезисы республиканской конференции. Таллин, 1983. С. 29–31.

Лисовский В.Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб.: Коло, 2006.

Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII — начала XX века: Поиски национального стиля. М.: Белый Город, 2009.

Лисовский В.Г., Исаченко В.Г. Николай Васильев, Алексей Бубырь. СПб.: Белое и Черное, 1999.

Морозов В. Магометанская соборная мечеть в Петербурге // Зодчий. 1914. № 14. С. 161–164.

Н.В. Торговые ряды в Петербурге // Зодчий. 1913. № 10. С. 119.

Нащокина М.В. Московский модерн. М.: Жираф, 2003; СПб.: Коло, 2011.

Нащокина М.В. Архитектура эпохи модерна // Модерн в России / Научн. ред. и автор вступ. статьи В. А. Ляняшин, авт.-сост. П. Ю. Климов. М.: Арт-Родник, 2010. С. 277–403.

Нащокина М., Кириков Б. «Северное возрождение» // Курьер ЮНЕСКО. Октябрь 1990. С. 32–33.

Новый кооператив // Зодчий. 1912. № 21. С. 225–227.

П. Л. Дом Гвардейского экономического общества // Зодчий. 1910. № 48. С. 471–473.

Де Постельс Ф.Ф. Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах

Северной Америки / Публикация, предисловие и приложения Б.М. Кирикова и Н.П. Копаневой // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. СПб., 1995. С. 55–86.

Пунин А.Л. Черты «рациональной архитектуры» в строительной практике Петербурга // Строительство и архитектура Ленинграда. 1964. №2. С. 30–32.

Пунин А.Л. Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века. Л.: Лениздат, 1981.

Северный модерн. Диалог культур: Сборник материалов конференции. Извара, 2005 г. СПб.: Европейский Дом, 2005.

100 лет петербургскому модерну. Материалы научной конференции 30 сентября — 2 октября 1999 года. СПб.: Альт-Софт, Белое и Черное, 2000.

Фар-Беккер Г. Искусство модерна (пер. с нем.). Konemann, 2004.

Халлас К. Петербургские мастера модерна: Творчество Н. Васильева и А. Бубыря в Эстонии // Таллин. 1991. № 1. С. 96–101.

Щукина З.А. Голубые купола мечети // Ленинградская панорама. 1987 № 8. С. 38–39.

Юбилейная книга Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета / Ред.-сост. С. П. Заварихин. СПб.: Арт-принт., 2002.

Architecture 1900. Stockholm-Helsinki-Talinn-Riga-St. Petersburg / Ed. by G. Howard. Talinn, 2003.

Brumfield W.C. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkley-Los Angeles-Oxford, 1991.

Christ-Janer A. E. Saarinen. Chicago, 1948.

Hollas K. The Architecture of Jugendstil in Estonia // Art Nouveau. Time and Space: The Baltic Sea Countries at the turn of the 20th century. Riga: Jumava, 1999. P. 57–64.

Kirikov B. M. Vasil'yev, Nikolaj Vasil'yevich // The Dictionary of Art. London-New-York, 1996. Vol. 32. P. 71–72.

Lars Sonk architect. Helsinki, 1981.

Lisovsky V. En Russie // Monuments Historiques. Le regionalisme. № 189. Septembre—octobre. 1993. P. 29-30.

Lisovsky V. Art Nouveau Architecture in St. Petersburg. Regional and National Particularity // Art Nouveau. Time and Space: The Baltic Sea Countries at the turn of the 20th century. Riga: Jumava, 1999. P. 65-74.

Sembach K.-J. Art Nouveau. Bonn: Taschen, 2007.

Wickberg N. E. Finnish Architecture. Helsinki: Otava, 1959.

Russian Exiles Will Have Church in New York // New York Times. February 6, 1927. P. X22.

Ункриг А. Закладка русско-православного кафедрального собора в Берлине // Прибавления к официальной части журнала «Церковные ведомости». 1927. № 11-12. С. 6-9.

Vassilieve N. The Chaliapin Hunting Lodge near Biarritz, France // The American Architect. September, 1927. P. 715-717.

Nicholas N. Gvosdeff, 1886-1931 // Pencil Points. 1931. November. P. 854.

Slav Architect Paints Pastels of World's Fair // Chicago Sunday Tribune. October 27, 1933.

Ремонт храма Христа Спасителя // Новое русское слово. 1934. 5 сент.

Soviet Architects Hailed: New York League Entertains at Tea for Iofan and Aides // New York Times. October 26, 1934. P. 13.

Modernize Main Street // Architectural Record. March, 1935.

Modernize Main Street // Architectural Record. June, 1935.

Modernize Main Street: Portraits and Biographical Sketches // Architectural Record. October, 1935. P. 210. (Фотопортрет Н. В. Васильева.)

Announcement of Winners. "Modernize Main Street" Competition // Pencil Points. October, 1935. P. 20; Modernizing Main Street: Selected Designs from the Record's Competition // Ibid. P. 499-519.

Modernizing Main Street Competition Awards // Architectural Record. October, 1935. P. 209-266.

A 20th Century Home Competition // Architectural Forum. August, 1937. P. 92-102.

Marti Monument // Pencil Points. March, 1939. P. 70-71.

New Yorkers Win Award in Belgrade // Pencil Points. June, 1940. P. 58-59.

The Wide Gulf: Western Architects Find the Russian Notion of Beauty Hard to Understand // Architectural Forum. 1948. May. P. 15-16.

Palace Designers Get Ethiopian Bid // New York Times. August 4, 1948. P. 8.

Bayside Architect Fled from Russia // Unknown Newspaper (Queens?), 1953.

[Краткое сообщение о смерти и об отпевании] // New York Times. October 17, 1958. P. 20.

КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

Источники

Письменные источники

Архивные документы

Ellis Island Shipping Manifest for the S. S. Majestic departing from Cherbourg, France on

February 28, 1923 for New York, New York. P. 226.

United States of America — Petition for Naturalization for Nicholas Vassilieff. 1924. April 1.

United States of America — State department. Oath of Allegiance: for Nicholas Vassilieve. 1930. March 17.

William Muschenheim Penthouse Competition. Columbia University, Avery Drawing Collection: Box: 2, Job #: 9, Project: Penthouse Competition, Dates: 1931, Number of sheets: 3, Accession numbers and projects: .00253-.00255 Architectural League (New York, N.Y.)

Layman — Whitney Co (Box 292, Folder 1—9191). Special Collections: A Century of Progress Records, University of Illinois.

Personal Record for Nicholas B. Vassilieve. July 27, 1936. (Личное дело Н. В. Васильева.)

Публикации

Конкурсные проекты здания Госпромышленности в Харькове и Дома культуры для Ленинграда // Строительная промышленность. 1925. № 5. С. 380.

Камышиников Л. Русский зодчий Н.В. Васильев // Новое русское слово. 1958. 18 октября.

[Краткое сообщение о смерти] // Daily News. October 18, 1958.

Постельс Ф. Ф., де. Некролог Н. В. Васильеву // Новое русское слово. Нью-Йорк. № 16649. 1958. 19 октября.

[Сообщение о панихиде] // Новое русское слово. Нью-Йорк. № 16653-1958. 23 октября.

[Сообщение о панихиде] // Новое русское слово. Нью-Йорк. № 16684. 1958. 23 ноября.

Baronova I. Irina: Ballet, Life and Love. Gainesville: University of Florida Press, 2005.

Benois A. Memoirs. London: Chatto & Windus, 1960.

Chaliapin F. I. America's future in the Arts // Musical America. 1929. April 24.

Chaliapin F.I. Man and Mask. Garden City: Alfred A. Knopf, 1932.

Kehoe L. In This Dark House: a Memoir. New York: Schocken Books, 1995.

Lapidus M. Too Much is Never Enough. New York: Rizzoli, 1996.

Lebedeff V. The Heart Returned!. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1943.

Marie, Grand Duchess of Russia. A Princess in Exile. New York: The Viking Press, 1932.

Nabokov V. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York: G. P. Putnam's Sons, 1966.

Obolensky D. Bread of Exile: A Russian Family. London: Harvill Press, 1999.

Survivor from a Dead Age: The Memoirs of Louis Lozowick / Ed. by V. H. Marquardt. Washington D. C: Smithsonian Institution Press, 1997.

Woronoff O. Upheaval. New York: G. P. Putnam's Sons, 1932.

Wrangel P. N., General, Baron. Always with Honor. New York: Robert Speller & Sons, 1957.

Постельс Ф. Ф., де. Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. СПб., 1995. С. 55-86.

Судейкина В.А. Дневник : 1917-1919³ Петроград — Крым — Тифлис) / Подгот. текста, вступ.

ст., коммент., подбор ил. И. А. Меньшовой. М.: Русский путь, 2006.

New York Advancing: A Scientific Approach to Municipal Government; An Accounting to the Citizens by the Departments and Boroughs of the City of New York, 1934-1935 / Ed. by R. Rankin. New York: Municipal Reference Library, 1936.

The Queens Midtown Tunnel. Opening Ceremonies. Nov. 15, 1940. New York: New York City Tunnel Authority, 1940.

New York (NY). Board of Estimate. NYC Post-war Program of the Board of Estimate, City Council and City Planning Commission, May 1, 1944. New York: Steidinger Press Inc., 1944.

Harrison, Ballard & Allen. Plan for Rezoning the City of New York. New York: Board of Estimate, 1950. (Иллюстрации Н. В. Васильева.)

Изобразительные источники

The Drafting Room of Warren & Wetmore // Pencil Points. May, 1924. P. 39. (Фотография чертежного бюро фирмы «Уоррен и Уэтмор».)

"Design for an Ornamental Frame" // The American Architect. January 5, 1925. P. 33. («Эскиз оформления оконного проема».)

[The Aeolian Building] // The American Architect. November 5, 1925. («Эолиан-билдинг».)

Water Color Drawing Made in Constantinople by Nicholas Gvosdeff // Pencil Points. 1925. June. P. 75. (Акварель Н. М. Гвоздева.)

Кенсткий Я. Будинок державної промисловости в Харкові // Науково-технічний вісник. 1926. № 2. С. 20-27. (Перспектива и план конкурсного проекта комплекса Госпрома.)

"Study of a Romanesque Ruin" // The American Architect. January 5, 1927. («Эскиз романских руин».)

"A Romanesque Compositition" ("A Modern Tower") // The American Architect. February 5, 1927. («Композиция в романском стиле».)

"Municipal Building" // The American Architect. July 5, 1927. («Перспектива „Муниципал-билдинга»».)

"A Street in Tunis" // *The American Architect*. July 5, 1927. («Улица в Тунисе».)

Vassiliev N. The Chaliapin Hunting Lodge near Biarritz, France // *The American Architect*. September, 1927. P. 715-717. (План и перспективы охотничьего домика Шаляпина.)

"Problem Study for an Art Museum" // *The American Architect*. January 5, 1928. («Проблемный эскиз художественного музея».)

"Suggestion for a Mausoleum" // *The American Architect*. January 20, 1928. P. 81. (Рисунок «Предложение мавзолея».)

"The New York Central Building" // *American Architect*. July 5, 1928. (Перспективы здания «Нью-Йорк сентрал билдинг».)

Ludlow W.O. Parthenon by Moonlight // *The Architecture*. March, 1929. («Парфенон в лунном свете».)

Kelsey A. The Christopher Columbus Memorial Lighthouse Competition. New York: The Pan-American Union, 1930. P. 39-40. (Проект мемориального маяка Христофора Колумба.)

Cheney S. The New World Architecture. New York: Tudor Publishing Company, 1930. P. 63. (Проект здания газеты «Чикаго трибюн».)

Slav Architect Paints Pastels of World's Fair // *Chicago Sunday Tribune*. October 27, 1933. («Вход на выставку со стороны 23-й улицы».)

Modernize Main Street // *Architectural Record*. October, 1935. P. 214. (Проект «аптеки».)

Modernizing Main Street: Selected Designs from the Record's Competition // *Pencil Points*. October, 1935. P. 499-519. (Проект «продуктового магазина».)

A 20th Century Home Competition // *Architectural Forum*. August, 1937. P. 101. (Проект Н. В. Васильева.)

The Queens Midtown Tunnel and Proposed Connecting Highways. New York: New York City Tunnel Authority, 1938. P. 3. («Портал туннеля Куинс — Мидтаун со стороны Куинса».)

New York Advancing — 1935-1939 — World's Fair Edition / Ed. by R. Rankin. New York: Municipal Reference Library, 1939. («Входной портал туннеля Куинс — Мидтаун со стороны Куинса».)

New York Advancing: Seven More Years of Progressive Administration in the City of New York,

1939-1945 / Ed. by R. Rankin. New York: Municipal Reference Library, 1945. P. 272. Victory edition. (Рисунок Н. В. Васильева: «Комплекс больницы „Бельвю“».)

New Yorkers Win Award in Belgrade // *Pencil Points*. June, 1940. P. 58-59. (Проект Национальной оперы в Белграде.)

Bennett J.J. Planning Progress, 1940-1950: New York: City Planning Commission, 1950. (Обложка выполнена Н. В. Васильевым.)

Bennett J.J. Planning Progress, 1951: New York: City Planning Commission, 1951. (Обложка выполнена Н. В. Васильевым.)

New York: The World's Capital City / Ed. by R. Rankin. New York: Harper & Brothers, 1948. (Рисунок Н.В. Васильева на обложке и фронтисписе.)

Dudley G.A. A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters. Cambridge: The MIT Press, 1994. P. 143. (Рисунок «План круглого зала. Вариант № 1».)

Литература

Andreyev C, Savicky I. Russia Abroad: Prague and the Russian Diaspora 1918-1938. New Haven: Yale University Press, 2004.

Anikst M., Chernevich E. Russian Graphic Design: 1880—1917. New York: Abbeville Press, 1990.

The Architect / Ed. by S. Kostof. New York: Oxford University Press, 1977.

Architectures of Russian Identity: 1500 to the Present / Ed. by J. Cracraft. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

Argus M, K. Moscow on the Hudson. New York: Harper & Brothers, 1948.

Aronson A. Architect of Dreams: The Theatrical Vision of Joseph Urban. New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, 2000.

Becker S. Nobility and Privilege in Late Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1985.

Bel Geddes N. Horizons. New York: Dover, 1977.

Berton Murrell K. Moscow Art Nouveau. London: Philip Wilson, 1997.

Blagojevic L. Modernism in Serbia. Cambridge: MIT Press, 2003.

Borisova H.A. Art Nouveau Russe. Paris: Editions du Regard, 1987.

Borisova E.A. Russian Neoclassicism. St. Petersburg: Krasny Proletary, 1998.

Borovsky V. Chaliapin: A Critical Biography. New York: Alfred E. Knopf, 1988.

Borsi F. The Monumental Era: European Architecture and Design 1929-1939. New York: Rizzoli, 1987.

Bowen R.A. The Russian Americans. Philadelphia: Mason Crest Publishers, 2003.

Bowlf /. Russia's Silver Age: Moscow and St. Petersburg, 1900-1920. London: Thames & Hudson, 2010.

Bowlf J. Nicholas Vasilieff: A Retrospective Exhibition. Storrs: The William Benton Museum of Art, 1977. (О русском художнике-эмигранте Н. Васильеве, которого часто путают с архитектором Н.В. Васильевым.)

Bozdoğan S. Modernism and Nation Building. Seattle: University of Washington Press, 2001.

Brumfield W.C. A History of Russian Architecture. Seattle: University of Washington Press, 2004.

Brumfield W.C. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley: The University of California Press, 1991.

Brumfield W. C. Russian Perceptions of American Architecture: 1870-1917 // Reshaping Russia Western Technology, Utopian Dreams. New York: Cambridge University Press, 1990.

Buci F. Albert Kahn: Architect of Ford. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

Bumgardner E.S. Undaunted Exiles. Staunton: The McClure Company, 1925.

Burns R. New York: An Illustrated History. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

Cheney S. The New World Architecture. New York: Tudor Publishing Company, 1930.

Chernikov Fantasy and Construction / Ed. by C. Cooke // Architectural Design Profile 54. London: Architectural Design, 1984.

Chirmside M. RMS Majestic: The «Magic-Stick». Gloucestershire: Tempus Publishing. 2006.

Clapham C. Haile-Selassie's Government. New York: Praeger, 1969.

Cohen J.-L. America: A Soviet Ideal // Architectural Association Quarterly. 1984. January. P. 33-40.

Cohen J.-L. Scenes of the World to Come. Paris: Flammarion, 1995.

Cohen S. The Pink Palace: Royal Hawaiian Waikiki. Missoula: Pictorial Histories Publishing Co, 1997. 6th ed.

Cracraft J. The Petrine Revolution in Russian Architecture. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Cunliffe A. The Competition for the Palace of the Soviets in Moscow 1931-1933 // Architectural Association Quarterly. November, 1979. P. 36-49.

Currie C. W. Unusual Structural Features in New York Central Skyscraper // The American Architect. July 5, 1928. P. 59-61.

Defining Russian Graphic Arts 1898-1934: From Diaghilev to Stalin / Ed. by A. Rosenfeld. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

Drayer R.A. Nicholas & Helena Roerich: The Spiritual Journey of Two Great Artist and Peacemakers. *Wheaton*; Chennai: Theosophical Publishing House, 2005.

Dudley G. A. A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters. Cambridge: The MIT Press, 1994. (Рисунок «План круглого зала. Вариант № 1а» — P. 143.)

Elliott C. D. The American Architect from Colonial Era to the Present. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2003.

Ellis Island: Echoes from a Nations Past / Ed. by S. Jonas. New York: Aperture, 1989.

Fechin E. Fechin: The Builder. San Cristobel: Fechin Art Reproductions, 1982.

Ferry S. Russian Americans. Tarrytown: Benchmark Books, 1996.

Findling J. E. Chicago's Great World's Fairs. New York: Manchester University Press, 1994.

Fletcher B. A History of Architecture on the Comparative Method. New York, 1956.

Ford J., Ford K. M. Design of Modern Interior. New York: Architectural Book Publishing Co, 1942.

Ford J., Ford K. M. The Modern House in America. New York: Architectural Book Publishing Co, 1940.

Francine du Plessix Gray. Them: A Memoir of Parents. New York: Penguin Books, 2005.

Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond / Ed. by A. Alofsin. Berkeley: University of California Press, 1999.

Friebe W. Buildings of the World Exhibitions. Leipzig: Editions Leipzig, 1985.

Friedman M. F. Selling Good Design: Promoting the Early Modern Interior. New York: Rizzoli, 2003.

Gibney M. J. Immigration and Asylum: from 1900 to the Present. Santa Barbara: ABC-CLIO 2005. Vol. 2.

Gleiston S. Chicago 1933-34 World's Fair: A Century of Progress in Vintage Postcards. Chicago: Arcadia Publishing, 2002.

Hallas K. Eesti Draamateater. Tallinn: Eesti Draamateater, 1991.

Hamilton G. H. The Art and Architecture of Russia. New Haven: The Yale University Press, 1983.

Hanks D. A. Donald Deskey: Decorative Designs and Interiors. New York: E. P. Dutton, 1987.

Harrison H. A. Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939/40. New York: The Queens Museum, 1980.

Hassell J. E. Russian Refugees in France and the United States between the World Wars. The American Philosophical Society, 1991. P. 2.

Hausen M. Eliel Saarinen. Suomen Aika. Helsinki: Otava, 1990.

Horowitz J. Artists in Exile. New York: Harper-Collins, 2008.

Howard J. Architecture 1900: Stockholm, Helsinki, Tallinn, Riga, St. Petersburg / Ed. by K. Hallas-Murula. Tallinn, 2003.

Howard J. East European Art 1650-1950. New York: Oxford University Press, 2006.

Huntington W. C. The Homesick Million: Russia-out-of-Russia. Boston: The Alpine Press, 1933.

Ibero America: International Exposition at Barcelona. New York: International Telephone and Telegraph Corporation, 1929.

Iversen E. F. Rome Prize // Pencil Points Reader. Selected Readings from a Journal for the Drafting Room, 1920—1943. New York: Princeton Architectural Press, 2004. P. 491-492.

Jodice R. L'Architettura del Ferro: La Russia 1815-1914. Rome: Gangemi Editore, 1997.

Johnson S. American Modern, 1925-1940: Design for a New Age. New York: Abrams, 2000.

Jordy W. "Symbolic Essence" and other writings on modern architecture and American culture. New Haven: Yale University Press, 2005.

Kadijevic A. Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918—1941) // Centropa. Vol. 1. N° 2. May, 2001.

Kagen S. N. I. Vasilieff. New York: Timiotchino, 1929. (Первая американская книга о русском художнике-эмигранте, которого часто путают с Н. В. Васильевым.)

Kermik J. Luther Vabrik Vinneer Ja Moobel - The Luther Factory Plywood and Furniture: 1877-1940. Tallinn: Estonian Museum of Architecture, 2004.

Kirsten L. Tchelitchev. Santa Fe: Twelve Trees Press, 1994.

Koolhaas R. Delirious New York. New York: Oxford University Press, 1978.

Kunnapu L. Estonian Architecture: The Building of a Nation. Tallinn: Eesti Architecture Museum, 2004.

Lambrichs A. József Vágó: un architecte Hongrois dans la tourmente Européenne 1887—1947. Paris: Institut Francais d'Architecture, 2003.

Lambroza S. Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2008.

Lampard M. T. The Uncommon Vision of Sergei Kononkov —1874—1971: A Russian Sculptor and His Times. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

Langdon L. W. William Lescage Architect. Cranbury: Associated University Press, 1987.

Lizon P. The Palace of Soviets: the paradigm of architecture in the USSR. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995.

Long C. Paul T. Frankl and Modern American Design. New Haven: Yale University Press, 2007.

Lowe D. G. Beaux Arts New York. New York: Watson-Guption Publications, 1998.

Luckhurst K. W. The Story of Exhibitions. New York: The Studio Publications, 1951.

Magocsi P. R. The Russian Americans. New York: Chelsea House Publishers, 1996.

Mansel P. Constantinople. London: John Murray Publishers, 1995.

Mattie E. World's Fairs. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

- McCabe C. J.* The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876-1976. Washington D. C: Smithsonian Institution Press, 1976.
- Menegaldo H.* Les Russes a Paris: 1919—1939. Paris: Autrement, 1998.
- Merkert J.* Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets Moscow 1931-1933. Berlin: Berlinische Galerie, 1992.
- Miller L. B.* National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Monkhouse Ch. American Presentation Drawings in the Heinz Architectural Center in Pittsburgh // The Magazine Antiques. November, 1993. P. 690—699.
- Nermik J.* The Luther Factory: Plywood and Furniture 1877-1940. New York: Oxford University Press, 1978.
- The New York World's Fair 1939/1940: In 155 Photographs by Richard Wurts and Others / Ed. by S. Appelbaum. New York: Dover Publications, 1977.
- Newhouse V.* Wallace K. Harrison, Architect. New York: Rizzoli, 1989.
- Norberg-Schulz C.* Nightlands: Nordic Building. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Oliver R.* The Making of an Architect: 1881-1981. New York: Rizzoli, 1981.
- Olmo C.* Iakov Tchernikhov. Paris: Somogy Éditions d'Art, 1995.
- Pennoyer P., Walker A.* The Architecture of Warren & Wetmore. New York: W.W. Norton & Co, 2006.
- Perovic M. R.* Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.
- Petrova Y.* The Origins of the Russian Avant-Garde. St. Petersburg: Palace Editions, 2003.
- Raeff M.* Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939. New York: Oxford University Press, 1990.
- Reeves P.* Ellis Island: Gateway to the American Dream. New York: Fall River Press, 2000.
- Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams / Ed. by W. C. Brumfield. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Ripp V.* Moscow to Main St.: Among the Russians Emigres. Boston: Little Brown & Company, 1984.
- Robinson H.* Russian in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston Northeastern University Press, 2007.
- Rostropovitch M.* Musée de Montmartre Russes. Paris: Fragments, 2003.
- Russian Avant-Garde: Art and Architecture / Ed. by C. Cooke // Architectural Design Profile 47. London: Architectural Design, 1983.
- Rydell R. W.* Fair America: World's Fairs in the United States. Washington: Smithsonian Institution, 2000.
- Rydell R.W.* World of Fairs: The Century of Progress Expositions. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Sale M.-P.* L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité. Paris: Musée d'Orsay: Réunion des musées nationaux, 2005.
- The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky* / Ed. by J.E. Bowk. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Sayre W.S.* Governing New York City: Politics in the Metropolis. New York: Russell Sage Foundation, 1960. P. 372.
- Schrenk L. D.* Building a Century of Progress. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Schwab P.* Haile Selassie I: Ethiopia's Lion of Judah. Chicago: Nelson-Hall, 1979.
- Shvidkovsky D.* Russian Architecture and the West. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Solomonson K.* The Chicago Tribune Tower Competition. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Spencer J. H.* Ethiopia at Bay: A Personal Account. Algonac: Reference Publications, 1984.
- Stern J.* Ely Jacques Kahn, Architect: Beaux Arts to Modernism in New York. New York: W. W. Norton, 2006.
- Stern R.* IAUS 15: Raymond M. Hood. New York: Rizzoli, 1982.
- Stern R.* New York 1900. New York: Rizzoli, 1983.
- Stern R.* New York 1930. New York: Rizzoli, 1994.
- Stern R.* New York 1960. New York: Monacelli Press, 1997. (Обсуждение нового закона о зонировании с рисунками Н. В. Васильева — P. 127)

Stewart J. Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism. New York: Routledge, 2000.

Sullivan L. The Autobiography of an Idea. New York: Dover, 1956.

Triomphe C. La Russie à Paris. Paris: Parigramme, 2002.

Twombly R. C. Frank Lloyd Wright. His Life and His Architecture. New York: Wiley — Interscience, 1987.

Valkenier E.K. The Wanderers: Masters of 19th Century Russian Painting. Dallas: Dallas Museum of Art, 1990.

Vassiliev A. Beauty in Exile. New York: Harry N. Abrams, 2000.

Wertsman V. The Russians in America, 1727—1970. Dobbs Ferry, New York: Oceana Publications, 1977.

White N. AIA Guide to New York City. New York: Three Rivers Press, 2000. 4th ed.

Williams R. C. Culture in Exile: Russian Emigres in Germany, 1881-1941. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

World's Fair by Day and. By Night. Chicago, 1933.

Богданова Т. А., Клементьев А. К. Жизнь и труды протоиерея Тимофея Ивановича Лященко, в монашестве Тихона, архиепископа Берлинского // Православный путь. Джорданвилль, 2006. С. 101—198.

Зволицкий Э.М., Лейбфрейд А.Ю. Госпром. М.: Стройиздат, 1992.

Искусство в Крыму: Художественная выставка. Ялта, 1918. С. 8.

Киблицкий Й. Русский Париж: 1910-1960. СПб.: Palace Editions, 2003.

Лисовский В. Г. Петербургские архитекторы Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь // Архитектура и графика. Краткие содержания докладов к XXVII научной конференции ЛИСИ. Л., 1969. С. 41-45.

Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Николай Васильев. Алексей Бубырь. СПб.: Белое и черное, 1999.

Незабытые могилы : Рос. зарубежье: некрологи. 1917-1997 : В 6 т. / Рос. гос. б-ка. Отд. лит. рус. зарубежья; Сост. В. Н. Чуваков; [Под ред. Е.В. Макаревич]. Т. 1. А-В. М.: Пашков дом, 1999. С. 506.

Хронология соборного храма Христа Спасителя в годы его расцвета с 1924 года по 1950 год / Сост. А. Б. Татишев. Нью-Йорк, 1984 (рукопись).

Юбилейный сборник соборного храма Христа Спасителя в Нью-Йорке. The 25th Anniversary Book. 1924-1949. Приходской листок соборного храма Христа Спасителя в Нью-Йорке. № 20. 1949.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИИ Н. В. ВАСИЛЬЕВА

1. РАБОТЫ, ВЫПОЛНЕННЫЕ СОВМЕСТНО С А. Ф. БУБЫРЕМ

Жилой дом на Стремянной ул. в Петербурге. 1906-1907.

Конкурсный проект (5-я премия) городской больницы им. Петра Великого в Петербурге. 1906.

Конкурсный проект (1-я премия) здания Немецкого театра в Ревеле (ныне Таллин). 1906.

Конкурсный проект (1-я премия) театра в Тамбове. 1907

Здание Немецкого театра в Ревеле. 1908—1910.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Немецкого театра в Юрьеве (ныне Тарту). 1908-1909.

Конкурсный проект (1-я премия) курзал-театра в Эссентуках. 1908.

Конкурсный проект (рекомендован к приобретению) здания гимназии в Екатеринбурге. 1909.

Конкурсный проект (2-я премия) здания театра, концертного зала, казино и ресторана Эстонского музыкального общества в Ревеле. 1909.

Особняк А. Лютера в Ревеле. 1909-1910.

Проект жилого дома А. Лютера в Ревеле. 1910.

Здание фабрики А. Лютера в Ревеле. 1912

Конкурсный проект ратуши в Ревеле. 1912.

Жилой комплекс Бассейного товарищества собственников квартир в Петербурге. Участие в авторском коллективе. 1912—1914.

2. ДРУГИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ РАБОТЫ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В РОССИИ

Часовня на Красеньком кладбище в Петербурге (не сохр.). 1901.

Конкурсный проект (2-я премия) перестройки домов В. П. Сукачева в Петербурге. Совместно с С. С. Кричинским. 1902.

Конкурсный проект (приобретен) дома кн. Волконского. 1903.

Конкурсный проект (3-я премия) церкви при городской детской больнице в Петербурге. 1903.

Конкурсный проект (г-я премия) дома А. И. Лихолета в Харькове. 1903.

Конкурсный проект (1-я премия) дома В. Савицкого в Царском Селе. 1904.

Особняк В. Савицкого в Царском Селе (ныне г. Пушкин, Московская ул., 15). 1904—1905.

Проект дома В. А. Крутиковой в Таракановском переулке (ныне пер. Лодыгина, 7) в Петербурге. 1905. Осуществлен с изменением фасада.

Конкурсный проект театра. Совместно с А. И. Дмитриевым. 1906.

Конкурсный проект (г-я премия) здания Воронежского общественного собрания в Воронеже. Совместно с З. А. Густавсоном. 1906.

Конкурсный проект (1-я премия) здания Коммерческого училища в Казани. 1906.

Конкурсный проект (г-я премия) здания гимназии на 700 человек для Ростова-Ярославского. 1906.

Эскизный проект дома Ушаковой в Петербурге. 1906.

Проект перестройки дома Е. А. Воронцовой-Дашковой в Парголово. Совместно с С. С. Кричинским. 1908.

Конкурсный проект (2-я премия) курзал-театра в Эссентуках. 1908.

Конкурсный проект (2-я премия) торгового дома Гвардейского экономического общества в Петербурге. 1908.

Торговый дом Гвардейского экономического общества в Петербурге (ныне ДЛТ, Б. Конюшенная ул., 21). Участие в авторском коллективе. 1908-1909.

Конкурсные проекты (1-я и 2-я премии) Соборной мечети в Петербурге. 1908.

Соборная мечеть в Петербурге. Совместно с А. И. фон Гогеном и С. С. Кричинским. 1909-1914.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Румянцевского музея в Москве. Совместно с С. С. Кричинским. 1909.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Народного дома им. С. Т. Аксакова в Уфе. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1909.

Конкурсный проект (3-я премия) здания городских бань в Петербурге. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1909.

Конкурсный проект (1-я премия) доходного дома Северного страхового общества в Москве. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1909.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Коммерческого банка и гостиницы в Харькове. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1909.

Здание Городского купеческого банка и гостиницы «Астория» в Харькове. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1910-1913.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Кирилло-Мефодиевского училища в Перми. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1910.

Эскизный проект жилого комплекса Купеческой управы на Троицкой ул. в Петербурге. 1910.

Конкурсные проекты (1-я и 5-я премии) жилого комплекса Первого Российского страхового общества на Каменноостровском пр. в Петербурге. Совместно с А. И. Дмитриевым. 1910.

Конкурсный проект (3-я премия) здания банка в Екатеринославе. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1910.

Конкурсный проект (1-я премия) храма в память 300-летия Дома Романовых при подворье Феодоровского монастыря в Петербурге. 1910.

Проект подворья женского Александровского монастыря в Петербурге. 1910.

Торговые ряды в Екатеринбурге. 1910.

Проект фасада здания земской управы. 1911.

Конкурсный проект (1-я премия) дома Второго Российского страхового общества в Петербурге. 1911.

Конкурсный проект храма-памятника в Либаве. 1911.

Производственное здание Невской ниточной мануфактуры на Б. Сампсониевском пр. в Петербурге. 1911.

Проект здания художественной школы в Харькове. 1912.

Конкурсный проект (2-я премия) здания губернской земской управы в Чернигове. 1912.

Конкурсные проекты (7-я премия совместно с Ф. Ф. Лумбергом, 4-я премия) дома Благородного собрания в Петербурге. 1912.

Проект дома дешевых жилищ на Киевской ул. в Петербурге. Совместно с А. И. Дмитриевым. 1912.

Конкурсный проект (3-я премия) Контрактового дома в Киеве. 1912.

Торговые ряды («Новый пассаж») на Литейном пр. в Петербурге. 1912-1913.

Конкурсный проект храма в Мургабском государевом имении. 1912.

Конкурсный проект (1-я премия) клубного здания Тифлисского собрания. 1913.

Конкурсный проект (1-я премия) городского дома в Царицыне. 1913-

Конкурсный проект (3-я премия) здания Министерства торговли и промышленности в Петербурге. 1913-

Конкурсный проект (4-я премия) дома Общества технологов в Петербурге. 1913-

Конкурсный проект (1-я премия) дома Кредитного общества в Петербурге. 1913.

Конкурсный проект (1-я премия) здания Народного дома в Ростове-на-Дону. 1913.

Конкурсный проект (2-я премия) доходного дома в Благовещенске. 1913.

Проект здания убежища для престарелых в память 300-летия Дома Романовых в Петербурге. 1913.

Конкурсный проект (3-я премия) доходного дома Евангелической женской больницы в Петербурге, 1913.

Здание мануфактуры Кулаковского на Рождественской ул. в Харькове. Совместно с А. И. Ржепишевским. 1913-1914.

Конкурсные проекты (1-я премия и рекомендован к приобретению) Дома витебского дворянства в Витебске. 1914.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Центрального института всероссийского попечительства об охране материнства и младенчества. 1914.

Конкурсный проект (3-я премия) здания квартир для рабочих Экспедиции заготовления государственных бумаг в Петербурге. 1914.

Конкурсный проект (2-я премия) здания музея Русского Севера в Архангельске. 1914.

Конкурсный проект здания Государственного банка на Михайловской пл. в Петербурге. 1914.

Конкурсный проект (3-я премия) здания Училищного дома им. М. М. Стасюлевича в Петрограде. 1915.

Конкурсный проект (4-я премия) железнодорожного вокзала в Екатеринославе. 1916.

Конкурсный проект (1-я премия) здравницы в Царском Селе. 1916.

Конкурсный проект (4-я премия) доходного дома акционерного общества «Техногор» в Петрограде. 1916.

Конкурсный проект (2-я премия) здания Коммерческого училища в Перми. 1916.

Конкурсный проект (3-я премия) грязелечебницы в Евпатории. 1916.

Конкурсный проект (3-я премия) пассажирского здания Петроград-Охта. 1916.

Конкурсный проект (2-я премия) церкви при ст. Шухтаново Северо-Донецкой железной дороги. 1917.

Конкурсный проект (4-я премия) дома-особняка со службами для города в центральной полосе России. 1917.

Конкурсный проект (1-я премия) дома Литературно-художественного общества в Петрограде. 1918.

3. АРХИТЕКТУРНЫЕ РАБОТЫ ПОСЛЕ 1917 Г.

Проект памятника-часовни на молу в Ялте на братской могиле невинно погибших в событиях с 9 января по 30 апреля 1918 г. 1918.

Конкурсный проект монумента солдатам, павшим в Балканских войнах в Белграде. 1922.

Здание Географического института (Военного музея) в Белграде. 1923-1924.

Здание приюта для сербских детей и инвалидов Первой мировой войны на ул. Видинской, 2 в Белграде. Совместно с Я. Козинским. 1922(?).

Доходный дом Ристы Параноса на ул. Караджорджева, 67 в Белграде. Совместно с инженером Хр. Виноградовым. 1922-1923.

Конкурсный проект (похвальный отзыв) здания газеты «Чикаго трибюн». 1922.

Конкурсный проект Дома государственной промышленности в Харькове. 1925.

Проект охотничьего домика Ф. И. Шаляпина в Биаррице. 1927.

Оформление интерьеров собора Христа Спасителя на Мэдисон-авеню в Нью-Йорке. 1926. Перестройка колокольни собора. 1934.

Воскресенский кафедральный собор на Ферберлин-плац в Берлине. 1928.

Конкурсный проект Мемориального маяка имени Христофора Колумба в Санто-Доминго. 1928.

Конкурсный проект (4-я премия) Дворца Советов в Москве. 1931-

Конкурсный проект нью-йоркского пентхауса. 1931.

Конкурсные проекты аптеки (3-я премия) и универсама (конкурс «Модернизируем Мэйн-стрит»). 1935.

Конкурсный проект «Дома XX века». 1937

Загородный дом Виктора де Чечота в Грейт-Неке, штат Нью-Йорк. Совместно с Б. И. Рябовым. 1937.

Конкурсный проект (4-я премия) памятника Хосе Марти в Гаванне. 1938.

Проект Свято-Николаевского собора в Вашингтоне. Нач. 1940-х гг. (?).

Дача Н. Я. и А. П. Малицких в Коннектикуте. 1944 (?).

Конкурсный проект (3-я премия) Национальной оперы в Белграде. Совместно с Дж. Д. Лоуенфишем. 1940.

Конкурсный проект Императорского дворца в Эфиопии. 1948.

4. АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАФИКА И ДРУГИЕ ГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ПОСЛЕ 1917 г. *

- Крымский пейзаж (1). 1918. ГМИ СПб
Четыре карикатуры крымского периода.
Wolfsonian Collection, Miami, Florida
- Крымский пейзаж (2). До 1921. Частное собрание
Крымский пейзаж с руинами. До 1921. Собрание автора
Эскиз акции завода в Скопье. 15 июля 1922. Частное собрание
Перспектива здания «Тауэр-билдинг». 1923. Wurts Photography Collection, MCNY (фотокопия)
Композиция в романском стиле. 1923. Частное собрание
Перспектива здания «Консолидейтед гэс билдинг». 1924. Heinz Collection of Architectural Drawings, Pittsburg, Pennsylvania USA
Вид атриума здания телефонной компании «Эй ти энд ти». 1924. Частное собрание
Эскиз оформления оконного проема. Конец 1920-х. Частное собрание
Чертежи к проекту отеля «Ройял Хавайин» (фотокопии). Ок. 1926. Частное собрание:
Лицевой фасад. Перспектива
Фасад. Перспектива
Интерьеры галереи, танцевального зала и главной столовой
Перспектива здания «Нью-Йорк стейт офис билдинг» (фотокопия). Ок. 1926 г.
Чертежи к проекту охотничьего домика Ф. И. Шалапина. 1927. Собрание Б. Рябова:
Четыре перспективы интерьеров
Фасад и план коттеджа для гостей (?)
Интерьер операционного зала сберегательного банка «Бауэри» (фотокопия). Ок. 1928 г.
Перспектива общежития колледжа (фотокопия). Ок. 1928 г.
Перспектива «шведского павильона» для всемирной выставки. 1930-е. Собрание Б. Рябова
- Фасад «американского павильона» для всемирной выставки. 1930-е. Собрание Б. Рябова
Перспектива высотного здания в Нью-Йорке. 1931. Собрание Б. Рябова
Эскиз высотного здания (1). Нач. 1930-х.
Эскиз высотного здания (2). Нач. 1930-х.
Эскиз конторского здания. Нач. 1930-х.
Перспектива интерьера к конкурсному проекту нью-йоркского пентхауза. 1931. Собрание Б. Рябова
Чертежи к проекту Дворца Советов в Москве. 1931. ГНИМА:
Перспектива
Фасад со стороны Москвы-реки
Фасад со стороны Соймововского проезда
Фасад со стороны улицы Ленивки
Фасад зала «А»
Фасад зала «Б»
Продольные разрезы
План первого этажа
План второго этажа
План этажа, где расположен балкон
План полуподвала
Генеральный план
Виды экспозиции Чикагской выставки 1933 г. 1933:
Пилон павильона «Федерал-билдинг». Wolfsonian Collection, Miami, Florida
Вид павильона транспорта. Собрание Б. Рябова
Вид внутреннего двора павильона фирмы «Крайслер». Собрание Б. Рябова
Общий вид экспозиции выставки. Собрание Б. Рябова
Интерьер холла павильона общественных наук. 1933. Собрание Б. Рябова
Вид «Двора наций». Собрание Б. Рябова
Вид внутреннего двора павильона естественных наук. Собрание Б. Рябова
Рабочий чертеж перестройки колокольни церкви Христа Спасителя в Нью-Йорке. 1934. Archives of the Orthodox Church of America, Syosset, New York
Штудии по мотивам работ Я. Чернихова. 1934. Собрание Б. Рябова:
Город ученых

* Список не включает работы Н.В. Васильева, известные только по репродукциям или упоминаниям.

Архитектурная фантазия

К циклу «Город будущего»

К циклу «Сказки о промышленности»

Перспективы порталов и сооружений туннеля «Манхеттен — Куинс». 1936. New York City Metropolitan Transport collection:

Портал со стороны Манхэттена (литографская копия)

Портал со стороны Манхэттена. Вариант А (литографская копия)

Портал со стороны Манхэттена. Вариант В (литографская копия)

Портал со стороны Куинса (литографская копия)

Административное здание в Манхэттене
Вентиляционное сооружение в Манхэттене

Фасад дома Виктора де Чечота. 1937. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers New Jersey

Автопортрет. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers New Jersey

Эскизы к проекту неизвестной церкви. Два варианта. 1941 (?). Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers New Jersey

Чертежи к проекту Свято-Николаевского собора в Вашингтоне. 1942 (?):

Фасад. Частное собрание

Продольный разрез. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers New Jersey

Проект портала под колокольной. Частное собрание

Предварительный эскиз иконостаса. Частное собрание

Две акварели с видами дачи Малицких в Коннектикуте. 1944 (?). Частное собрание:

Эскиз к проекту Круглого зала в здании ООН. Вариант. 1947. Архив ООН

Чертежи к проекту Императорского дворца в Эфиопии. 1948:

Перспектива. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, New Jersey

Эскиз фасада. Собрание Б. Рябова

Аксонометрия. Частное собрание

Фотокопии чертежей. Частное собрание:

Продольный разрез

Поперечный разрез

Разрез башни

Главный фасад

Задний фасад

Вид Соборной мечети в Санкт-Петербурге. 1954 (?). Частное собрание

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГМИ СПб. — Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва.

ЕАМ — Eesti Arhitektuurimuseum, Tallinn.

ИГИ — Институт гражданских инженеров.

КУИМ — Канцелярия по учреждениям императрицы Марии.

ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт.

НИМРАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств (Санкт-Петербург).

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГИА СПб. — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

Heinz Collection — Heinz Collection of Architectural Drawings, Pittsburg, Pennsylvania.

MCNY — Wurts Photography Collection, Museum of the City of New York, New York.

MTA — New York City Metropolitan Transport Collection, New York, New York.

OCA — Archives of the Orthodox Church of America, Syosset, New York, New York.

Wolfsonian Collection — Wolfsonian Collection, Miami, Florida.

Zimmerli Museum — Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, New Jersey.

Научное издание

Лисовский Владимир Григорьевич, Гашио Рихард Майкл

Николай Васильев. От модерна к модернизму

Подобщ. ред. д. арх. *В. Г. Лисовского*
Редактор *Н. Р. Либерман*

Руководитель проекта *А. В. Вознесенский*
Перевод с английского второй части *Е. Д. Фельдмана*
Редакторы перевода *С. К. Бабинская, В. В. Касьянчик*
Младший редактор *Л. А. Козлова*
Корректор *С. К. Бабинская*
Художественный редактор *С. А. Булачева*
Макет и подготовка иллюстраций *С. А. Гавриловой*

Подписано к печати 05.11.2011.
Формат 70x100 в 1/6 Печать
офсетная. Бумага офсетная. Гар-
нитурa Майола. Уч.-изд. л. 24,00.
Печ. л. 29. Тираж 1200. Зак. 3834

ООО «Издательский дом „Коло»»
197198 Санкт-Петербург, пр. Добролюбова, д. 1/79, оф. 207
<http://www.kolohouse.ru>

Отпечатано с диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие „Искусство России»»
198099. Санкт-Петербург, Промышленная ул., 38, к. 2

Издание посвящено выдающемуся зодчему первой половины XX века Н. В. Васильеву (1875-1958). Впервые на основе новейших данных подробно рассматривается его творчество периода эмиграции. В научный оборот вводится целый ряд его архитектурных и графических работ; большинство документов и иллюстраций в этой части публикуются также впервые.

Для исследователей, преподавателей, учащихся, а также интересующихся историей архитектуры и дизайна

