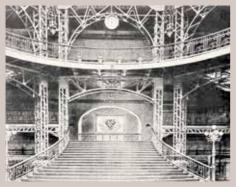




Красочность и театральность, свойственные «русскому стилю», особенно полнокровно проявились в облике московского театра «Парадиз».



В интерьерах Народного дома имени императора Николая ІІ были продемонстрированы новые конструктивные и эстетические возможности стекла и металла.



В доходном доме Я.В. Ратькова-Рожнова вместо темного двораколодца архитектор П.Ю. Сюзор спланировал настоящий проспект, открытый к улице гигантской аркой.

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА

Русское зодчество 1880—1890-х годов, лишь сравнительно недавно привлекшее к себе серьезное внимание исследователей, было обидно недооценено современниками. Причина тому, прежде всего, — в неприятии того явления, которое вошло в историю культуры под названием «эклектика».

В архитектуре термин «эклектика» (от *греч*. Εκλέγω — выбирать, отбирать, избирать), появившийся в эпоху романтизма, первоначально обозначал лишь свободу «умного выбора», провозглашенную в противовес строгой регламентации классицизма [1]. Но уже к концу XIX века, с легкой руки идеологов «Мира искусства» [2] он получил негативно-оценочную коннотацию и стал выражать бездумное, как казалось тогда, смешение всяческих стилей, тормозящее выработку стилевого единства нового времени.

Подобное положение вещей исторически вполне объяснимо. В России поколение 1880–1890-х годов, увлеченное многообразием проблем бурно меняющейся жизни, горячими спорами о новом в искусстве, активной и напряженной творческой работой, было слишком близко к тому перелому в архитектуре, который совершался буквально на глазах. Для понимания причин и значения эклектического многостилья в архитектуре, осознания закономерности происходящих перемен, намеченных еще в 1830-е годы, но получивших конкретное материальное воплощение ближе к концу столетия, требовалась временная дистанция.

Лишь время и художественный опыт позволили понять: эклектика, вызывавшая столь бурное неприятие в последней четверти XIX века, не была простым смешением элементов разных стилей. В исследованиях западноевропейских ученых для обозначения новой методологической системы, возникшей в период кризиса классицизма, закрепилось название «историзм». Этот термин используют и специалисты по прикладному искусству. Однако мы, наряду с большинством отечественных исследователей русской архитектуры XIX века, присоединяемся к мысли немецкого исследователя В. Гетца, который предложил различать «историзм» как образ мыслей и «эклектизм» как художественный метод. По его словам, историзм «пользуется методом эклектизма как средством самовыражения» [3].

Эклектика знаменовала свершившийся отход от абсолютизации античной и классической традиции как «вечной» художественной нормы, признание стилеобразующего значения за искусством различных времен и народов [4]. Соответственно, эклектизм явил-

ся специфическим методом овладения и дальнейшей творческой переработки художественных и конструктивных приемов архитектурного искусства разных эпох и стилей.

В ряду таковых исключительную значимость для русских зодчих 1880–1890-х годов приобрели прежде всего стили, сформировавшиеся в отечественной архитектуре. Внимание к ним явилось частью обозначившегося тогда общего интереса к художественному наследию прошлого, роста национального самосознания, характерного как для России, так и для других европейских стран.

Выдвижение на первый план такого философского, духовно-идеологического понятия, как «русская национальная идея», дало в искусстве зодчества вполне конкретные материальные результаты. Поиск национальных форм в архитектуре к 1880-м годам прошел несколько этапов: от академического «русско-византийского стиля» образцовых проектов К.А. Тона до попыток возродить демократические основы национального зодчества путем использования его этнографических особенностей и декоративных мотивов, воплощенных в творчестве И.П. Ропета и В.А. Гартмана. Работы этих архитекторов вобрали в себя опыт начавшегося в 1850-е годы изучения народного русского искусства. Благодаря экспедициям Л.В. Даля, А.М. Павлинова и В.В. Суслова, организованных Академией художеств и Императорской Археологической комиссией, были сделаны обмеры десятков архитектурных памятников допетровского времени, впоследствии использовавшиеся для обучения студентов и частично опубликованные. В 1856 году при Академии открылся класс православного иконописания, а в 1860-х годах началось активное формирование музея древнерусского искусства. Новым этапом в фиксации памятников архитектуры стала фотография, использовавшаяся в экспедиционной деятельности с 1870-х годов.

К последним десятилетиям 19-го столетия уже был накоплен определенный опыт в изучении зодчества допетровского времени, ряд древнерусских памятников исследовался в ходе реставрационных работ [5], благодаря чему удалось сформулировать задачи и принципы национального стиля на новом этапе развития архитектуры.

[1] Впервые слово «эклектика» было употреблено Н.В. Кукольником в газетной статье «Новые постройки в Петергофе» (1837), посвященной обзору современной архитектуры: «Наш век эклектический: во всем у него характеристическая черта – умный выбор. Все роды зодчества могут быть изящны и заключают каж дый немалочисленные тому доказательства, все они пользуются своими средствами, перемешиваются и производят новые роды!» (Кукольник Н.В. Новые постройки в Петергофе Художественная газета. 1837. № 11–12. C. 176). [2] «Мир искусства» – художественное объединение, сформировавшееся в конце

1890-х годов в противовес официальному академическому направлению и реалистическим исканиям пере движников. Утверждало приоритет в творчестве эстетического начала и свободного самовыражения художника. Сыграло большую роль в формировании эстетики модерна. Критически относясь к современной цивилизации, антагонистичной, по их мнению, культуре, мастера, входившие в это объединение (А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов и др.), искали художественный идеал в искусстве прошлого. Образный строй их произведений формировался на основе поэтики симво лизма и неоромантизма и был наполнен многообразными историко-культурными реминисценциями В 1898-1904 гг. объединением издавался одноименный журнал (ред. С.П. Дягилев), устраивались выставки. Подробнее см. в разделе «Живопись и музейновыставочная жизнь» наст.

Ha c. 22-23: Верхние торговые ряды в Москве, Интерьер 1888-1893, арх. А.Н. Померанцев. Фотография конца XIX в. РГБ Театр «Парадиз» в Москве. 1885, арх. К.В. Терский, Ф.О. Шехтель. Фотография конца XIX в. Народный дом им, императора Николая II в Петербурге. 1889-1900, арх. Г.И. Люцедарский. Фотография начала ХХ в. ЦГА КФФД Доходный дом Я.В. Ратькова-Рожнова в Петербурге. 1898-1900, арх. П.Ю. Сюзор. Фотография начала XX в.

Начало 1880-х годов оказалось своего рода переломной вехой, когда, с одной стороны, подводились итоги развития предшествующих стилевых направлений, а с другой – обозначились первые приметы новых поисков и методов претворения архитектурного наследия. В 1881 году в основном был построен и через два года освящен храм Христа Спасителя в Москве, заложенный в 1832 году по проекту К.А. Тона и считавшийся воплощением «русско-византийского стиля». В 1881 году в ходе первого тура конкурса на храм Вознесения в Петербурге на месте убийства Александра II были отвергнуты все проекты, выполненные в «византийском стиле», популярном в предшествующее двадцатилетие; а годом позже, в согласии с пожеланием Александра III, определены новые стилистические ориентиры строить «в чисто русском вкусе 17-го столетия, образцы коего встречаются, например, в Ярославле» [6]. В 1881 году прекратило свое существование иллюстрированное издание «Мотивы русской архитектуры», бывшее в 1870-е годы одним из важных источников популяризации фольклорно-этнографической версии «русского стиля». И наконец, в том же 1881 году художником В.Д. Поленовым был создан первый эскиз будущей церкви в имении С.И. Мамонтова Абрамцеве, не воспроизводящий отдельные исторические формы, а передающий сам дух древнерусского зодчества.

Таким образом, обозначились и поляризовались два основных направления в русской «национальной» архитектуре 1880–1890-х годов. Первое из них опиралось на зодчество XVII века, но источником форм становились теперь не крестьянские постройки, вдохновлявшие архитекторов предшествующего поколения, а каменное церковное и дворцовое зодчество времен Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. Это имело концептуальное значение и свидетельствовало о попытках создания нового официального стиля, адекватного романтическому консерватизму взглядов Александра III. Изменение характера прототипов существенным образом отразилось на изменении облика церковной архитектуры. Образ каменных храмов и палат XVII века, в первую очередь, ассоциировался с живописным силуэтом и нарядным кирпичным узорочьем московско-ярославского зодчества – именно эти черты были, прежде всего, восприняты архитекторами последней четверти 19-го столетия.

Второе, новаторское, направление делало упор не на цитирование композиций и отдельных мотивов и элементов древнерусской архитектуры, а на передачу ее обобщенного пластического образа. Этот метод претворения форм древних подлинников лег в основу стилизации архитектурных форм в «неорусском стиле» — будущем национальноромантическом варианте модерна.

Не случайно своим рождением «неорусский стиль» был обязан кружку художниковединомышленников, сложившемуся в Абрамцеве – подмосковной усадьбе известного промышленника и мецената С.И. Мамонтова. Эстетика деревянной резьбы, народной вышивки, предметов крестьянского быта силами В.М. Васнецова, В.Д. Поленова, К.А. Коровина, М.А. Врубеля, В.А. Серова и других мастеров-новаторов [7] претворялась здесь в синтетический образ среды обитания, а изучение и культивирование народных ремесел и национального зодчества вылились в создание многочисленных произведений декоративно-прикладного искусства, определивших развитие национальной ветви модерна и строительство В.Д. Поленовым и В.М. Васнецовым первого архитектурного сооружения, основанного на новых принципах формообразования, – абрамцевской церкви Спаса Нерукотворного (1881–1882) [8].

Привлечение к архитектурной деятельности художников, оказывавших заметное влияние на развитие образности архитектуры этого времени, стало одним из ярких свидетельств перемен. Художников манило не просто высвобождение потенциала архитектурной профессии, рост ее востребованности в обществе, но и открывающиеся здесь большие возможности творческого эксперимента.

Одновременно с поисками в области национального усилился интерес зодчих к достижениям современной им европейской архитектуры. Перед ними открылись новые возможности для зарубежных поездок, обучения за границей, получения европейских изданий по архитектуре, участия в международных выставках, общения с зарубежными коллегами и изучения их опыта.

Важнейшим фактором формирования новых черт в архитектуре конца 19-го столетия стала невиданная прежде активизация строительства и чрезвычайное расширение жанрового разнообразия возводимых построек. Отмена в 1858 году обязательного применения «образцовых проектов» способствовала бо́льшей гибкости регламентирующих правил городской застройки, а внесенные в 1870 году дополнения к Строительному уставу и принятое тогда же новое Городовое положение позволяли органам городского самоуправления (городским думам и управам) вырабатывать собственные обязательные правила в соответствии с конкретными нуждами. Кроме того, существенно упрощался и порядок прохождения и утверждения архитектурных проектов. Специальной инструкцией Министерства внутренних дел, изданной в 1870 году, строительным отделениям губернских правлений давалось право не только утверждать проекты отдельных зданий, но и принимать планы урегулирования

[3] Цит. по: Историзм в России 1996: 11.

[4] Подробнее см.: Кириченко 1998.

[5] В этой связи достаточно вспомнить проведенные в 1870–1890-х годах реставрационные работы Н.В. Султанова (церковь Троицы в Останкине, храмы в селах Микулино Городище и Чиркино, палаты царевича Дмитрия в Угличе) и В.В. Суслова (Спасо-Преображенский собор и церковь Петра Митрополита в Переславле-Залесском, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, церковь Спаса-Нередицы и Софийский собор в Новгороде, башня Белая Вежа в Каменце-Литовском).

[6] Неделя строителя. 1882. № 12. С. 89.

[7] Подробно о деятельности этих художников см. в разделе «Живопись и музейно-выставочная жизнь».

[8] Подробно об усадьбе Абрамцево и ее архитектуре см. в разделе «Архитектура усадьбы».

Архитектура 25

городов. Большинство проектов рассматривалось теперь городским архитектором и утверждалось строительным отделением губернского правления, а на одобрение в столицу отправлялись лишь проекты сооружений особо значимых в градостроительном отношении. Все это, с одной стороны, давало реальную возможность заказчикам, представлявшим все слои и группы общества, выбирать стиль будущего сооружения, с другой — позволяло архитекторам максимально реализовывать свою творческую фантазию.

Но поиск новых средств художественной выразительности в эти годы велся не только зодчими и художниками. Огромную роль в этом процессе играли инженеры.

Промышленный переворот, начавшийся в России в середине столетия, сделал эту профессию необычайно востребованной. Инженеры становятся главными проводниками научного прогресса, развития технической мысли, освоения новых материалов и технологий. За ними закрепляется пальма первенства в возведении фабрично-заводских комплексов, формирующих теперь панорамы и планировочную структуру городов, строительстве сети железных дорог, предопределяющих условия развития поселений. Промышленные и железнодорожные сооружения, обладающие своеобразной брутальной экспрессией, осознаются теперь полноправными объектами архитектурного творчества и способствуют обретению инженерией качеств искусства. Сближению позиций архитекторов-художников и инженеровстроителей содействовали также изменения в программах их обучения: у первых был расширен курс строительной техники, у вторых — набор дисциплин историко-художественного направления. При этом и на тех и на других огромное влияние оказывала преподавательская деятельность виднейших российских зодчих [9].

Несомненное воздействие на развитие архитектуры и градостроительства России 1880-1890-х годов оказало еще одно новшество: проведение конкурсов архитектурных работ. Участие в них крупнейших архитекторов страны обеспечивало высокий уровень конкуренции [10], а внимание жюри к содержательной, смысловой стороне архитектурного проекта, предполагавшей стилистическое соответствие функциональной и идейной сути сооружения, нацеливало на получение интересных творческих результатов. Так, при выборе стилистического решения общественных и публичных зданий предпочтение отдавалось различным вариантам классицизма или ренессанса, традиционно считавшихся стилями, отвечающими идее государственности и гражданственности. При проектировании зданий лечебно-благотворительного назначения, а также построек, предполагавших нравственно-образовательную деятельность, как правило, избирался «русский стиль».

Период 1880—1890-х годов в архитектуре можно было бы назвать периодом раскрепощения. Демократизация архитектурной профессии, ее вовлеченность в общественную и научную сферу деятельности, активная работа профессиональных объединений [11], выпуск периодических изданий по архитектуре [12], организация выставок ну и, конечно же, несомненные творческие открытия и завоевания, претворившиеся в ярких и запоминающихся формах сооружений, неоспоримо свидетельствовали: настали новые времена. Но к их приходу и проявлению современники, как это чаще всего бывает, оказались не готовы

Противоречие новых прогрессивных идей и старых форм остро переживалось архитекторами. Не случайно поэтому высокий эмоциональный накал и огромный общественный резонанс приобретали выступления на съездах зодчих, проводимых архитектурными обществами. Первый из них состоялся в 1892 году в Петербурге, Второй — в 1895 году в Москве. Оба съезда продемонстрировали высокую степень критической оценки явлений, происходящих в архитектуре. Слова об упадке вкуса, отсутствии объединяющей идеи, отсутствии стиля были едва ли не наиболее часто повторяющимися в выступлениях докладчиков.

«Причины явного упадка вкуса в гражданской архитектуре нашего времени кроются, надо полагать, в многочисленных переменах, коснувшихся в новейшее время нашей жизни, но тем не менее еще не установившихся и препятствующих художникам выбрать одно общее и постоянное направление во всех отраслях искусства. <...> в настоящее время мы переживаем борьбу старых преданий в архитектуре — с новыми воззрениями. Вот главная причина, затрудняющая появление нового современного стиля в гражданской архитектуре» [13], — говорил на открытии Первого съезда старейший петербургский архитектор Р.А. Гедике.

На этих обсуждениях предлагались и возможные выходы из тупика. Так, К.М. Быковский, последовательный сторонник классической линии развития архитектуры, видел их в возрождении принципов органического формообразования, свойственных древнерусской архитектуре; В.В. Суслов — в возрождении художественной промышленности, ориентированной на использование живых традиций кустарных промыслов. Но уже само признание кризиса стиля, кризиса творческого метода эклектики свидетельствовало об осознанности поисков дальнейших путей развития русской архитектуры.

Так, через школу А.С. Каминского, преподававшего в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, прошли И.Е. Бондаренко, Ф.О. Шехтель, И.П. Машков, М.К. Геппенер. В числе учеников Л.Н. Бенуа, бывшего одновременно профессором Академии художеств и Института гражданских инженеров, можно назвать М.М. Перетятковича В.А. Покровского, Н.Е. Лан-сере, И.А. Фомина, В.А. Щуко, А.В. Щусева, В.Г. Гельфрейха, Л.В. Руднева. [10] Достаточно вспомнить конкурс на проект храма Воскресения Христова на месте гибели императора Александра II в Петербурге, где в двух турах 1881 и 1882 гг. было рассмотрено 57 проектов; конкурсы на здание Городской думы и Верхних торговых рядов в Москве, 1888 г. соответственно 38 и 23 проекта; конкурс на проект Владимирского собора в Астрахани, 1890 г. - 9 про-[11] Московское архитектурное общество было осно-

бургское общество архитекторов – в 1871 г. [12] Огромную роль в развитии отечественной архитектуры сыграл журнал «Зодчий», издававшийся с 1872 г. Санкт-Петербургским обществом архитекторов. Он печатал теоретические статьи, знакомил с конкурсными работами, проектами, их реализацией, новыми технологиями, строительными материалами и пр. В 1894 г. начал издаваться журнал «Наше жилище». вскоре переименованный в «Строитель». В Москве выходили журналы «Художественный сборник работ русских архитекторов и инженеров» (1889–1892) под редакцией А.С. Каминского, «Архитектурные мотивы» (1899–1902), «Искусство и художественная промышленность» (1898–1902). [13] Цит по: Труды І съезда зодчих 1894: 2. [14] ИРИ 1965/9/1:15.

вано в 1867 г. Санкт-Петер-

[15] О проблемах архитектуры второй половины XIX – начала XX в. см.: Кириченко 1977; Кириченко 1977а; Борисова 1979; Пунин 1981; Кириченко 1982; Кириченко 1986. Переменились в эти годы взгляды и на порожденную эклектикой архитектуру модерна. В качестве примера можно привести следующие работы: Борисова, Каждан 1970; Лисовский 1976; Кириллов 1979; Борисова, Стернин 1994; Нащокина 2005; Нащокина 2012.

После революции 1917 года отношение к большей части искусства последних десятилетий XIX века тоже резко переменилось. Оно (и архитектура в частности) стало оцениваться как искусство буржуазное и, следовательно, не соответствующее интересам властного класса. «Классовый подход» не давал ни малейшей возможности признать за ней какую-либо эстетическую ценность. Сила идеологических установок оказалась столь мощной, что даже в середине 1960-х годов во вступлении к академическому изданию «Истории русского искусства» отмечалось, что несмотря на определенный «технический и строительный прогресс», архитектура второй половины XIX века «не дала ничего значительного»: «<...>в пестрой мишуре эклектических фасадов <...> выступали не только великодержавные претензии русского царизма <...>, но и узко-собственнические черты буржуазного понимания архитектуры», а потому зодчий «в этих условиях <...> сплошь и рядом вынужден был становиться проводником дурного буржуазного вкуса» [14].

Перелом в отношении к зодчеству второй половины 19-го столетия и к архитектуре 1880–1890-х годов как его органической части наметился лишь в 1970-е годы. В серьезных исследованиях специалистов этого времени существенно более глубоким становится постижение феномена эклектики как художественного метода, понимание его сильных и слабых сторон [15]. Однако и тогда взгляд на

архитектуру конца 19-го столетия был существенно ограничен: в поле зрения исследователей попадало лишь малое число памятников, преимущественно столичных. Провинциальные же по-прежнему оставались белым пятном в истории отечественной архитектуры даже для специалистов.

Возможности для изучения русской столичной и провинциальной архитектуры конца XIX века во всей широте появились лишь к нашему времени. Современный исторический, художественный, визуальный опыт создал необходимую основу для лучшего понимания природы эклектики и более объективной оценки русского зодчества 1880-1890-х годов. Именно он позволяет осознать, насколько важным оказался этот этап истории русского зодчества в обеспечении непрерывности развития архитектурного процесса, постепенном переходе от стилизаторства, каковое является реалистическим повторением отдельных мотивов и форм, к стилизации, то есть – к их свободной интерпретации и превращению, благодаря этой свободе, в самостоятельный творческий метод. Этот метод, основанный на сопряжении многообразия стилизуемого в единое целое, и создал в конечном счете предпосылки для зарождения нового мировоззрения в области пространственных искусств, для постепенного складывания стиля модерн и развития стилистических направлений новейшего времени.

Е.Г. Щёболева, Е.А. Борисова

АРХИТЕКТУРА 27

Главными центрами развития архитектуры России 1880–1890-х годов, как и в предшествующее время, оставались Москва и Петербург.

В этот период в характере застройки древней и новой российских столиц происходят существенные перемены, вызванные экономическим подъемом страны. Одни и те же социально-экономические факторы создали предпосылки для общего направления развития двух достаточно разных городов, намечая пути к их сближению.

И Москва, и Петербург застраиваются, уплотняя старые районы и прирастая новыми территориями. В связи со стремительным увеличением населения, оба города вынуждены окончательно отойти от градостроительных принципов классицизма с его любовью к гармонии, уравновешенности, сохранению незастроенных и озелененных пространств и постоянно наращивать темпы и масштабы строительства. Новые реалии приводят к единственно возможному выбору: ломая привычные представления, города должны расти — вширь и ввысь.

Развиваясь в едином направлении, Москва и Петербург, тем не менее, не утрачивают индивидуальных особенностей. Скорее – наоборот, каждая из столиц культивирует самобытность своего облика.

Пестрая и разбросанная Москва, сохранившая основы древней дорегулярной планировки, всячески оберегает и усиливает присущую ей живописность, признав ее главным достоинством своей градостроительной структуры. Более того, в восприятии целой страны открытость и красочность старой столицы превращаются в ярчайшие символы русского самобытного искусства и даже русского национального характера. Строгий и изначально урегулированный Петербург в эти же десятилетия совершенствует линейную правильность главных магистралей, контрастно подчеркивая ее выразительность декларативной брутальностью построек промышленного назначения, вклинивающихся в привычные панорамы.

Купеческая Москва эстетизирует свою «родовую старину», положенную в основу «русского стиля» [1] времен Александра III, и переносит ее не только на архитектуру ключевых городских зданий, но и на градостроительные ансамбли, на целые улицы и площади [2]. «Русский стиль» императорского Петербурга несколько иной. На протяжении 19-го столетия национальный стиль здесь насаждался сверху – в николаевское время в форме русско-византийских проектов К.А. Тона; в царствование Александра II – «византийскими» храмами выпускников Академии художеств и Института гражданских инженеров; а при Александре III – личной волей императора, выбравшего из конкурсных проектов храма-памятника на месте гибели его отца наиболее яркий и подчеркнуто национальный Спас на крови. Именно равнение на волю венценосного заказчика становится импульсом для развития «русского стиля» в церковном и гражданском зодчестве северной столицы.

Раскованная Москва упивается возможностями выражения вкусовых крайностей состоятельных заказчиков, нарочито демонстрируя свою свободу от устаревших канонов, создавая новые критерии меры и красоты. Чопорный Петербург, сдерживаемый этическими и эстетическими нормами, старается обойтись без такого рода крайностей. Внимательно следя за архитектурой Западной Европы, Петербург будто пытается соперничать с ней, неустанно варьируя формы дворцовой ордерной архитектуры, особенно при возведении деловых и общественных зданий.

Демократичная Москва всеядна и открыта для новшеств, она естественно принимает в свое пространство здания нарождающегося стиля модерн. Аристократический Петербург допускает архитектурное экспериментаторство лишь за пределами центра города, подчеркнуто разграничивая деловое и частное.

Две столицы, старая и новая, олицетворяли собой два разных пути развития архитектуры России. И в последние десятилетия XIX века различие этих путей проявлялось особенно ярко. Петербург, созданный по европейскому образцу, охраняющий, всемерно поддерживающий и подчеркивающий высокий статус столицы государства, в большей степени, чем другие города, был зависим от верховной власти и скован регламентирующими правилами. Москва, наоборот, от этих ограничений постепенно освобождалась. Оставаясь, по меткому выражению Е.И. Кириченко, «столицей провинции» [3], она не только служила хранительницей национальных традиций, но и впитывала в себя самые разнообразные веяния, чутко улавливая новые идеи и живо на них откли-

В отличие от предшествующего времени, в последние десятилетия XIX века не Петербург, а Москва становится своеобразным лидером в архитектуре. Причина этого

[3] ΓP 2001–2010/3: 7.

^{[1] «}Русский стиль» – одно из направлений в русской архитектуре периода эклектики середины XIX – начала XX вв., основанное на использовании приемов и форм древнерусского зодчества и народного искусства.

^[2] Примечательно, что заказчиком этой программы становится московское купечество, желавшее таким образом подчеркнуть связь с историческими корнями и патриотический настрой. Купечество не только финансировало проекты, но выступало как идейный вдохновитель переделки центра города в «русском стиле».

феномена кроется в максимально полном использовании ею преимуществ начавшейся в пореформенные годы децентрализации системы строительной деятельности. Право утверждения проектов, данное городской думе Городовым положением 1870 года, предоставляло широкие возможности для архитектурных поисков. Москва не испытывала недостатка в высоко профессиональных архитектурных кадрах, к тому же ежегодно пополняемых выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Не испытывала она недостатка и в заказчиках, среди которых особой активностью отличались купцы и промышленники. По роду своей деятельности обладающие гибкостью и умением быстро реагировать на новые тенденции, готовые к финансовому риску, они были способны оплатить смелый архитектурный эксперимент, тем более что необычность облика здания привлекала внимание к его владельцу, служа дополнительной рекламой его предприятий. Важно отметить, что объектами ведущегося ими строительства становились не только особняки, доходные дома и магазины, но и крупные общественные здания – больницы, богадельни, школы, театры и музеи, изменяющие облик города и вносящие в палитру его улиц и площадей новые яркие краски.

История архитектуры Москвы и Петербурга 1880–1890-х годов предстает картиной переходного периода к новому искусству XX века или процессом взаимодействия стилей, направлений, техник, художественных и конструктивных открытий. Она становится впечатляющим свидетельством того, как зодчие, художники, инженеры преобразовывали архитектуру в искусство, способное выразить не только свое, «малое» время, но и «большое» – историческое время целой страны.

Москва в последние десятилетия XIX века начинала кардинально менять характер своих панорам.

Существенные градостроительные преобразования в старой столице были связаны с развитием промышленных зон, занимавших как исторически освоенные, так и ранее не занятые территории, бывшие окраины. Наиболее активно росли районы, где традиционно размещались мощниые промышленные предприятия — Трехгорка (комплексы Прохоровской мануфактуры и Трехгорного пивоваренного завода); районы бывших сел — Преображенского, Семеновского и Хамовников (крупные текстильные фабрики); Кожевники и Рогожско-Симоновский район (металлургические заводы Гужона и Дангауэра).

Промышленные предприятия, активно включавшиеся в городское пространство, возводились и в центральной части Москвы. Здесь они располагались по преимуществу

вдоль рек, чередуясь с жилыми и общественными зданиями. Приметной частью центральной зоны города стали краснокирпичные производственные корпуса знаменитой кондитерской фабрики «Эйнем» и Текстильной мануфактуры И. Бутикова, стоявшие по берегам Москвы-реки. За Садовым кольцом строились корпуса Даниловской мануфактуры и комплексы текстильных фабрик А. Гюбнера и В. и Н. Ганешиных по Саввинской набережной.

Как в центре города, так и ближе к окраинам силуэты производственных корпусов с трубами и водонапорными башнями активно входили в привычные панорамы, внося черты урбанизации в патриархальную структуру города.

Масштабы промышленного строительства в Москве были меньшими, чем в Петербурге, но именно они подготовили основу для индустриального взрыва, произошедшего в старой столице в начале XX века.

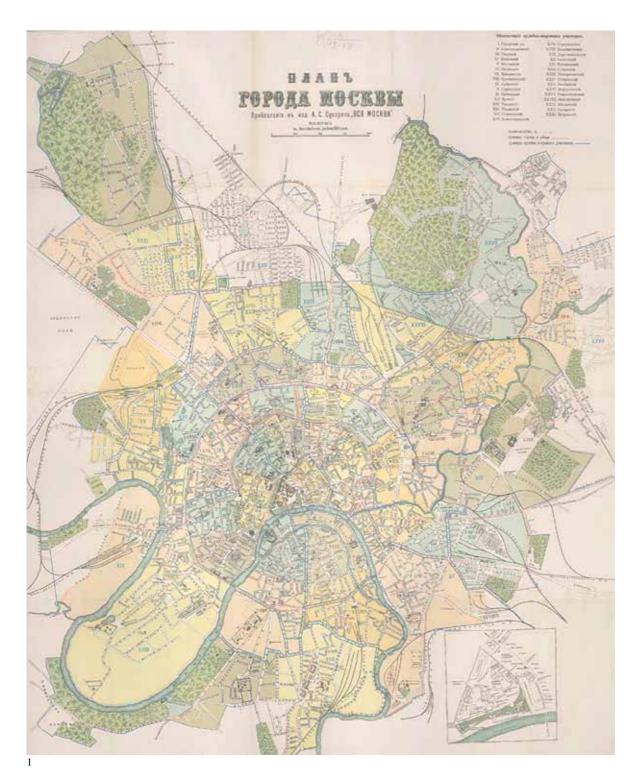
В 1880–1890-х годах Московская городская управа проводила большие работы по благоустройству Москвы. Строительство набережных Москвы-реки и Яузы, возведение мостов и гидротехнических сооружений, заключение в подземные коллекторы мелких рек и протоков, мощение улиц, освещение города, проведение канализации и строительство очистных сооружений, газификация и электрификация центра постепенно превращали не только сам центр Москвы, но и всю территорию внутри Садового кольца в городское пространство европейского уровня.

Возводились здания городского хозяйства, становившиеся постепенно частью общей панорамы города. Наиболее выразительными в архитектурном отношении стали Крестовские водонапорные башни (арх. М.К. Геппенер, 1893; не сохранились). В их композиции и оформлении был использован образ сторожевых веж русских крепостей. Насыщенные пластикой краснокирпичные стены, мощь граненых объемов, само их расположение по сторонам оживленного тракта придавали сугубо утилитарным сооружениям особенную, какую-то былинную выразительность.

Признаком неуклонного повышения культуры коммунального хозяйства стали появившиеся в Москве здания бытового обслуживания. Например, городские прачечные с автоматизированными процессами (ул. Нижняя Краснохолмская, 5; арх. В.Г. Залесский, 1885).

Для повышения культуры отдыха и, в частности, народных развлечений обустраиваются увеселительные сады, зоопарк, ипподром, катки. Главный вход Зоосада оформляется в виде романтически переосмысленных средневековых башен (арх. С.К. Родионов, 1893), сооружения Ипподрома на Ходынском поле —

1 План г. Москвы 1895 г. Прибавление к изданию А.С. Суворина «Вся Москва»



в формах импозантной ордерной архитектуры, с активной рустовкой фасадов и легкими башенками, определившими живописный силуэт этого здания (арх. С.Ф. Кулагин, 1898).

Парковые театры и эстрады, буфеты, летние рестораны, легкие павильоны проектировались в самых разнообразных стилях. При этом излюбленными были пряно-восточные мотивы «мавританской» архитектуры, импонировавшей вкусу москвичей, любивших все праздничное и сказочно-театральное. В Петровском парке в «мавританском стиле» был выстроен нарядный летний театр «Альгамбра» (арх. А.В. Красильников, 1891). В Сокольниках в круглом павильо-

не, оформленном в «русском стиле» (арх. Д.Н. Чичагов, 1883), проводились концерты, литературные вечера, танцы; желающие могли здесь выпить чаю и почитать газеты. Буйной фантазией и красочностью был отмечен Восточный павильон в саду «Аквариум» (арх. С.М. Калугин, 1890-е годы). Его резной фасад с многокупольным завершением мог бы послужить готовой декорацией к сказкам Шахерезады.

Заметно преобразился облик московских улиц: если поначалу между формировавшими их зданиями еще сохранялись уютные дворы и садики, то постепенно застройка в центре города становится более плотной, без разры-

2 Фабрика Г.А. Брокара за Серпуховскими воротами. Конец XIX в. Литография конца XIX в.

3 Крестовские водонапорные башни. 1893, арх. М.К. Геппенер. Фотография начала XX в.





[4] Померанцев Александр Никанорович (1849–1918) академик архитектуры. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в Императорской Академии художеств (ИАХ), стажировался в Италии, Франции, Швейцарии; профессор и ректор ИАХ (1899-1900), главный архитектор Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде (1896), участник сооружения Московской окружной железной дороги, автор культовых, общественных зданий в Москве, Петербурге, Ростове-на-Дону, Рязанской губернии.

вов, а сами улицы превращаются в сплошной фронт фасадов. Важное значение приобрело изменение системы архитектурных акцентов: если раньше в композиционной структуре улицы или района главенствующее место занимала церковь или крупный усадебный дом, то теперь градоформирующую роль начинает играть деловое или общественное здание. Сама типология публичных сооружений существенно расширяется: наряду с учебными заведениями и театрами в градостроительном и архитектурно-художественном строе Москвы доминирующими становятся пассаж, коммерческий банк, биржа, музей, консерватория, цирк...

Наглядным примером тому может служить преобразование планировочного и торгово-делового центра Москвы — Китай-города и крупных торговых улиц Белого и Земляного города, составлявших основу радиальнокольцевой структуры старой столицы. Так, весь фронт Никольской улицы, идущей от Красной площади до Никольских ворот, превратился в сплошную череду доходных домов с торговыми лавками и пассажами.

Тон задавали Верхние торговые ряды (позже ГУМ, Красная пл., 3), возведенные в 1890–1893 годах по проекту А.Н. Померанцева [4]. Они наглядно показали возможность «русского стиля» преобразовывать не только



4 Московская Городская дума. 1889–1892, арх. Д.Н. Чичагов. Фотография конца XIX в. РГБ

отдельное здание, но градостроительную среду в целом в соответствии с национальнопатриотическими задачами заказчиков.

Торговые здания возводились и на противоположной стороне Никольской улицы. Каждое из них развивало на свой лад древнерусскую тему: к 1900 году был выстроен Никольский пассаж (проект Л.Н. Кекушева [5]), рядом поднялся Торговый дом Заиконоспасского монастыря (проект М.Т. Преображенского), следующим по фронту улицы встал Доходный дом этого монастыря (проект 3.И. Иванова, 1899–1900). Отличавшиеся богатой пластикой фасадов, сложной ритмической организацией и выразительными островерхими силуэтами, перекликающимися с башнями Кремля и шатрами Верхних торговых рядов, новые торговые здания не превышали 3-5 этажей и возводились с учетом главной градостроительной задачи - сохранения стилистического и масштабного единства Никольской улицы с ансамблем Красной площади и Кремля [6].

Вместе с тем менялся облик самой Красной площади, ансамбль которой в последние десятилетия XIX века целиком обновлялся в «русском стиле».

Начало преобразованиям было положено возведением в 1875–1881 годах по проекту В.О. Шервуда [7] здания Исторического музея. Его масштаб, сложная, но искусно собранная и уравновешенная композиция, составленная

из разновысоких объемов, устремленные ввысь шатровые башни центральной части, малые шатры над углами и рундуками [8] выносных крылец, перекликавшиеся с шатровыми башнями Кремля и отвечавшие живописным формам храма Василия Блаженного, замыкавшего противоположную сторону площади, — все было подчинено стремлению вписать музей в ансамбль старых построек, служивших символом Москвы. Ориентированное на древнерусское каменное зодчество здание Исторического музея стало эталоном «русского стиля», возможно, лучшим его образцом в конце XIX века.

Занявшие длинную сторону Красной площади огромные Верхние торговые ряды были возведены на месте обветшавших ампирных торговых рядов. Некоторая статичность композиции, обусловленная невиданными прежде размерами, не смущала современников, сразу причисливших Верхние торговые ряды к выдающимся зданиям не только России, но и Европы [9]. Действительно, они стали первым в России сооружением такого масштаба — пассажем, объединившим под одной крышей 1200 магазинов. Его фасады разработаны в национально-хара́ктерном стиле, с использованием форм древнерусского зодчества. Островерхие кровли и башенки создают сложный живописный силуэт, а разнообразные детали, почерпнутые в архитектуре XVII века, -

[5] Кекушев Лев Николаевич (1862–1917) – архитектор, учился в петербургском Институте гражданских инженеров, преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1890-е годы совместно с И.А. Ивановым-Шицем проектировал сооружения Северной (Ярославской) железной дороги. Участвовал в проектировании гостиницы «Метрополь» (1899–1903) и других крупных зданий. Сходным образом застраивалась в Китайгороде и Ильинка, и большая часть Варварки, обраставшие, как и Никольская улица, деловыми и торговы-, ми зданиями. [7] Шервуд Владимир Ocunович (1832–1897) архитектор, художник и скульптор, окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1875 г. победил в конкурсе на лучший проект здания Исторического музея (совместно с инж. А.А. Семеновым), автор памятников «Гренадерам - героям Плевны» (1887) и Н.И. Пирогову (1897) в Москве. Рундук – крытая площадка наружной лестницы при древнерусском здании. В «Спутнике зодчего по Москве» (1895), изданном Московским архитектурным обществом для членов Второго съезда русских зодчих в Москве под редакцией секретаря общества И.П. Машкова, отмечалось: «Верхние торговые ряды на Красной плошали, открытые в 1894 г., представляют выдающееся сооружение в ряду торговых помещений не только России, но и Зап. Европы <...>» (СЗМ 1895: 191). Путеводитель «По Москве» (1917), изданный М. и С. Сабашниковыми, сообщал со ссылкой на историка И.Е. Забелина: архитектурные формы рядов «не простой произвольный набор и подбор форм и мотивов русских сооружений, но весьма обдуманная и, можно сказать, прочувствованная их группировка», «что дает право считать московские Торговые ряды одним из

лучших сооружений этого

рода и вполне достойными занимать место на богатой

историческими воспомина-

ниями московской Красной

площади» (ПМ 1917: 225).

Никольская улица. Вид от Богоявленского пер. в сторону Красной площади Фотография 1890-х гг. ГНИМА им. А.В. Шусева

Верхние торговые ряды на Красной площади. 1890-1893, арх. А.Н. Померанцев. Фотография конца XIX в.





[10] Световые перекрытия предположительно разраба-[11] В конкурсе на проект Московской Городской думы

формы русской архитектуры XVII в. Наиболее интересными были проекты академиков М.Т. Преображенского и Г.И. Котова. [12] Чичагов Дмитрий Николаевич (1835–1894) архитектор, учился в Московском дворцовом архитектурном училище, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, являлся председателем Московского архитектурного общества (1894), главным архитектором Политехнической выставки в Москве (1872), автором проектов училища им. К.В. Капцовой в Леонтьевском пер., 19 (1893), особняков и общественных зданий. Проектировал для многих городов

России.

тывал В.Г. Шухов.

участвовало 38 претендентов. Большинство варьиро-

вали в академическом духе

лопатки, арки, гирьки, ширинки, наличники с килевидными завершениями – сообщают сооружению удивительную нарядность, привлекая многочисленных покупателей. Планировочная структура здания включила четыре трехэтажных корпуса, разделенных тремя продольными и тремя поперечными проходами, перекрытыми световыми кровлями (см. ил. на с. 20 настоящего тома). Внутренние фасады, выходящие в галереи, созданы в виде трехуровневых аркад с магазинами (первые два этажа) и конторами (под них отводился третий этаж).

В пассаже А.Н. Померанцеву удалось создать новое ощущение пространства: использование железобетона позволило заменить массивные стены системой опор и освободить объем для света и воздуха. Во втором этаже вдоль внутренних фасадов корпусов были устроены галереи-переходы, соединенные подвесными мостиками. Над проходами возвышались новаторские световые конструкции кровель из стекла и металла [10]. Новое конструктивное решение позволило создать трансформируемую планировочную систему: ограниченные столбами и перекрытые сводами ячейки, в зависимости от потребностей нанимателя торгового помещения могли объединяться или разделяться при помощи легко возводимых стен и перегородок, образуя магазины нужной величины.

Идея оформления наиболее крупных общественных зданий в духе «русского стиля» начала реализовываться и за стенами Китайгорода.

Значительным событием в архитектурной жизни Москвы стало строительство здания Московской Городской думы [11] на соседствующей с Красной Воскресенской площади (ныне пл. Революции, 2; проект Д.Н. Чичагова [12], 1889-1892). Возведенное рядом с Историческим музеем на месте разобранного классицистического здания, оно внесло мощный национальный акцент в облик площади, соседствующей с Красной.

По композиции это сооружение уступало в живости Историческому музею. Как и Верхние торговые ряды, оно отличалось определенной скованностью массивного объема с симметричным трехчастным членением. Монолитность, возможно, была обязана тому, что прототипом для столь важного учреждения послужили здания древнерусских государственных приказов, крупных административных и производственных комплексов (например, Хамовного двора) или келейных корпусов, располагавшихся рядом, в Заиконоспасском и Никологреческом монастырях на Никольской улице. С тех же прообразов списан сдержанный кирпичный декор фасадов с повторяющимися наличниками окон и другими элементами. Оживление в силуэт вносили



высокие фигурные кровли, украшенные металлическими гребнями, с кокошниками в основаниях, а крупное парадное крыльцо, завершенное «бочкой» [13], придавало разнообразие главному фасаду здания. Кроме Московской Городской думы в панораму Воскресенской площади входила Лоскутная гостиница (арх. А.С. Каминский [14]) – с высокими шатровыми кровлями и фасадом, живописно оформленным цветными изразцами. Черты «русского стиля» приобретала и Лубянская, а также другие площади центра Москвы.

Последние десятилетия XIX века вошли в историю России как время реализации масштабных проектов, связанных с развитием медицины, образования и науки. На озелененных окраинах города — Соколиной горе, Шаболовке, в районе Зацепы — строятся комплексы лечебных, благотворительных и учебных заведений. Подобные комплексы возводятся и в районе Сокольников и незастроенного Ширяева поля.

В место размещения благоустроенных больниц и богаделен превратилась за два последних десятилетия XIX века улица Стромынка.

По двум сторонам Стромынки (дома № 7 и № 10) друг против друга встали комплексы Бахрушинской больницы с Домом призрения для неизлечимых больных (проект Б.В. Фрейденберга [15] и М.Н. Чичагова, 1882-1887, 1892) и Богадельни Боевых (проект А.Л. Обера, 1890-1894). Оба комплекса возводились по заказу частных благотворителей, представителей известных купеческих фамилий, жертвовавших колоссальные суммы на социально значимые проекты. Вкусами меценатов определялся в конечном итоге и выбор стиля зданий — «русского» и «византийского». Вдоль Стромынки были развернуты протяженные краснокирпичные главные корпуса больницы и богадельни, с высокими храмовыми объемами в центре и симметрично выделенными объемами по флангам. Остальные постройки распределялись за ними, на двух обширных территориях, подчиняясь общей осевой ком-

Заданные этими ансамблями архитектурно-планировочные и стилистические принципы получили дальнейшее развитие при строительстве зданий Сокольнической больницы (ул. Барболина, 3; арх. А.И. Рооп, 1899–1903) и расширении Детской больницы [13] «Бочка» – крыша, имеющая форму полуцилиндра с повышенным и заостренным верхом, в результате чего образуется килевидный фронтон.

[14] Каминский Александр Степанович (1829–1897) архитектор, учился в Академии художеств у К.А. Тона, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, автор проектов жилых, общественных и культовых зданий. Проектировал и строил комплекс Всероссийской художественно-промышленной выставки на Ходынском поле (1882, совместно с А.Е. Вебером). Много строил для Третьяковых (в т.ч. особняк С.М. Третьякова на Гоголевском бульваре, 6; доходный дом на Кузнецком мосту; здание Третьяковского проезда).

7 Бахрушинская больница с Домом призрения для неизлечимых больных. 1882–1887, 1892, арх. Б.В. Фрейденберг, М.Н. Чичагов. Фотография начала XX в.

8 Богадельня имени И.Н. Геера. 1893–1897, арх. Л.Н. Кекушев. Фотография начала XX в. РГБ

Св. Владимира на Покровской Дворцовой улице (ныне ул. Рубцовско-Дворцовая, 1; арх. А.П. Попов, 1881–1883).

Наряду с крупными комплексами по всему городу на частные пожертвования возводились небольшие больницы и богадельни, архитектурное разнообразие которых также определялось предпочтениями заказчика и архитектора. К числу наиболее интересных относится Богадельня им. Геера (Верхняя Красносельская, 15; арх. Л.Н. Кекушев, 1893–1897). В архитектуре здания с выразительным куполом домовой церкви зодчий соединил приемы «византийского стиля» со стилизованными элементами европейского Средневековья.

Успех «русского стиля» в крупных городских проектах, реализованных по заказам московского купечества, не мешал широчайшему использованию форм классицизма. Заказчиками сооружений здесь чаще всего выступали деятели науки и образования, предприниматели, получившие образование в Европе. Классическое направление возродилось в новом качестве: впитав европейский опыт, оно стало более масштабным и нарядным по сравнению с сухими приемами, преобладавшими в позднем классицизме середины XIX века.

Одним из наиболее ярких воплощений такого направления стал Клинический горо-

док медицинского факультета Московского университета на Девичьем поле, спроектированный архитектором К.М. Быковским [16].

Работа над созданием комплекса клиник [17] началась в 1884–1885 годах, когда архитектором и ведущими российскими медиками Ф.Ф. Эрисманом и В.Ф. Снегиревым была предпринята поездка по городам Западной Европы для изучения достижений медицины и больничного строительства. Ансамбль университетских клиник сочетал лечебную функцию с учебной и включал большое количество изолированных помещений. Под строительство была специально выделена часть Девичьего поля — узкий участок, вытянутый вдоль Большой Царицынской (ныне Большой Пироговской) улицы.

В отличие от обычных приемов сооружения объектов подобного назначения в виде единого здания, К.М. Быковским была разработана павильонная система планировки, в которой постройки свободно размещались на участке. Фасады отдельных корпусов, отличаясь индивидуальностью решений, складывались в цельную композицию, формирующую панораму четной стороны Большой Царицынской улицы. Архитектор, используя вариации стилевых приемов итальянского ренессанса, французского и немецкого классицизма, объединенных темой ордерной архитектуры, намеренно проектировал объемы

[15] Фрейденберг Борис (Бернгард) Викторович (до 1850 – после 1917) – окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, затем Академию худо жеств, в 1896 г. участвовал в оформлении Москвы к коронации Николая II. Автор проектов ансамбля улицы Петровские линии (1876. совместно с С.Н. Шестаковым), Сандуновских бань (1894, Неглинная, 14), Музея русских древностей П.И. Щукина (1885, М. Грузинская ул., 15), других зданий в Москве. [16] Быковский Константин Михайлович (1841–1906) архитектор, учился у отца, М.Д. Быковского, затем в Академии художеств. Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Строгановском училище, Школе изящных искусств А.О. Гунста. Являлся председателем Московского архитектурного общества (1894-1900). В Москве построил крупные банковские здания, новые корпуса Московского университета на Моховой ул., реставрировал Успенский собор Кремля и др. [17] Об истории комплекса см.: Розанова 2002.





зданий как равнозначные, исключая доминанты и сильные акценты, подчеркивая лишь принцип ритмической организации.

Достаточно большая свобода расположения сооружений на участке подчинялась единой продольной оси, отмеченной аллеей. В конце XIX – начале XX века, когда комплекс продолжал развиваться, концы аллеи были закреплены с одной стороны церковью Михаила Архангела (арх. А.Ф. Мейснер и М.И. Никифоров, 1894–1897), выдержанной в стиле церквей XVII века, с другой — постройками Анатомического института и часовни в «византийском стиле» [18].

Планировка, при которой сооружения разной высоты и объема чередуются с двориками и зелеными насаждениями, позволила соблюсти требования санитарии в разделении корпусов по специализации, создать условия для прогулок пациентов и удобно разместить учебные аудитории. На противоположной стороне улицы по проектам того же Быковского были возведены здания Психиатрической клиники имени А.А. Морозова (1887), Клиники нервных болезней с учебным музеем и приютом (1890–1891), Детской Хлудовской больницы (1891–1894).

Дальнейшее развитие района Девичьего поля как нельзя лучше демонстрирует высочайший уровень московского градостроительства того времени. Все окружающие участки застраивались разнообразными зданиями с четким соблюдением единых планировочных принципов. В их фасадах архитек-

торами подчеркивались приемы, общие как с постройками К.М. Быковского, так и с сохранявшимися в этом районе классическими усадьбами. Весьма деликатно в существующий градостроительный ансамбль вписалось здание Гинекологического института имени А.П. Шелапутиной (ныне ул. Большая Пироговская, 11; арх. Р.И. Клейн [19], 1893–1895): в сторону Девичьего поля был обращен более сдержанный фасад, с глубокой лоджией, а угловая часть, выходившая на перекресток Малой Царицынской улицы и Олсуфьевского переулка, акцентировалась ротондой со стеклянным куполом.

Ансамбль улицы дополнило здание Приюта имени Н.С. Мазурина (ныне ул. Большая Пироговская, 13; проект И.А. Иванова-Шица [20], 1892—1894). Возведенное с учетом передового опыта педагогики и санитарии, здание свободно расположилось на участке с садом. В его фасадах приемы классицизма соединялись с элементами декора, заимствованными из греческой классики, представляя вариант стилистического направления «неогрек» [21], наилучшим образом отвечавшего задачам и программе заведения.

Возведение новых зданий в центре города, где градостроительная ситуация полностью сложилась в конце XVIII — первой половине XIX веков, ставило перед архитекторами еще более трудные задачи. И здесь классицистическое направление позволяло органично включать новые постройки в существующий ансамбль.

[18] В 1902 г. часовня была перестроена архитектором Б.Н. Кожевниковым в храм Дмитрия Прилуцкого. [19] Клейн Роман Иванович (1858–1924) – архитектор, окончил петербургский Институт гражданских инженеров, выстроил в Москве более 60 крупных зданий, в том числе Средние торговые ряды на Красной площади (1893), магазин Перлова на Мясницкой, 19 (1890–1896), Музей изящных искусств на Волхонке, 12 (1898-1912).[20] Иванов-Шиц Илларион

Александрович (1865–1937) архитектор, окончил петербургский Институт гражданских инженеров, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1890-е годы совместно с Л.Н. Кекушевым проектировал сооружения Северной (Ярославской) железной дороги, построил крупные общественные здания в Москве, в т.ч. Народный дом на Введенской площади (ныне пл. Журавлева, 1; 1900–1904), Купеческий клуб на Малой Дмитровке (1907), Университет им. А.Л. Шанявского на Миусской пл. (1912).

9 Клинический городок медицинского факультета Московского университета на Девичьем поле. 1887–1890-е гг., арх. К.М. Быковский. Фотография начала XX в. 10 Приют им. Н.С. Мазурина. Проект 1892 г., арх. И.А. Иванов-Шиц. ГНИМА им. А.В. Щусева 11 Гинекологический институт им. А.П. Шелапутиной.

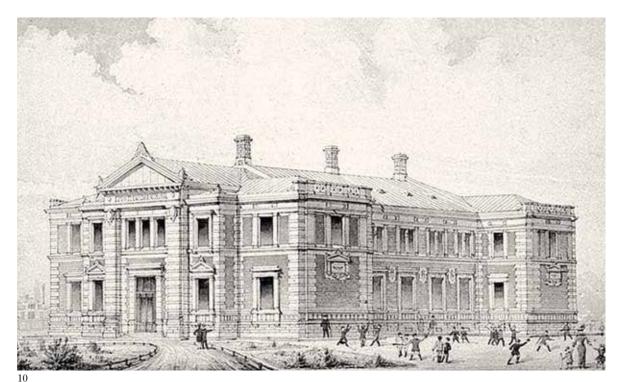
1893-1895, арх. Р.И. Клейн.

Фотография начала XX в. РГБ

В 1892–1902 годах происходит расширение Московского университета на Моховой улице — требовались помещения для факультетов по новым направлениям естественных наук. Проекты нескольких корпусов разрабатывал К.М. Быковский, подтвердивший свою репутацию первоклассного градостроителя. Университетская библиотека, Зоологический музей и Ботанический корпус, Физический и Физиологический корпуса составили монументально решенную

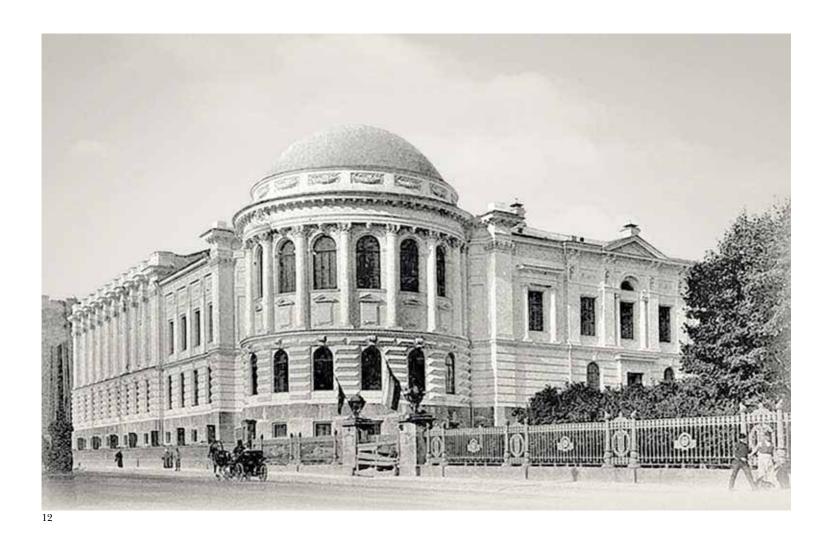
группу, ордерная архитектура которой хорошо сочеталась со стилистикой старых построек университета. Внутри здания в соответствии с европейскими образовательными стандартами имелись большие аудитории, научные лаборатории, залы учебного музея.

Фасады самого яркого из новых корпусов — Зоологического музея на Большой Никитской, 6 — с колоннами большого ордера, объединяющими два верхних





[21] «Неогрек» - стилистическое направление, сформировавшееся как естественное продолжение системы обучения архитекторов, базировавшейся, прежде всего, на классических образцах античной архитектуры. Часто выбирался заказчиками при проектировании зданий учебного назначения и особняков. Например, прекрасным образцом этого направления стал особняк Я.А. Полякова (Большой Николопесковский пер., 9а; арх. И.А. Иванов-Шиц, 1898).



этажа, и крупной «бриллиантовой» рустовкой нижнего, отвечали классицистическим комплексам улицы, где в эти же годы строилось здание Консерватории (ул. Большая Никитская, 13; арх. В.П. Загорский, 1895–1901). В том же стиле, но несколько камернее, спроектировано здание университетской

библиотеки на парадном дворе по Моховой улице, 9.

В нем очень эффектно используется форма наугольной ротонды, вторящая алтарному выступу университетской церкви Св. мученицы Татианы [22]. Соразмерность старым зданиям университета и эффектное использование большого ордера, придающего постройке исключительную торжественность, — главные приемы, позволившие зодчему в условиях непосредственного соседства с ампирными фасадами Манежа и классицистическими формами Румянцевской библиотеки (Дома Пашкова), обновить ансамбль Моховой улицы, сохранив все его лучшие градостроительные качества.

Как учебно-вспомогательный музей Московского университете строился и Музей изящных искусств имени императора Александра III на Волхонке, 12 (арх. Р.И. Клейн, 1898–1912).

В нем предполагалось разместить копии выдающихся произведений Античности и Средневековья, модели и детали известных архитектурных памятников.

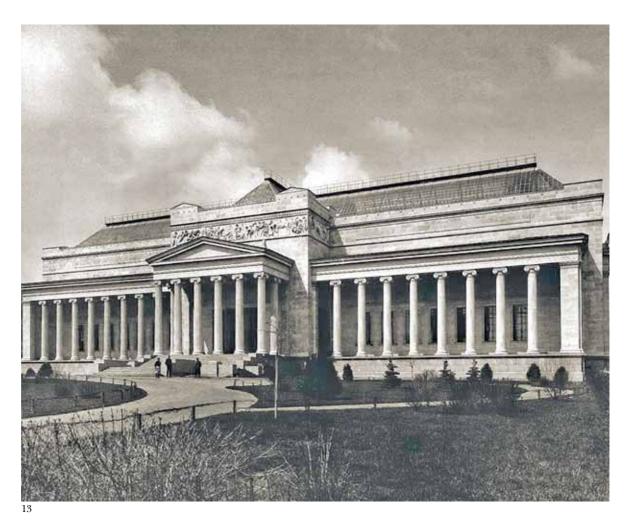
В конкурсе Академии художеств на лучший проект музея (1896 г.) победили П.С. Бойцов [23] и Р.И. Клейн, чьи архитектурные решения и легли в основу реализованного здания. В его последующей проработке участвовали ведущие московские архитекторы и инженеры [24], а к созданию декоративных и скульптурных элементов привлекались известные художники: скульптурные фризы на фасадах выполнены И. Мармоне («Олимпийские игры» по проекту Г.Р. Залемана) и Л. Амбрустером (копия Панафинейской процессии Парфенона по реконструкции Г. Трея); в отделке и росписи интерьеров участвовали В.М. Нестеров, И.И. Нивинский, В.Д. Поленов и другие.

Инициатором и основателем музея был профессор Московского университета И.В. Цветаев. Его музейная и образовательная концепция и легла в основу сложного внутреннего устройства здания, с залами постоянной и сменной экспозиции, библиотекой, аудиториями, несколькими внутренними дво-

[22] Университетская церковь Св. мученицы Татианы возведена по проекту арх. В.Д. Тюрина в 1833-1837 гг. [23] Бойцов Петр Самойлович (Соймонович) (конец 1840-х - после 1917) - впервые проявил себя как художник мебели на фабрике Шмидта. Был помощником Р.Я. Килевейна при сооружении ярмарочного Александро-Невского собора в Нижнем Новгороде, участвовал в проектировании ряда залов Исторического музея. Автор богатых особняков в Москве и Подмосковье, а также проектов Музея древностей и дома Н.А. Терещенко в Киеве. [24] Конструкции световых перекрытий залов разработал выдающийся инженер В.Г. Шухов.

12 Библиотека Московского университета. 1897–1901, арх. К.М. Быковский. Открытка 1901 г.

13 Музей изящных искусств им. императора Александра III. Проект 1896 г., арх. Р.И. Клейн, реализован в 1898–1912 гг. Фотография начала XX в. ГМИИ им. А.С. Пушкина



риками, два из которых были превращены в крытые помещения для размещения фрагментов архитектурных памятников.

Учебно-художественная функция музея определила выбор классических форм его архитектурного убранства, а задача разработки новой для Москвы типологии здания заставила пристально изучить опыт таких европейских художественных центров, как Старый музей в Берлине К.Ф. Шинкеля и Альбертинум в Дрездене. Но при использовании сложившейся в Европе типологии музейного здания, московский музей получил индивидуальное решение. Строгие фасады, украшенные портиками и ордерными элементами, спроектированы в духе продолжения традиций московского классицизма конца XVIII – первой половины XIX века [25]. Внутри были решены грандиозные технические и художественные задачи, позволившие с помощью новейших приемов создать масштабные выставочные пространства. Практически сразу музей из учебного превратился в крупнейший в городе художественный центр. Благодаря идеальной отточенности композиции и формы здание музея можно смело назвать первым в Москве образцом неоклассицизма.

Огромную роль в формировании облика этого здания играли керамические барельефы и майоликовые фризы, выполненные художниками, работавшими в абрамцевской мастерской.

В противоположность этому музею, здание Третьяковской галереи вместе с огромной коллекцией русской живописи, переданное в 1892 году П.М. Третьяковым в дар Москве, было наделено ярко выраженным национальным характером. Проект нового фасада галереи, выполненный в 1900 году В.М. Васнецовым, был основан на творческой переработке форм и образов зодчества Древней Руси (строительство осуществлено в 1902-1904 гг. под рук. арх. В.Н. Башкирова). Отказ от декоративизма и дробности, смелое соединение монументально решенной стены с пластикой отдельно взятой детали или мотива, колористическая эмоциональность позволили создать произведение исключительно выразительное, национальное по духу и очень мощное по звучанию. Новаторски решенный фасад Третьяковской галереи стал одним из лучших произведений «неорусского стиля» в Москве.

[25] Здание идеально вписалось в комплекс усадеб, расположенных на Волхонке и в Малом Знаменском переулке и объединенных при Екатерине II в Пречистенский дворец (1774).

Отмена в 1882 году монополии государства в театральном деле послужила толчком для строительства частными предпринимателями в Москве целого ряда новых театральных зданий. Наделенные подчеркнуто сочными и красочными формами, призванными привлекать зрителей, они отражали весьма разнообразные вкусы заказчиков.

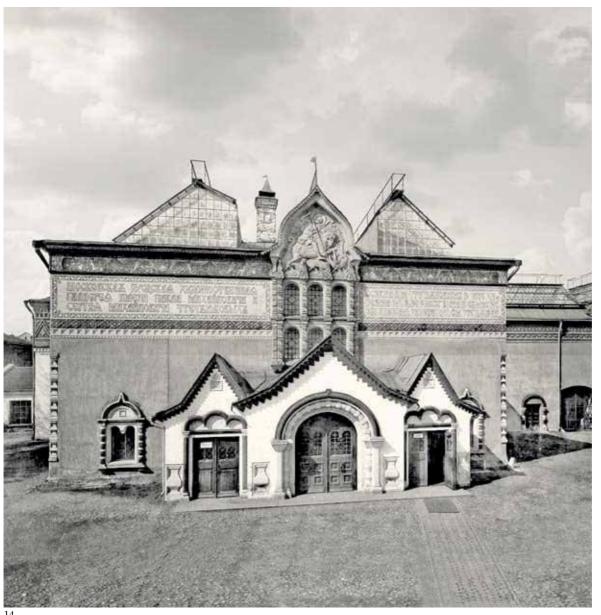
Одним из первых был возведен Театр М.В. Лентовского на Театральной площади (Театральная пл., 2; арх. Б.В. Фрейденберг, 1882). Его нарядный, богато украшенный лепниной фасад, выдержанный в ренессансно-барочном духе, внес яркий и неожиданный акцент в сложившийся классицистический ансамбль, не разрушив однако его целостности.

Броскими чертами «русского стиля» отличались Русский драматический театр Ф.А. Корша

в Петровском переулке, з (арх. М.Н. Чичагов, 1884-1885), и театр «Парадиз» на Большой Никитской, 19 (арх. К.В. Терский и Ф.О. Шехтель [26], 1885). Их фасады, вдохновленные сказочными образами русских теремов, с подчеркнутой пластикой деталей и живописными высокими теремными или шатровыми крышами, в каком-то смысле представляли театральную декорацию: находящиеся за ними фойе и зрительные залы были разработаны в формах, представлявших переработку приемов классицизма, что было традиционно для европейских театров второй половины 19-го столетия. Новшеством, использованным в театре «Парадиз», стал трансформируемый зрительный зал, который при помощи механизмов мог превращаться в бальный.

Но, пожалуй, самым необычным оказался выстроенный на исходе столетия антре-

Фасад Третьяковской галереи. Проект 1900 г., худ. В.М. Васнецов; 1902-1904, арх. В.Н. Башкиров). Фотография начала XX в. РГБ Театр Корша. 1884-1885, арх. М.Н. Чичагов. Фотография начала XX в. ИИМК РАН Театр «Парадиз». 1885, арх. К.В. Терский, Ф.О. Шехтель. Фотография конца XIX в.



[26] Шехтель Федор Осипович (Франц Адольф) (1859–1926) – обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Работал помощником у А.С. Каминского и К.В. Терского, преподавал в Строгановском училище, занимался книжно-журнальной графикой, оформлял спектакли. Автор проектов особняков А.И. Дерожинской в Кропоткинском пер., 13 (1901), С.П. Рябушинского на Малой Никитской, 6 (1900), типографий А.А. Левенсона в Трехпрудном пер., 11 (1900), Ярославского вокзала (1902). В Петербурге для М.В. Лентовского выстроил театр «Ливадия» и ресторан.





16

призный театр «Буфф» Шарля Омона на Триумфальной площади (арх. М.А. Дурнов, А.Н. Новиков, 1900; не сохранился). Его силуэт обогащали фигурные башенные объемы, в композиции главного фасада использовался мотив гигантского раскрытого веера, а роскошный зрительный зал с расписным плафоном и великолепная отделка фойе привлекали сюда состоятельную публику [27].

В 1880–1890-е годы в Москве разворачивается активное строительство банковских зданий, капитальный масштаб и тип которых сразу оказался в числе градоформирующих.

Первым в 1890–1894 годах по проекту К.М. Быковского было сооружено здание Московской конторы Государственного банка на Неглинной, 12.

В его планировочной структуре лежала отвечающая специфике банковского дела

идея функциональной целесообразности. Основное пространство внутри заняли два операционных зала со световыми перекрытиями, точно рассчитано было местоположение кладовых и других специальных помещений, необходимых для работы финансистов.

В решении фасадов, созданных в духе итальянских палаццо, воплотилось программное отношение архитектора к наследию Античности и итальянского Возрождения. Определяющими здесь стали ордерные элементы и арочные мотивы. Насыщенная отделка включала бриллиантовый руст, тонко прорисованную лепнину и олицетворяющие богатство и процветание России аллегорические скульптурные изображения Земледелия, Промышленности и Торговли [28] над центральными арочными окнами.

[27] Театр Омона положил начало оформлению площади Тверских ворот в стиле модерн. После революции 1917 г. театр и площадь были перестроены. Сейчас на месте театра — Концертный зал имени П.И. Чайковского

[28] Скульптуры выполнены по моделям А.М. Опекушина.

17 Московская контора Государственного банка. 1890–1894, арх. К.М. Быковский. Фотография конца XIX в. РГБ

И в других московских банках часто стилистическое решение фасадов восходило к образам итальянской архитектуры. Так, при строительстве Московского Международного торгового банка (ул. Кузнецкий мост, 15) заказчиком – крупнейшим финансистом Л.С. Поляковым – в качестве образца был предложен банк Санто-Спирито в Риме [29]. Победивший в конкурсе проект архитектора С.С. Эйбушица [30] был реализован в 1897–1898 годах. В его фасадах, на основе свободной переработки предложенного прототипа, главными стали элементы большого ордера и эффектно разработанный мотив триумфальной арки на срезанном углу, обращенном к пересечению Кузнецкого моста и Рождественки. Внутри за огромным окном арки архитектор устроил парадную лестницу с полуциркульными в плане маршами. За ней, окнами во двор, выходили большой эллипсовидный операционный зал, помещения правления банка и телеграфного агентства.

Однако формы итальянской архитектуры были не единственным источником решения фасадов банковских зданий. Ярким свидетельством тому могут служить соседствовавшие с Московским международным банком на

Кузнецком мосту Московское отделение французского банка «Лионский кредит» (ул. Кузнецкий мост, 13; арх. А.С. Каминский, 1889–1892), спроектированное в «русском стиле», или выдержанный в формах европейской ордерной архитектуры Банкирский дом «Братья Джамгаровы» (ул. Кузнецкий мост, 16; арх. Б.В. Фрейденберг, 1893).

В конце XIX века стали строить и отдельные конторские здания. Как правило, их возводили концерны, крупные промышленные предприятия или общественные организации. В оформлении подобных сооружений основное внимание уделялось решению репрезентативной задачи, направленной на утверждение финансового и делового статуса заказчиков. По планировочной структуре, сочетавшей функционально значимые большие операционные залы и множество мелких помещений, конторские здания были близки банковским.

Большинство таких контор размещалось в Китай-городе. В 1880–1890-х годах по проектам Б.В. Фрейденберга на Ильинке были сооружены здания для Московского купеческого общества, Торгового дома Найденовых, Московского купеческого банка (ул. Ильинка, 8, 10, 14). Выразительное по архитектуре здание

[29] Здание банка построено в 1523–1524 гг. Антонио да Сангалло Младшим (подробнее см.: Датиева 2002: 211).

[30] Эйбушиц Семен Семенович (1851–1898) – учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, автор проектов доходных домов и бань Хлудовых в Театральном пр., 3 (1889), пассажа по ул. Тверской, 5 (1888), доходных домов на Ленивке, 2 (1889), Мясницкой ул., 13 (1898) и др.

Московский международный торговый банк. 1897–1898, арх. С.С. Эйбушиц. Фотография начала XX в. РГБ

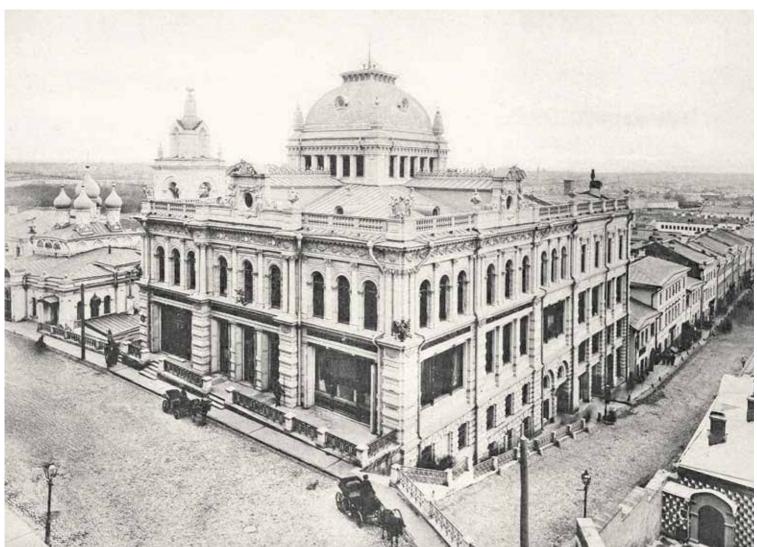
делового назначения возведено тем же архитектором в 1882 году для Московского купеческого общества в Большом Черкасском переулке, 7. Создающие впечатление надежности и мощи неоштукатуренные кирпичные фасады, стилизованные под средневековую европейскую архитектуру, обращали на себя внимание удачными пропорциями и выразительностью ритма стрельчатых проемов и ниш.

Индивидуальностью образа отмечены и крупные деловые здания архитектора А.В. Иванова [31] — Конторы в Большом Черкасском переулке, 6 (1898-1899), Торговый дом Товарищества «Викулы Морозова сыновья» на Варварке, 12 (1895-1896).

Излюбленными в оформлении их фасадов оставались мастерски переработанные приемы европейского классицизма.



[31] Иванов Александр Васильевич (1845 – после 1917) – академик архитекту-ры. Работал в Петербурге, где спроектировал более 60 зданий, а с 1890-х годов – в Москве. В 1901–1905 гг. – председатель Московского архитектурного общества. Наиболее известные работы – здание Страхового общества «Россия» (Лубянская пл., 2; 1897–1899, перестроено) и гостиница «Националь» (ул. Моховая, 15/1; 1901–1903).



19

Новые деловые и торговые здания Москвы показательны как примеры изменения градостроительной структуры старой столицы. Дело здесь было не только в увеличении масштаба сооружений, не только в активном стремлении архитекторов найти для них способы сопряжения функциональной целесообразности и художественной образности. Принципы возведения деловых и торговых зданий прежде всего базировались на понимании их места в исторической панораме Москвы. Возводимые в последние десятилетия XIX века, они мыслились как части уже сложившегося городского ансамбля с его характерными особенностями и культурными доминантами.

Строительство торговых зданий, затронувшее не только Китай-город, но и остальные районы Москвы, стало одним из наиболее плодотворных направлений развития архитектурных идей. Единство типологической структуры и принципов оформления внутреннего пространства сооружений

такого назначения, тем не менее, не ограничивало свободу в убранстве фасадов, обретавших индивидуальный характер и задававших всей постройке особые эстетические качества, привлекавшие, в конечном счете, покупателей.

Показательно в этом отношении здание Торгового дома А.И. Карзинкина в Столешниковом переулке, и (арх. И.С. Богомолов, 1883). Ясная функциональность внутренней планировки сочеталась здесь с красочным фасадом, где элементы «русского стиля», объединенные с отдельными восточными мотивами, сообщали образу сказочность, праздничность, ассоциировались со щедростью и изобилием.

Весьма эффектным стало решение функциональной задачи при помощи художественных приемов, достигнутое при перестройке фасадов и интерьеров магазина Г.Г. Елисеева на Тверской улице, 14 (арх. Г.В. Барановский [32], при участии В.В. Воейкова и М.М. Перетятковича, 1898–1901). Если фасады магазина —

[32] Барановский Гавриил Васильевич (1860–1920) – окончил Институт гражданских инженеров, редакториздатель журналов «Наше жилище» и «Строитель», составитель «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» (1902–1908). Автор жилых и общественных зданий в Москве, Нижнем Новгороде, Могилевской губернии. Наиболее известные постройки в Петербурге -Буддийский храм (Старая Деревня, 1909-1915; ныне Приморский проспект, 91), Торговый дом товарищества «Братья Елисеевы» (Невский пр., 56; 1900-1903).

19 Торговый дом Товарищества «Викулы Морозова сыновья» на Варварке (не сохр.). 1895, арх. А.В. Иванов. Фотография конца XIX в. РГБ . Чайный магазин С.В. Перлова на Мясницкой. 1890–1896, арх. К.К. Гиппиус, Р.И. Клейн. Открытка начала XX в.

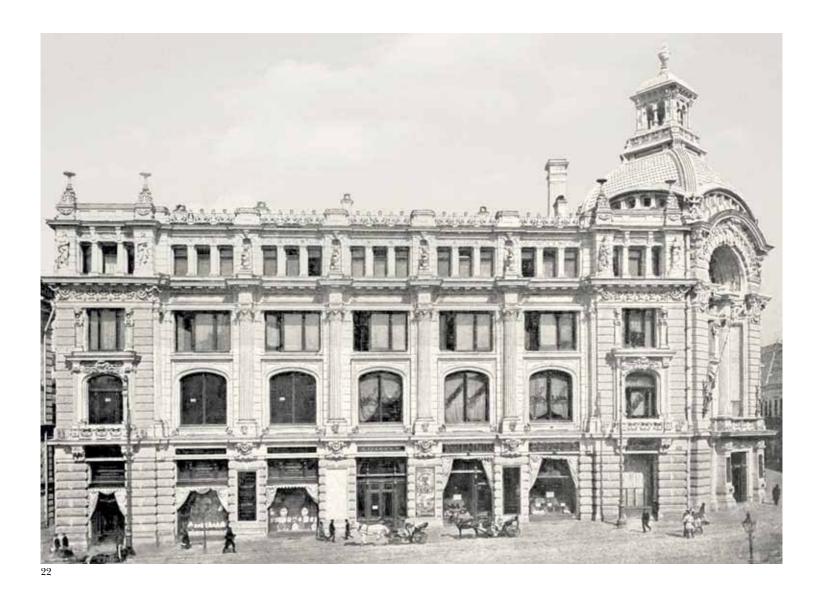
21 Торговый зал магазина Г.Г. Елисеева. 1898–1901, арх. Г.В. Барановский при участии В.В. Воейкова и М.М. Перетятковича. Фотография начала XX в.

вполне обычный пример европейской классицистической «импозантной архитектуры», то интерьер ошеломляет фантастическим, явно театральным построением, связанным с образом сказочного восточного дворца. В отделке огромного по площади торгового зала – и отголоски древнерусских форм в виде пузатых

колонн, и прихотливая орнаментика мотивов Востока, и зеркала, раздвигающие пространство, и витражи с растительным орнаментом, имитирующие цветущий сад. Праздничность и театральность интерьера, увлекающие в мир мечты, работали на осуществление главной торговой функции – раскошелить покупателя.







Не менее характерной стала перестройка в «китайском стиле» чайного магазина С.В. Перлова на Мясницкой улице, 19 (арх. К.К. Гиппиус [33], совместно с Р.И. Клейном, 1890–1896). Закрепленный в архитектуре фасадов и интерьера здания интерес к восточному искусству отвечал не только торговым задачам, но и общей тенденции времени. Фасадная поверхность, все элементы которой выполнены из керамики, образует монументальную полихромную картину китайского города со множеством домиков и пагод под характерно выгнутыми черепичными крышами [34]. Восточный колорит силуэту постройки сообщали и двухступенчатая пагода с фигурным шпилем, и изображения драконов, вплетенные в парапет карнизного ограждения. Продуманный до мелочей интерьер магазина – с отделкой, обстановкой и продавцами в китайских костюмах — завершал притягательный для мироощущения времени диалог зрителя с Востоком.

Популярным в 1890-х годах было «готическое» (именуемое также «псевдоготикой») направление отделки фасадов, привлекавшее заказчиков и зодчих своей ритмикой и несомненной художественной выразительностью конструктивной основы. Черты псевдоготики заметны и в оформлении солидных доходных домов, например, Дома страхового общества «Россия» на Сретенском бульваре, 6/1 (арх. Н.М. Проскурнин, О.В. Дессин, 1897–1903), и небольших зданий, как, например, магазин с мотивами викторианской готики, открытый при фабрике А. Гюбнера в Большом Саввинском переулке, 12 (арх. Р.И. Клейн, 1895, здание надстроено).

Постоянно возрастающая потребность в торговых зданиях создавала благоприятные условия для творческого эксперимента. Проектируя Доходный дом с магазинами наследниц Хлудовых на Театральном проезде, 3/1 (1894–1896; перестроен), Л.Н. Кекушев использовал приемы, позволявшие совершенствовать внутреннюю структуру помещений

[33] Гиппиус Карл Карлович (1864–1836) – окончил Московское училище живописи, ваяния и золчества. Имел обширную частную практику в Москве и много работал по заказу братьев Бахрушиных, построил Сиротский приют (Рижский пер., 2), Доходный дом (Тверская ул., 10), корпуса фабрики (Кожевниче ская ул., 9-12) и др. [34] По одной из версий поводом для выбора «китайского стиля» стал ожидав шийся приезд в Москву дипломата Ли Хун-Чжана (см.: Нащокина 2005: 151). Первоначально магазин был выстроен в формах эклектики, но в 1896 г. фасады были заново отделаны специально привезенными изразцами китайского производства.

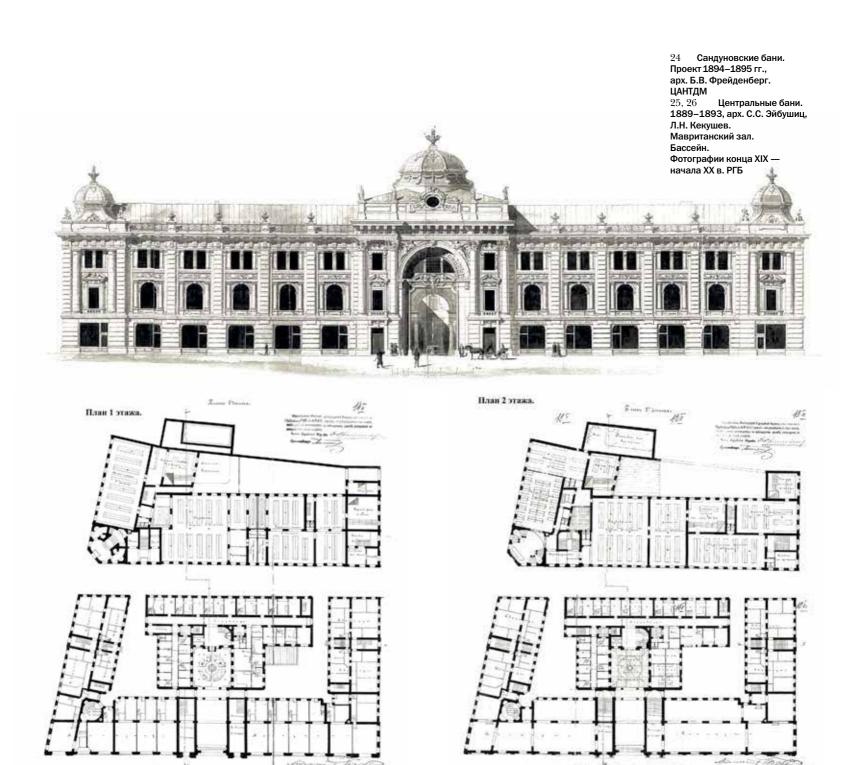
Доходный дом наследниц Хлудовых. 1894-1896, арх. Л.Н. Кекушев Фотография конца XIX в. Торговый дом Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова. 1898-1900, арх. Ф.О. Шехтель. Фотография начала XX в.



и добиваться новых стилистических качеств фасада. Огромные проемы окон-витрин трех этажей, зрительно разрушая массив стены, делали ее словно нематериальной. Конструктивная роль простенков подчеркивалась большим ордером, объединявшим средние этажи, а в четвертом, над колоннами, стояли скульптуры. Угол здания, обращенный к Лубянской площади, с внушительной аркой и фигурным куполом, не только эффектно подчеркивал силуэт самого дома, но создавал важный градостроительный акцент в масштабе всей площади. Возникавшее здесь «биение стилей» отражало сущность формирующейся эстетики модерна, экспериментаторские возможности которой усиливались использованием металлоконструкций, новейших материалов (стекла и бетона) и передовых технологий строительства.

Здание Торгового дома В.Ф. Аршинова в Старопанском переулке, 5 (арх. Ф.О. Шехтель, 1899-1900) также демонстрировало возможности сочетания европейских традиций с новыми техническими приемами. Все формы здесь были укрупнены, усилены и оттого по-особому обнажены в своей выразительности: окна-витрины превратились в витражи, а простенки оказались сокращены до конструктивного каркаса, оформленного стилизованным ордером. Главная ось фасада, со входом в магазин, была выявлена гигантской аркой с витражным заполнением. Подчеркнуто эстетизированный общий облик сооружения производил яркое и необычное впечатление на современников.

Впечатляющий масштаб арок-витрин использовался Ф.О. Шехтелем и при проектировании здания Торгового дома Товарищества М.С. Кузнецова (ул. Мясницкая, 8/2; 1898–1903; надстроено). Большая протяженность уличного фасада позволила зодчему свободнее выстроить композицию. Гигантские арки охватывают помещения трех этажей, их сильный абрис подчеркивает укрупненная рустовка, а впечатление европейского размаха усиливается зальным характером планировки интерьеров.



В конце 19-го столетия возводились интересные по своей структуре и назначению комплексы торговых бань. Из сугубо функциональных, помывочных заведений они превращались в это время в сооружения оздоровительно-развлекательного типа. Роскошной отделкой ресторанов и банных номеров в восточном стиле славились Центральные бани — комплекс из двух корпусов, занявших весь участок за Торговым домом наследниц Хлудовых по Театральному проезду, 3 (арх. С.С. Эйбушиц, Л.Н. Кекушев, 1889–1896). Дворцовый характер фасадов, с обилием ордерных элементов, рустовки, декоративных куполов получил главный корпус знаме-

нитых Сандуновских бань на Неглинной, 14 (арх. Б.В. Фрейденберг, 1894–1895), включивший в себя и Торговый дом П.И. Юргенсона. Несколько зданий, расположившихся на участке, были заняты доходными квартирами и собственно банями, устроенными по всем правилам санитарии и гигиены и оснащенными разнообразными техническими новшествами.

Московское доходное строительство конца XIX века многообразно как по стилевым пристрастиям, так и по функциональному наполнению. Практически невозможно обозначить границу между специализированными торговыми и доходными домами с квартирами,





27 Доходный дом Страхового общества «Россия» на Лубянской площади. 1897—1899, арх. А.В. Иванов. Фотография конца XIX в.

магазинами, складами, гостиничными номерами (меблированными комнатами), трактирами, ресторанами, банями и многим другим. Помещения в доходном доме часто арендовались даже учебными заведениями, конторами и небольшими банками.

Активное строительство доходных домов в последней четверти XIX века стимулировалось постоянным ростом населения Москвы. Архитекторы столкнулись с необходимостью экспериментировать, разрабатывать новые планировочные схемы, расширять функциональное назначение возводимых жилых помещений. Благодаря применению новейших материалов и конструкций, современным методам строительства, доходные дома проектировались большей этажности (5-6 этажей), оборудовались водопроводом, канализацией, центральным отоплением, вентиляцией, электричеством. В некоторых из них к началу XX века появились пассажирские лифты и даже телефонные будки в парадных.

Наиболее распространенная планировочная схема доходной квартиры включала парадные комнаты (гостиные, зал, кабинет хозяина), соединенные в анфиладу с окнами на улицу, и спальни, детские, как правило, располагавшиеся обособленно со стороны дворового фасада. В служебной части квартиры находилась кухня с выходом на черную лестницу, комната прислуги, кладовая, санузел.

Отделка квартиры могла быть индивидуальной или типовой, но даже в скромных домах она отличалась высоким качеством. В престижных домах интерьер украшался изразцовыми печами или каминами, потолочной и настенной лепниной, расписными плафонами, резными деревянными панелями или дорогими обоями, художественным наборным паркетом.

Характерными образцами доходного строительства, с хорошими благоустроенными квартирами, являлся Доходный дом Варваринского акционерного общества домовладельцев (ул. Остоженка, 7; арх. А.В. Иванов, 1898-1899), выстроенный в формах классицизирующего направления эклектики; доходные дома страхового общества «Россия»: один – на Лубянской площади, 2 (арх. А.В. Иванов, 1897–1899), отмеченный эффектными формами ренессансно-барочных североевропейских зданий (сохранился в перестроенном виде), и другой — на Сретенском бульваре, 6/1 (арх. Н.М. Проскурнин, 1897–1903), с готическими элементами в силуэте и отделке фасадов. Последнее из названных зданий, со сложной структурой из нескольких корпусов, имело обращенный к бульвару скошенный угол, акцентированный башней, в рисунке декора которой прочитываются мотивы Спасской башни Московского Кремля. Эта находка архитектора

28 Доходный дом Страхового общества «Россия» на Сретенском бульваре. 1897—1903, арх. Н.М. Проскурнин. Фотография конца XIX в.



98

в следующем столетии оказалась востребованной при проектировании сталинских высоток.

Активное возведение доходных домов во всех районах Москвы, казалось, не оставляло перспективы для строительства невыгодных в экономическом отношении малоэтажных зданий. Тем не менее, строительство домов-особняков в 1-3 этажа продолжалось. Такие особняки стояли отдельно на участке, имели свои службы, сад и в определенном смысле наследовали традиции усадебного дома. И в этом расцвете индивидуального строительства Москва отличалась от Петербурга, где особняки в центре города были скорее исключением, чем явлением массового порядка. В новых экономических условиях, при многократно увеличившейся стоимости земли, строительство таких зданий оказывалось по силам лишь очень состоятельным заказчикам, чаще всего - предпринимателям, в мироощущении которых прагматичное отношение к жизни парадоксально сочеталось с романтизмом и жаждой прекрасного.

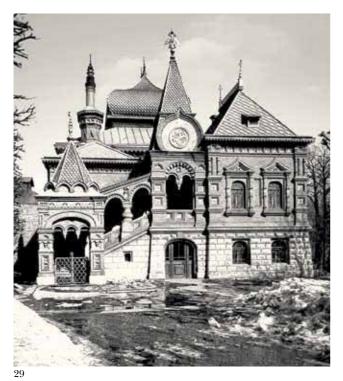
Московские особняки принадлежат к высшим достижениям архитектуры рубежа XIX–XX веков. В замысле планирующегося дома заказчики главенствующую роль отдавали законам красоты и принципам искусства, ставя их выше функциональной и экономиче-

ской целесообразности. Такая постановка задачи открывала перед архитектором наилучшие возможности для поисков новых художественных приемов, применения новых идей и, в конечном итоге, — выработки нового стиля. За короткое время, охватывающее полтора десятилетия конца XIX века, стилистика и типология московского особняка прошла стремительное развитие — от переработки образцов разных исторических эпох к модерну в его общеевропейском и национальном вариантах.

Исключительно яркое отражение в особняках Москвы 1880—1890-х годов получил «русский стиль». В отличие от Петербурга, где нарядные формы XVII века ощущались чемто инородным, насаждаемым сверху, в старой столице, насыщенной древними памятниками, эти формы воспринимались вполне органично. Наибольшую популярность «русский стиль» обрел в среде богатых московских купцов, осознававших себя хранителями традиций. Облик собственного жилища являлся для них одним из действенных средств подчеркнуть неразрывную связь со своими национальными корнями.

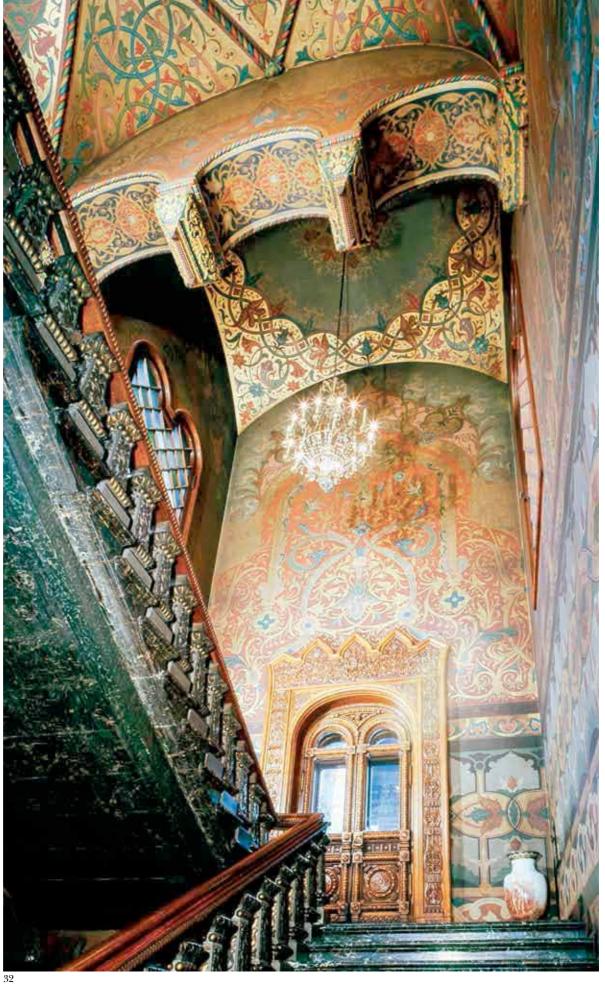
Необычной композицией отличался особняк собирателя русского и западного искусства П.И. Щукина на Малой Грузинской, 15. Соединенные переходом два дома (арх. Б.В. Фрейденберг, 1892–1893 и А.Э. Эрихсон, 1896–1898), получивших

Архитектура Москвы и Петербурга 51





29 Особняк П.И. Щукина на Малой Грузинской. 1885, арх. Б.В. Фрейденберг; 1892–1893, арх. А.Э. Эрихсон; реализован в 1896–1898 гг. Фотография начала XX в. РГБ 30 Особняк И.Е. Цветкова на Пречистенской набережной. 1899–1901, проект В.М. Васнецова, арх. В.Н. Башкиров, инженер Б.Н. Шнауберт. Фотография начала XX в. РГБ 31, 32 Особняк Н.В. Игумнова на Большой Якиманке. нова на Большой Якиманке. 1892, арх. Н.И. Поздеев. Общий вид. Фотография начала XX в. РГБ Парадная лестница. Фотография И.А. Пальмина 2005 г.



впоследствии названия Старого и Нового музеев, как бы составлены из отдельных разновысоких объемов, кровли которых, щипцовые, шатровые, в виде епанчи или бочек, создают живописный силуэт. Хотя фасады и отличаются некоторой жесткостью, в них чувствуется осознанная отсылка к обобщенному образу московских первоисточников -Теремному дворцу в Кремле и палатам бояр Романовых на Варварке, отреставрированным в 1857-1858 годах Ф.Ф. Рихтером. Большим достижением и удачей зодчих стало соответствие интерьера внешним формам: приемы раннего палатного зодчества использованы и в планировочной структуре, и в отделке музейных залов.

Одним из самых эффектных жилых московских зданий конца XIX века стал дом Игумнова на Большой Якиманке, 43 (арх. Н.И. Поздеев [35], 1892) с его живописной компоновкой объемов, завершенных характерными теремными кровлями. Необыкновенную декоративность фасадам особняка придают формы крыльца на пузатых колонках, наличники окон, нарядный кирпичный и изразцовый декор. С внешним обликом здания согласован по-царски роскошный стиль вестибюля и парадной лестницы, над которой расположена тройная арка с висячими гирьками. Стены и своды покрыты ковровой росписью, в которой сложный цветочный узор на золотом фоне напоминает драгоценную старинную парчу. Живописный, эмоционально насыщенный характер этого интерьера создается сплавом средств архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Но «русский» вестибюль служит лишь преддверием череды роскошных залов в соответствии с принципами эклектики оформленных в различных европейских стилях.

Цельное впечатление производит особняк коллекционера И.Е. Цветкова на Пречистенской набережной, 29 (так называемая «Цветковская галерея», худ. В.М. Васнецов, арх. В.Н. Башкиров, инж. Б.Н. Шнауберт, 1899-1901). В этом необычайно выразительном по объему и силуэту здании авторы показали вариант еще большего обобщения образа древнерусского жилища. Его композиция, не лишенная театральности, с огромной пучинистой кровлей, в которую врезан фронтон-бочка, дает представление не просто о тереме, но о доме-крепости. Живописности и нарядности особняку добавляет контрастное сочетание краснокирпичных стен, укр шенных яркими изразцовыми вставками, и побеленных колончатых наличников окон с килевидными завершениями. Стилистическим единством отличались и интерьеры здания, оформленные по эскизам Васнецова.

Несомненно, архитектура московских особняков-теремов построена на методах стилизаторского подхода к использованию колоритных деталей и форм боярских хором





XVII века, однако в облике этих зданий отчетливо ощущается стремление передать наиболее яркие черты, свойственные национальному зодчеству. Ориентация на традиции древнерусского палатного строительства с характерным для него живописным сочетанием разновеликих объемов оказалась весьма органичной для архитектуры эклектики, нацеленной на эффектный вид сооружений. Но еще более существенным было согласование этих традиций с активно развивающимся новым методом формообразования, построенным на главенстве внутренней структуры здания. Свободная планировка помещений, продиктованная прежде всего удобством жизни его обитателей, порождала появление разнообразных выступов, нарушавших регулярность объемных масс и создававших причудливый асимметричный ритм фасадной композиции.

[35] Поздеев Николай Иванович (1855–1893) — окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и Академию художеств. С 1885 г. служил городским архитектором Ярославля, где по его проектам построены часовня Александра Невского (1889–1892) и особняк И.Н. Дунаева на Дворянской улице (ныне просп. Октября, 28).

[36] Найденный здесь прием пластично поданного мотива отделки во взаимосвязи с пластикой пространства в дальнейшем получит продолжение в интерьерах Ф.О. Шехтеля.

[37] О мебельной фабрике П.А. Шмидта см. в разделе «Декоративно-прикладное искусство и интерьер».

33, 34 Особняк князя Б.В. Святополк-Четвертинского. 1887, арх. П.С. Бойцов. Общий вид. Интерьер гостиной. Фотографии конца XIX в. РГБ 35 Особняк А.А. Морозова на Воздвиженке. 1894–1899, арх. В.А. Мазырин. Фотография начала XX в. РГБ 36 Особняк С.П. Берга в Денежном переулке. Проект 1897 г., арх. П.С. Бойцов. Фотография 2005 г. ГНИМА им. А.В. Щусева



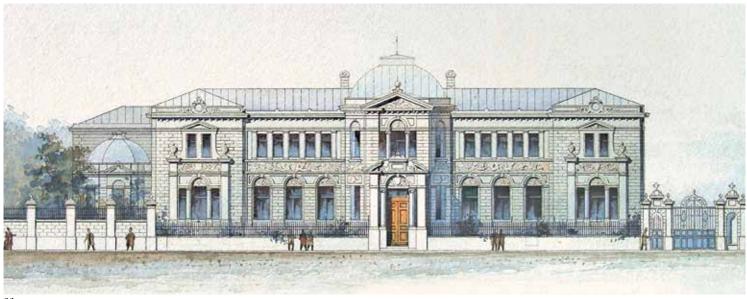
В московской жилой архитектуре наряду с национальными активно использовались формы различных европейских стилей.

В духе небольшого французского замка XVI века с живописно скомпонованными объемами, островерхим силуэтом и сложной пластикой рустованных фасадов был сооружен особняк князя Б.В. Святополк-Четвертинского на улице Поварской, 50 (арх. П.С. Бойцов, 1887). Принцип асимметричной организации объемов, почерпнутый в замковой архитектуре, оказался очень перспективным и в дальнейшем лег в основу композиционных решений раннего модерна.

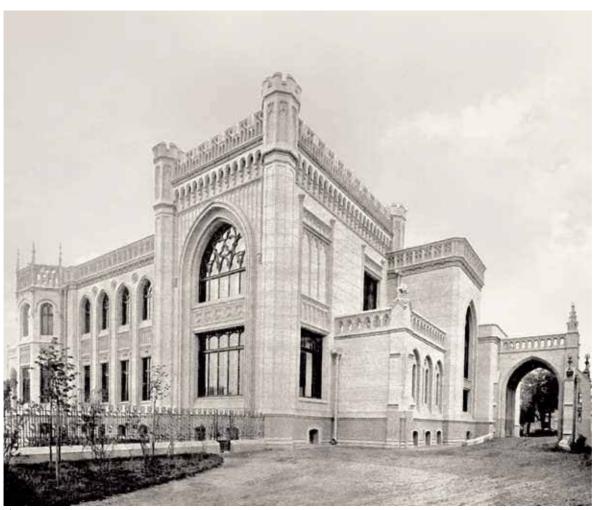
Интерьер особняка не исчерпывался исторической стилизацией. П.С. Бойцов проектировал его как единую пространственно-пластическую систему, с масштабным центральным пространством, крупными и очень выразитель-

ными деталями деревянной отделки, изысканными металлическими, лепными и живописными элементами [36]. Имея большой опыт работы с известной московской мебельной фабрикой П.А. Шмидта [37], Бойцов широко использовал резное дерево, максимально подчеркивая его выразительные возможности. Живописные панно и плафоны в интерьерах выполнялись одним из лучших живописцев-декораторов Москвы А.А. Томашко.

Центром особняка стала очень эффектная гостиная, в пространстве которой господствовала великолепная деревянная лестница на резных колоннах, с широкими маршами, площадками и балконами, как бы специально предназначенными для торжественного выхода-шествия из жилого верхнего этажа.



37 Особняк З.Г. и С.Т. Морозовых на Спиридоновке. 1893–1898, арх. Ф.О. Шехтель. Фотография конца XIX в. ГНИМА им. А.В. Щусева



37

Театрализация, заложенная П.С. Бойцовым в этом интерьере, с еще большей фантазией проявилась в замысле другой постройки талантливого зодчего - особняке промышленника С.П. Берга в Денежном переулке, 5 (1897). Этот небольшой дворец явился своего рода парафразом мотивов и тем итальянской и французской архитектуры. Фасады, облицованные натуральным камнем, заключали сложно организованное пространство с необычной планировкой и уникальными элементами декора. Центр дома занимал высокий холл со световым фонарем, резной готической отделкой, гобеленами на стенах и великолепной деревянной лестницей - шедевром прикладного искусства. Конструкции ее маршей с поворотами и промежуточными площадками, резная аркатура ограждений и галереи во втором этаже, встроенные фонари – все это напоминало фантастическую театральную декорацию. Самым изукрашенным парадным помещением особняка стал танцевальный зал с отделкой стен разноцветными мраморами и расписным плафоном потолка.

Одним из богатейших по художественному замыслу и исполнению стал особняк купца Н.Д. Стахеева на Новой Басманной, 14 (арх. М.Ф. Бугровский, 1899). За внешне небольшим фасадом с элементами стиля «неогрек» скрывается пространственно развитое здание, по устройству напоминающее палладианскую виллу – с помещениями вокруг центрального холла, перекрытого витражным фонарем. В оформлении залов и гостиных чередуются основные исторические стили: готическая гостиная с витражными окнами сменяется барочной, а затем и мавританской с затейливой лепниной. Ослепительное впечатление производит белая столовая в стиле французского классицизма XVIII века, с рельефами в отделке стен и потолка и прихотливого рисунка художественным паркетом. При собирательном характере этой архитектуры зодчему удалось выдержать высочайший уровень и вкус в пропорциях, соотношении элементов, качестве их исполнения. Тема путешествия по историческим эпохам, разрабатывавшаяся прежде в оформлении императорских дворцов, теперь стала достоянием частного человека, воплощая его стремление к прекрасному окружению повседневной жизни.

38 Кабинет в особняке А.В. Морозова во Введенском (Подсосенском) переулке. 1895–1898, арх. Ф.О. Шехтель. Фотография начала XX в. РГБ



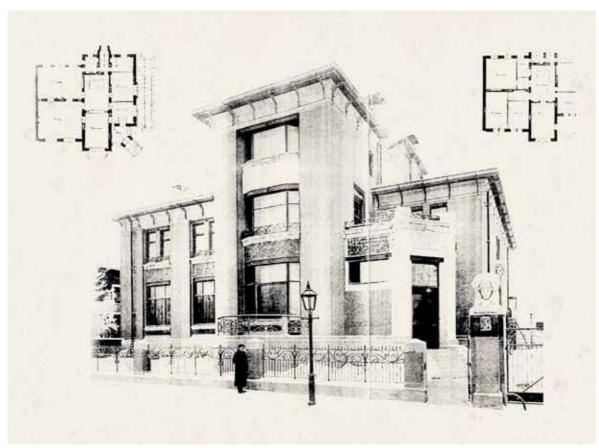
[38] Мазырин Виктор Александрович (1859–1919) – окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в 1889 г. проектировал павильоны для Всемирной выставки в Париже, автор многих доходных домов в Москве, самой знаменитой его работой стал особняк А.А. Морозова на Воздвиженке.

Вызывающую смелость в выборе архитектурных прототипов проявил В.А. Мазырин [38], проектируя в духе испано-португальского замка особняк А.А Морозова на Воздвиженке, 16 (1894–1899). Один из самых необычных домов в центре Москвы, украшенный раковинами и каменным кружевом, интересен асимметричной композицией, предвосхищающей приемы модерна, и особенным романтическим настроем как внешнего облика, так и жилых помещений, оформленных в разных исторических

стилях и скомпонованных вокруг крытого внутреннего дворика с верхним фонарем.

Интересным по решению функциональных задач стал особняк коллекционера и мецената А.А. Бахрушина на Лужниковской улице (ныне ул. Бахрушина, 31/12; арх. К.К. Гиппиус, 1895–1896). Дом в большей своей части предназначался для размещения крупнейшей в России коллекции по истории русского и западноевропейского театра. В его архитектуре преобладают стилизаторские тенденции:

39 Особняк М.Ф. Якунчиковой в Мертвом переулке. 1899–1900, арх. В.Ф. Валькот. Фотография начала XX в.



39

здание выглядит миниатюрной копией английского замка в духе викторианской готики, с выдвинутой вперед башней, зубчатым силуэтом верха, большими стрельчатыми окнами и мощной рустовкой углов. Но главным и для заказчика, и для зодчего было решение внутреннего пространства: при сохранении общей типологии жилого особняка парадные комнаты превращались в музейные помещения и залы для проведения лекций, концертов и творческих вечеров.

Одним из наиболее значительных в центре Москвы, прямо напротив Кремля, стал особняк мецената и коллекционера сахарозаводчика П.И. Харитоненко на Софийской набережной, 14 (арх. В.Г. Залесский, 1891–1893). Заказчик — страстный поклонник французского искусства, определил стиль фасадов как «вариацию на тему французского классицизма». В интерьерах, выполненных Ф.О. Шехтелем, заданная тема не ограничивалась простым воспроизведением исторических стилей, но полностью преображала среду обитания человека, наделяя ее особой романтической атмосферой. В большом белом зале, оформленном в стиле французского классицизма XVIII века, бывали знаменитые музыканты, артисты, художники, здесь ставились спектакли, устраивались концерты. Еще большее впечатление производили готические

интерьеры, в разработке которых зодчий прибег к приемам стилизации, опираясь более на образную основу готической архитектуры, чем на историческую точность.

Парадный вестибюль и лестница, украшенные тонкой резьбой со стрельчатыми узорами, подлинные французские гобелены со сценами охоты, настраивают на особую эстетическую атмосферу дома. Внизу лестницы посетителя встречают фигурные изображения дракона и орла, наверху – дикобраза и саламандры, украшающие фасад камина. Самыми эффектными в доме стали две готические гостиные с великолепной деревянной резьбой потолков и стен и фигурами мистических карликов над дверными проемами. В каждом помещении находилась искусно выполненная встроенная мебель, поражали воображение камины, уникальные резные двери и прочее.

Следующую работу Ф.О. Шехтеля — особняк З.Г. Морозовой на Спиридоновке, 17 (1893–1898), по праву, можно назвать московским архитектурным шедевром. Успех зодчего объяснялся, возможно, тем, что на этот раз ему было поручено все проектирование целиком — от общей композиции до обстановки. По внешним формам особняк был задуман как оригинальное переложение мотивов английской викторианской готики. Находкой стала

Особняк О.А. Листа в Глазовском переулке. 1898-1899, арх. Л.Н. Кекушев. Фотография начала XX в. РГБ



живописная композиция, с асимметричным расположением разновысотных объемов и зубчатых башен. В решение главного фасада зодчий впервые ввел гигантское стрельчатое окно - прием, в дальнейшем часто использовавшийся в архитектуре модерна.

По сравнению с предшествующей работой Шехтеля помещения этого особняка отличались большим масштабом, а отделка, при сохранении высочайшего качества деталей, – изысканной лаконичностью. Фантастические детали, трактованные условно и обобщенно, начали придавать интерьеру символистское звучание. Особенно хороша проработка аванзала особняка с двумя выполненными из кованого металла фантастическими зверями, охраняющими вход. Пространство с резными деталями стен и потолка, освещенное огромным окном садового фасада и диковинными светильниками, контрастно сменяется затененным помещением лестницы. Смысловым узлом здесь служат витраж и скульптурная композиция «Роберт и Бертран» работы М.А. Врубеля, посвященные вечным темам противоборства сил добра и зла на жизненном пути человека. Наполненные мистическим смыслом живописные врубелевские панно «Утро», «Полдень» и «Вечер» на стенах кабинета соседствуют с роскошным беломраморным

бальным залом, а рыцарская тема оформления парадной столовой противопоставлена отделке потолка будуара хозяйки, украшенного тончайшей лепниной, напоминающей английский фарфор и создающей иллюзию главенства пластической основы над конструктивной.

Новые тенденции в архитектуре особняков не случайно наиболее ярко проявились в разработке интерьера – самой мобильной и динамичной части здания. При строительстве жилого дома архитектор, ориентируясь на индивидуальность и вкусы заказчика, советуясь с ним, составлял программу оформления помещений. Как правило, она предполагала своего рода ретроспективу исторических стилей, начиная с древности и заканчивая новым временем: египетские или греко-римские черты во входной зоне сменялись ренессансными в столовой, французский классицизм царил в гостиной и зале, а готические мотивы, преобладавшие в кабинете, уступали место приемам барокко и рококо в спальне и будуаре. Еще раз подчеркнем, что этот прием вплоть до второй половины XIX века был привилегией дворцов. Теперь же он стал приметой жизни частного человека.

Схожую последовательность в смене стилей можно видеть во многих московских

Архитектура Москвы и Петербурга 59

особняках конца XIX века, в частности, в особняке М.Ф. Михайлова на Лужнецкой улице (ныне ул. Бахрушина, 18; арх. Н.Г. Фалеев, 1898), особняке В.М. Сабашникова на Малой Никитской, 13 (арх. В.Г. Залесский, А.С. Каминский, интерьеры конца XIX в.), и ряде других. Такая ретроспектива создавала ощущение причастности его обитателя к истории человечества, вовлеченности в мировой художественный процесс, и шире – мировую культуру. В оформлении интерьера могли разрабатываться любимые литературные и философские темы, отражающие свойственные заказчику и времени в целом размышления о жизни. Можно сказать, что именно в этот период появляется романтически осмысленный «философский» интерьер, преображающий помещение в своего рода модель мироздания.

Уникальный мир создал Ф.О. Шехтель в особняке А.В. Морозова во Введенском переулке (ныне Подсосенский пер., 21; 1895–1898) [39]. Необычно был устроен кабинет владельца, оформленный готическими элементами деревянной отделки и эмоциональными панно Врубеля на темы из «Фауста» Гёте. Пространственная структура здесь, развиваясь снизу вверх, с уровня первого этажа на второй, соответствовала избранной теме полету Фауста и являла собой настоящий «апофеоз романтических исканий» зодчего [40]. Холл в нижней части библиотеки кажется прибежищем химер и чудовищ. А кульминацией найденного образного решения стала фигура мудреца-карлика на первой ступени деревянной лестницы, с латинским изречением у подножья: «Ars longa, vita brevis» («Искусство вечно, жизнь коротка»). Расположенный вверху кабинет-библиотека представлен сквозь призму многих культурных ассоциаций как царство науки, мудрости и красоты. Его центр занимает шестигранный стол-витрина со светильником в виде готической башенки, чей свет играет на витражных фасадах книжных шкафов у боковых стен.

Дальнейшая отработка новых приемов видна в интерьерах собственного особняка Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке, 28 (1896), ставшего важной вехой на пути художника к освоению эстетики модерна.

Поиск новых подходов как в стилистике фасада, так и в конструкции здания, стремление преодолеть однозначность ордерной стоечно-балочной системы привели к идее новой пластики, заимствованной из природных — растительных или животных — образов. В проектировании особняков в конце 19-го столетия все четче проступает стремление архитекторов к свободной и часто асимметричной компоновке объемов, как бы вырастающих один из другого.

Своим путем к модерну шел Л.Н. Кекушев: не отказываясь от ордерной системы, зодчий

старался на первых порах показать конструктивную основу здания, подчеркнуть ее специальными приемами, найти варианты асимметричной композиции, выявить пластику фасада и отдельной детали. Так, в особняке Т.И. Коробкова на Пятницкой улице, 33–35 (1894–1899), ему удалось, опираясь на традиционную ордерную композицию с большими, эффектно очерченными арками окон [41], расставить новые акценты, сделав саму композицию асимметричной, выделив угол укрупненными формами и фигурным купольным завершением над великолепно закрученной парадной лестницей.

Прекрасный рисовальщик, много занимавшийся декоративно-прикладным искусством, Кекушев раньше других московских зодчих отработал на практике принципы неклассической композиции, положенные в основу нового художественного направления.

Выстроенный им в 1898-1899 годах дом О.А. Листа в Глазовском переулке, 8, стал первым московским особняком в стиле модерн [42]. В его фасадах нет даже намека на использование исторических стилей, образ здания кардинально отличается от традиционной ордерной архитектуры. В основе композиции – новое пластичное решение кубического объема со свободным чередованием проемов, плоских и объемных элементов, контрастных фактур и цветовых пятен. Внутренняя планировка, развивающаяся по принципу «изнутри — наружу», построена на свободной группировке помещений вокруг центрального лестничного холла, в котором главенствует парадная лестница, а само расположение комнат создает иллюзию перетекания пространства.

На исходе 19-го столетия В.Ф. Валькотом [43] был выстроен особняк М.Ф. Якунчиковой в Мертвом переулке (ныне Пречистенский пер., 10; 1899-1900). Дом, выдержанный в духе англо-шотландских коттеджей, наглядно продемонстрировал, сколь оригинальны приемы и возможности нового художественного направления. В основу композиции было заложено свободное соединение разновысоких объемов с подчеркнутой геометричностью форм, сильными горизонталями завершающих карнизов и крупными остекленными проемами. Ощущению новизны и ясности архитектурного и конструктивного решения способствовала и облицовка фасадов, выполненная специальным лицевым кирпичом.

Крупнейшей работой В.Ф. Валькота стала гостиница «Метрополь» в Театральном проезде, 1/4 (совместно с Л.Н. Кекушевым и др., 1899–1903).

Конкурс на проект гостиницы для Северного домостроительного общества стал большим событием художественной жизни той поры. «Метрополь» задумывался не только как фешенебельный отель: наряду с гости-

[39] Дом А.В. Морозова перестраивался архитектором М.Н. Чичаговым. Ф.О. Шехтель оформлял помещения, декоративные панно писал М.А. Врубель (ныне хранятся в ГТГ). [40] См.: Кириченко 2000: 136.

[41] Этот прием был применен архитектором еще при разработке фасадов Торгового дома наследниц Хлудовых.

[42] Подробнее о стиле модерн см. в следующем томе наст. изд.

[43] Валькот Вильям Францевич (1874–1943) – учился в Школе изящных искусств в Париже, затем в петербургской Академии художеств, в Москве строил особняки и общественные здания, с 1906 г. жил в Англии.
[44] Подробнее об этом

см.: Печенкин 2008.
[45] Монументальное живописное полотно создано М.А. Врубелем для Нижегородской выставки 1896 г., хранится в ГТГ.

Гостиница «Метрополь». 1899-1903, арх. В.Ф. Валькот, Л.Н. Кекушев и др. Фотография начала XX в.

ничными номерами, рестораном и выставочными залами, он должен был включить театральный зал, на сцену которого планировалось перенести постановки Частной оперы С.И. Мамонтова. Хотя в силу ряда причин от театрального зала в конечном варианте отказались, образное решение крупного объема со световыми перекрытиями и богатейшей декорацией фасадов с майоликовыми панно, выполненными по эскизам М.А. Врубеля и А.Я. Головина, соответствовало изначальной художественной программе здания как обители искусства [44].

В основе структуры фасадов – сложная ритмическая организация, где рисунок крупных арок-витрин внизу сменяется лаконично решенными плоскостями средних этажей, с вертикалями остекленных эркеров и горизонталями балконов. Верх здания насыщен декором и очень живописен по силуэту стеклянного купола, фигурных аттиков и пинаклей. Плавный изгиб аттика на фасаде, обращенном к Театральному проезду, украсила

созданная по мотивам живописного панно М.А. Врубеля майоликовая композиция «Принцесса Грёза» [45], — она стала смысловым центром художественного образа здания. Идеи превосходства искусства над обыденностью жизни, положенные, по мысли С.И. Мамонтова, в основу пластической и живописной выразительности одного из крупнейших общественных сооружений Москвы, сделали его своего рода манифестом нового художественного направления стиля модерн. Разрабатывая новые приемы в «Метрополе», В.Ф. Валькот добивался обобщения и пластической проработки объема и силуэта в целом. Благодаря точно найденным соотношениям, неординарный по масштабу объем здания органично вписался в застройку центрального района города, став его важнейшей доминантой. Огромное впечатление на посетителей производили и создававшие ощущение праздничности интерьеры гостиницы - с красочными витражами в просторных залах и ресторанах.



Необычайная интенсивность и жанровое разнообразие гражданского зодчества, характерные для последних десятилетий XIX века, как бы отодвигают культовую архитектуру на второй план. Тем не менее в облике Москвы храмы продолжают играть роль значимых архитектурных доминант в городских панорамах. В отличие от гражданского зодчества, пребывающего в это время в беспрестанных стилистических поисках, церковная архитектура стойко опирается на традицию. Из двух стилистических направлений, в формах которых развивалось культовое зодчество этого времени — «русского», обращавшегося к национальным корням, и «византийского», основанного на научном изучении восточнохристианских памятников, - преобладающее распространение в Москве получило первое.

Церкви в «русском стиле» возводились в быстро развивающихся окраинных частях Москвы и при крупных комплексах благотворительных, лечебных и учебных заведений. Высокие краснокирпичные пятиглавые (реже одноглавые) храмы с шатровыми колокольнями, такие как собор Скорбященского монастыря на Новослободской, 58 (арх. И.Т. Владимиров, 1894) или церковь Божией Матери Всех скорбящих радость при Староекатерининской больнице на 3-й Мещанской (ныне ул. Щепкина, 61; арх. В.П. Десятов, 1899), словно возвращали современников в допетровскую эпоху. При разработке фасадов новых храмов архитекторы старались насытить их возможно большим количеством декоративных элементов, усложнить и пластически проработать композицию, выступая в этом наследниками зодчих предшествующего времени. Однако внутренняя структура вновь возводимых зданий, благодаря более

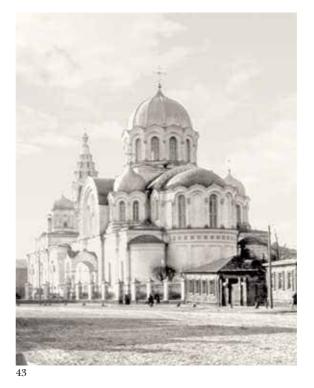
совершенным материалам, расширившимся техническим возможностям, приобретала новые качества — большую цельность и пространственность.

В это же время, как и в предшествующий период, продолжалась перестройка трапезных старых церквей, особенно в центре города. Обозначившаяся тенденция вела к увеличению общего масштаба здания, даже если трапезная пристраивалась к небольшому древнему храму. Тем не менее, к этому времени относится ряд удачных по пропорциям и стилистике работ, например, трапезная церкви Успения в Печатниках (ул. Сретенка, 3/27; проект М.А. Аладьина, 1897–1902), в декоре которой были использованы стилизованные формы нарышкинского барокко конца XVII века, присущие основному храму.

«Византийский стиль» в Москве нашел применение главным образом в храмах лечебно-благотворительных комплексов, в небольших церквах-усыпальницах. Одной из лучших здесь являлась церковь Иоанна Златоуста, с усыпальницей семьи предпринимателей и банкиров Первушиных в Донском монастыре (арх. А.Г. Венсан, 1888–1891). Своеобразие композиции центрического однокупольного храма с четырьмя апсидами [46], формирующими крестообразный в плане объем, придавала невысокая звонница, в уменьшенном виде повторявшая формы храма — конхи [47] в завершении боковых выступов, прихотливо изломанный рисунок фронтонов, арочные проемы купольного барабана.

В последней четверти XIX века в «византийском стиле» в старой столице было возведено и несколько больших храмов. Архитектурной доминантой просторной площади у Калужских ворот стала Казанская цер-





[46] Апсида – примыкающий к основному объему храма пониженный выступ алтаря.
[47] Конха – свод в виде

42 Церковь Сергия Радонежского на Ходынском поле

Казанская церковь

Пантелеймоновская

Фотография начала XX в. РГБ

у Калужских ворот (не сохр.). 1876–1886, арх. Н.В. Никитин.

Фотография 1880-х гг. РГБ

часовня на Никольской (не сохр.). 1881–1883,

арх. А.С. Каминский.

(не сохр.). 1892,

арх. И.П. Хородинов. Открытка начала XX в.

[47] *Конха* – свод в виде четверти сферы.



[48] Никитин Николай Васильевич (1828–1913) – архитектор, один из основателей Московского архитектурного общества. Окончил Московское дворцовое архитектурное училище. По его проектам построено немало гражданских и культовых зданий в Москве, в том числе один из знаковых памятников «русского стиля» – Погодинская изба (1850-е гг., Погодинская ул., 12).

[49] Подробно история проектирования и возведения храма Христа Спасителя освещается в 15 томе наст. изд.

ковь (проект Н.В. Никитина [48], 1876—1886; не сохранилась). Одноглавый храм с ясной центрической композицией, построенной на выявлении крестообразной структуры внутреннего пространства, был знаменит и своим мраморным иконостасом, образцом для которого послужили алтарные преграды византийских храмов.

Столь же значимой для создания нового облика Лубянской площади стала Пантелеймоновская часовня, располагавшаяся в конце Никольской улицы у ворот Китайгорода (арх. А.С. Каминский, 1881–1883; не сохранилась). Выстроенное на затесненном участке, и потому особенно высокое и стройное по пропорциям здание с нарядно украшенными фасадами, соединило византийские и русские приемы в причудливой и смелой авторской интерпретации. Силуэт

часовни с красивым абрисом высокого купола вместе с башнями Китайгородской стены и куполом Лубянского пассажа (не сохранился) составил выразительную систему вертикалей, окаймлявших площадь, и наряду с Политехническим музеем, послужил основой оформления еще одной площади в «русском стиле».

Огромным событием не только для Москвы, но и для всей России стало освящение в 1883 году храма Христа Спасителя [49], строившегося на народные пожертвования более 40 лет и являвшего собой наиболее яркое воплощение концепции храма-памятника русской воинской славы. Коренившаяся на исторической традиции идея храма-памятника, храма-музея получила во 2-й половине XIX века особенно активное развитие в связи с балканскими событиями и празднованием



900-летия крещения Руси. В разных городах империи в память этих событий воздвигались монументальные храмы, наделявшиеся дополнительной духовно-идейной задачей — увековечить славу России как истинно христианской страны, наследницыВизантии [50]. Подчеркнутое внимание к образной стороне подобных сооружений особенно обостряло проблему синтеза искусств, особенно в разработке фасадов и оформлении интерьеров.

В Москве наиболее ярко идея архитектурного монумента отразилась в небольших культовых постройках. Самая известная из них – украшенная рельефами часовня-памятник гренадерам, павшим при взятии Плевны (арх. В.О. Шервуд, 1880–1887), в образе которой совмещены две говорящие формы шатра и колокола, объединяющие символы национальности и православия. Эти же символы были использованы в композиции часовни Александра Невского на Моисеевской (Манежной) площади (проект Д.Н. Чичагова, 1881; не сохранилась), воздвигнутой «в память геройских подвигов русской армии в последней русско-турецкой войне и участия в ней в Бозе почивающего императора Алек-

Интерьеры многих храмов в конце XIX века обновляются — заново расписываются и получают новые иконостасы, чаще всего в формах эклектики или в «русском стиле». Значительным новшеством этой поры, возникшим в результате изучения древнерусско-

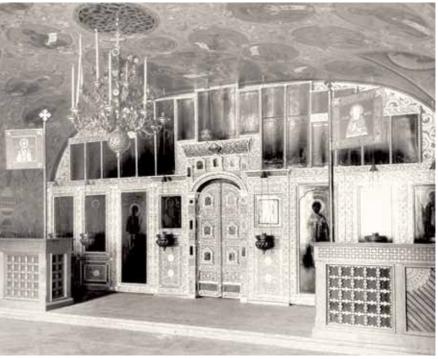
го искусства в его подлинниках [51], особенно храмов Русского Севера, стал басменный иконостас. К числу вполне удавшихся попыток возродить на практике национальные приемы оформления культовых сооружений следует отнести домовую церковь московского генерал-губернатора (ул. Тверская, 13), где деревянную основу иконостаса покрыли тиснеными листами серебра с мелким орнаментальным узором.

Интересным примером возрождения в рамках «русского стиля» древних приемов построения храмовой композиции и системы фасадного декора может служить церковь Иверской общины сестер милосердия на Большой Полянке, 2 (арх. С.К. Родионов, 1896—1901). Ее формы навеяны владимиро-суздальским зодчеством XII века, а определяющим во внешнем облике стало трехчастное деление фасада с полукружиями закомар [52] и венчающей композицию большой главой на барабане, украшенном поребриком и бегунцом [53]. В строгом облике храма уже чувствуется стремление к передаче образного строя древнерусских прототипов, близкое «неорусскому стилю».

Если благоустройство улучшало условия жизнедеятельности города, то украшение его по случаю различных торжеств выполняло в первую очередь идейные задачи.

Яркие национальные формы, выполнявшие в том числе и идеологические задачи, как нельзя лучше соответствовали убранству города по случаю различных торжеств. И самыми грандиозными проектами в масштабе всего города было праздничное оформление Москвы во время коронационных торжеств 1883-го и 1896-го годов, связанных с восхождением на престол Александра III и Николая II.

45 Часовня-памятник гренадерам, павшим при взятии Плевны. 1880–1887, арх. В.О. Шервуд. Фотография начала XX в. РГБ 46 Иконостас в доме генерал-губернатора (не сохр.). 1892, арх. Н.В. Султанов. Фотография конца XIX в. ИИМК РАН



47, 48 Коронационное украшение Москвы 1896 г. Царский павильон на Старой Триумфальной площади, арх. Ф.О. Шехтель. Колонны с шапками Мономаха на площади Тверской заставы. Фотографии конца XIX в.

[50] Воплощением поисков в области архитектурного решения идеального храмового пространства стал Владимирский собор в Киеве (1862-1895), возведенный в ознаменование 900-летия крещения Руси. Подробнее о нем см. в разделах «Архитектура провинции» и «Живопись и музейно-выставочная жизнь». [51] Наибольший вклад в исследование памятников допетровского времени внесли Л.В. Даль, А.М. Павлинов и В.В. Суслов, выполнившие во время экспедиций обмеры десятков древних сооружений. Их материалы впоследствии были частично опубликованы, использовались для обучения студентов, послужили развитию самобытных форм русского зодчества и декоративно-прикладного

[52] Закомара – полукруглое или килевидное завершение прясел церковного здания, примерно соответствующее кривизне закрываемого свода.

искусства.

[53] Поребрик и бегунец – декоративная кирпичная кладка на фасаде в виде горизонтальной полосы. Она образуется ребрами кирпичей, уложенных под углом к поверхности стены (поребрик) или зигзагообразно (бегунец). В последнем случае создаются треугольные впадины, обращенные вершинами попеременно вверх и вниз.

[54] Излюбленной для павильонов была шатровая форма, воспринимавшаяся как символ национального золчества.

Основными приемами украшения города в 1883 году были декорировка фасадов флагами, гирляндами и гербами, электрическая и газовая иллюминация, установка павильонов [54] по маршруту праздничного шествия, устройство фонтанов на Москве-реке. На Красной площади возвели эстраду для хора и трибуны для зрителей, а по созданному М.В. Лентовским сценарию, на Ходынском поле вырос ансамбль в «русском стиле» из четырех театров.

Коронационное украшение Москвы в 1896 году представляло собой огромную театральную декорацию в «русском стиле», полностью изменившую облик Тверской улицы и других центральных площадей. По пути следования торжественного кортежа и на площадках проведения церемоний существующие здания украшались накладными драпировками с изображением теремов, все фонарные столбы одевались в праздничный наряд с императорской символикой. На площадках строились деревянные царские павильоны в театрально-сказочных русских формах. Самым необычным по архитектуре был павильон, выстроенный по проекту Ф.О. Шехтеля на Старой Триумфальной площади. В его динамичной композиции соединились эффектные и узнаваемые элементы дворцового и теремного зодчества – бочечные и килевидные кровли с покрытием «в шашку», центральная башня со смотровой вышкой и шатром, наподобие Царской башни Кремля. Архитектурное и драпировочное оформление дополнялось специальной иллюминацией и фейерверками.

Коронационное украшение сохранялось ограниченное время, но оно показывало тот идеал преображения города в «русском



стиле», который мог полностью изменить его облик. Замыслу в масштабах целого города не дала осуществиться та стремительность, с которой развивалась и экономика, и художественные процессы, и сама архитектура. Период больших проектов в «русском стиле» в Москве занимает не более 10–15 лет, но за это время был создан ряд первоклассных комплексов, успешно решавших как социальные, так и художественные задачи.



48

В отличие от живописности «зрелища Москвы», Петербург поражал панорамностью своих видов. Парадный фасад города формировала Нева, переходившая в водную гладь подчиненных ей рек и каналов. Но эти панорамы выявляли двойственность природы города — главного административного центра огромной империи и крупного балтийского порта с развитой системой промышленных предприятий. Величественный фронт раскинувшихся по берегам дворцов в последние десятилетия XIX века все более отчетливо сопрягался с индустриальным силуэтом зданий производственного назначения [55].

Архитектурное лицо Петербурга в последние десятилетия XIX века разительно отличалось от архитектурного облика Москвы. Двойственность природы города — главного административного центра огромной империи и крупного балтийского порта с развитой системой промышленных предприятий — отчетливо проявлялась в его широких речных панорамах, где величественный фронт раскинувшихся по берегам дворцов все более отчетливо сопрягался с индустриальным силуэтом зданий производственного назначения.

Своеобразие видов города определялось, прежде всего, широчайшими речными панорамами. В отличие от живописности «зрелища Москвы», Петербург всегда отличала панорамность видов. Парадный фасад города формировала Нева, переходившая в водную гладь подчиненных ей рек и каналов.

Панорамы, открывавшиеся при подъезде к городу, традиционно, на протяжении столетий формировались крупными заводами и фабриками, размещавшимися вдоль водных артерий в силу очевидной производственной необходимости. Сильное впечатление на современников производили величественные виды судостроительных заводов, образованные большепролетными объемами эллингов в сочетании со строящимися кораблями. Масштабность, суровая простота и пластика объемных форм, живописный силуэт разных по высоте звеньев, резкие контрасты горизонталей и вертикалей, насыщенный цвет кирпичных поверхностей – все это придавало индустриальным пейзажам Петербурга своеобразный, отмеченный мощной брутальной экспрессией колорит.

В панораме Невы самое видное место в последней четверти XIX века заняли корпуса Товарищества Невской бумагопрядильной мануфактуры, быстро развивавшейся на основе Невской мануфактуры барона Л. Штиглица. Выросшие неподалеку от Смольного собора основные здания Товарищества — корпус Ниточной фабрики (ул. Красного Текстильщика, 10–12; проект П.С. Купинского, 1888, надстройка 1892), большой корпус Второй прядильной фабрики на Синопской набережной (арх. Л.Л. Пе-

терсон, 1895), представлявшие собой протяженные 5–6-этажные здания с крупными членениями фасадов, компактными объемами надстроек-мансард и технологических башен, вносили остроту в выразительную петербургскую панораму и, вместе с тем, впечатляли лаконизмом, мощью, нескрываемой перекличкой со зданиями многоэтажных английских фабрик эпохи промышленной революции середины XIX века.

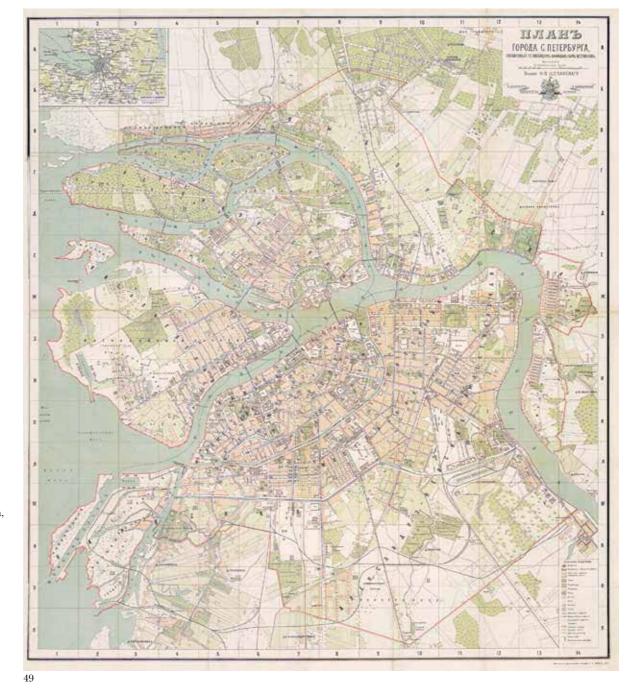
Расположенный в самом сердце города Адмиралтейский судостроительный завод получил на исходе столетия новый каменный эллинг с арочным перекрытием на большепролетных фермах (проект военных инж. С.Н. Будзынского, К.П. Дуткина и Н.Д. Куторги, 1893). Его масштабный объем также вошел в силуэт центра, образуя с ним сложное целое. Отчетливо выраженный индустриальный характер приобрели панорамы берегов в устьях Большой и Малой Невы, формировавшие первое впечатление о городе при подходе к нему со стороны моря.

Крупные и наиболее эффектные по архитектуре корпуса в 1880–1890-е годы были построены по берегам Васильевского острова, на территориях Балтийского судостроительного завода (Косая линия, 16; арх. А.Ю. Новицкий и П.П. Висьневский), Кожевенного завода Брусницына (Кожевенная линия, 28-30; арх. Н.Ф. Брюлло [56], П.Ю. Сюзор [57]), Трубочного завода (ул. Уральская, 1; арх. Р.Р. фон Генрихсен, А. Д. Шиллинг [58]). Характерно, что в проработке их краснокирпичных фасадов, как и в предшествующие десятилетия, активно используются стилевые приметы архитектуры прошлого, перерабатываются мотивы западноевропейской средневековой архитектуры. Башенки, зубчатые завершения, машикули [59], аркатура, грубая каменная кладка романтизируют сугубо производственную среду. Теперь эти элементы, скомпонованные с крупными витражными проемами, необходимыми для освещения производственных цехов с большепролетными конструкциями, создают новый архитектурный образ индустриального мира.

Ту же тенденцию можно видеть на примере механического завода «К. Зигель» — одного из самых необычных и выразительных по архитектуре промышленных комп-

[55] Подробнее о промышленном строительстве в Петербурге см.: Штиглиц 1995; Штиглиц и др. 2003. [56] Брюлло Николай Федорович (1826–1885) – профессор архитектуры. Закончив с большой золотой медалью Академию художеств, почти 7 лет жил в Риме как пансионер. По возвращении представил собрание чертежей и рисунков, за которое был возведен в звание академика архитектуры. К числу самых замечательных его работ следует отнести дом графа Кушелева-Безбородко в Петербурге; надгробный памятник ему же в церкви Св. Духа в Александро-Невской лавре; 2-е пожарное депо на Петербургской стороне с каменным зданием. снабженным каланчой. Содействовал передаче в собственность ИAX картинной галереи графа Кушелева-Безбородко. Автор статей, выходивших в «Записках Императорского Русского Технического Общества», «Зодчем» и др. изданиях. [57] Сюзор Павел Юльевич (1844-1919) - академик архитектуры. Работал в строительном отделении Санкт-Петербургского губернского правления, Городской управе, преподавал в Институте гражданских инженеров. Инициатор проведения и председатель оргкомитетов съездов русских зодчих, автор проектов большого числа доходных домов, промышленных и административных зданий.

49 План Санкт-Петербурга 1894 г. Издание Ф.В. Щепанского. РНБ



[58] Генрихсен Роман Романович фон (1818–1883) – академик Академии художеств. Участвовал в строительстве Петербургской артиллерийской лаборато рии, домов для служащих артиллерийского ведомства, являлся архитектором петербургского Арсенала, архитектором Чугуннолитейного завода и Льнопрядильни графа Ламздорфа. Составил проекты зданий Медеплавильного завода Пашкова, Железокотельного завода Сухозанета на Урале, Металличе-ского завода Ч. Берда в Санкт-Петербурге и др. Одновременно занимался строительством частных построек. В 1870-х годах был приглашен в комитет Всероссийской мануфактурной выставки; строил мастерские Технологического института, здания Екатерингофской бумагопрядильни в деревне Емельяновка и др.

[59] Машикули – нависающие бойницы верхней части стены или башни средневекового укрепления.

[60] Китпер Иероним Севастьянович (1839–1929) – академик архитектуры. Закончил Строительное училище, профессор петербургского Института гражданских инженеров, один из создателей Петербургского общества архитекторов, автор проектов доходных домов и общественных зданий в Петербурге, Москве, Киеве, Пензе, Екатеринославе, Хельсинки и др. городах.

лексов (арх. И.С. Китнер [60], 1888–1890). Заняв часть большого квартала, завод выходил фасадами сразу на две параллельные улицы. В его парадной части по Николаевской улице (ныне ул. Марата, 63) был возведен особняк владельца, близкий к формам раннего французского классицизма.

Редкий для Петербурга по своей живописной асимметричности, он во многом напоминал московские особняки, что свидетельствует об общем для русской архитектуры направлении поиска новых выразительных решений. Стоящие на другой стороне квартала (ул. Достоевского, 44) производственные краснокирпичные корпуса со сложными островерхими завершениями, с фасадами, отделанными кирпичными узорами, украшенными панно в технике граффито с изображением орудий труда, скульптурными композициями медведей с фонарями, создавали редкий для промышленной архитектуры эмоционально насыщенный образ.

На Обводном канале большое впечатление на жителей и гостей столицы производили газгольдеры Главного газового завода Общества столичного освещения. Крупнейший из них, возведенный в 1884 году архитектором Р.Б. Бернгардом, представлял собой краснокирпичный цилиндр диаметром 42 метра и высотой 20 метров, перекрытый



50 Невская бумагопрядильная мануфактура. 1888–1898, арх. П.С. Купинский. Фотография конца XIX в. 51 Механический завод «К. Зигель» на Николаевской улице. 1888–1890, арх. И.С. Китнер. Фотография начала XX в. 52 Особняк К. Зигеля. Проект 1888 г., арх. И.С. Китнер

невысоким куполом на металлических радиальных фермах. Мощь и необычная форма этих объемов меняла привычные представления о панорамах города.

На Выборгской стороне, в излучине Большой Невки, росли корпуса и водонапорные башни Невской ниточной мануфактуры (Выборгская наб., 47; арх. Ф.К. фон Пирвиц). Силуэты краснокирпичных 5–6-этажных корпусов и двух башен с шатровыми верхами дерзко взрывали горизонталь панорамы. Ощущение новизны создавалось не только общим масштабом этих громад, но и обширными витражными остеклениями цехов в уровне всех этажей.

Целостное впечатление производят здания Александровского чугунолитейного завода (просп. Обуховской обороны, 123–127;

инж. Г.В. Войневич и Ф.С. Ясинский, 1891–1893) и необычайная по мощи и масштабу водонапорная башня в духе романских крепостных сооружений — с цоколем, усиленным контрфорсами, и зубчатым верхом на машикулях. Романтичность и красота этой архитектуры значительно превосходят функциональную целесообразность, в чем проявилось осознанное стремление зодчих придать художественную выразительность инженерному зданию.

По-своему, но не менее впечатляюще, выглядели и корпуса вагонных мастерских Николаевской железной дороги с крупными фасадными витражами и необычно острым силуэтом шедовых конструкций [61] фонарей верхнего освещения (ул. Седова, 45; арх. И.И. Шапошников, инж. Ф.С. Ясинский, 1890-е годы).





[61] Шедовые конструкции – зубчатые крыши с односторонними скатами и остекленными стенками, обычно применялись для перекрытия и освещения больших фабрично-заводских зданий.

51

Эллинг Адмиралтейского судостроительного завода. 1893, воен. инж. С.Н. Будзынский, К.П. Дуткин, Н.Д. Куторга. Фотография начала XX в. ЦГА КФФД

54 Котельная мастерская Балтийского судостроительного завода на Васильевском острове. 1898, арх. А.Ю. Новицкий, П.П. Висьневский. Фотография начала XX в.

Газгольдер Главного газового завода Общества столичного освещения на Обводном канале. 1884, арх. Р.Б. Бернгард. Фотография начала XX в.



Промышленные комплексы проектировались для выполнения строго функциональных задач, однако экспрессия их архитектуры зачастую оказывалась большей, чем впечатление от облика многих гражданских зданий. В значительной мере этому способствовали крупный масштаб сооружений, возможный благодаря применению новейших строительных технологий и металлоконструкций, а также намеренно открытая, незаштукатуренная кирпичная кладка. Созданный образ индустриальной силы, активные силуэты новых зданий смело вторгались в привычные горизонтали столичных панорам, разрушая существовавший почти двести лет градостроительный стереотип.

Столь же существенное влияние на изменение облика Петербурга в конце

XIX века имело культовое зодчество. В отличие от Москвы, где средневековые формы, пропагандируемые в храмовом строительстве, воспринимались органическим продолжением древних традиций, в Петербурге появление церквей в византийском и русском стилях можно отнести к наиболее значимым новшествам эпохи Александра III, преобразовывающим образный строй новой столицы.

Сооружавшиеся в это время огромные храмы с усложненной композицией объемов становились новыми городскими доминантами. Особенно активно этот процесс в быстро развивающихся окраинных и фабричных зонах – на Васильевском острове, в районе Большой и Малой Охты, Московского шоссе...





69





57

К началу 1880-х годов в культовой архитектуре Петербурга главные позиции занял «византийский стиль». Не имевший исторических корней в северной столице, он был еще в предшествующий период искусственно перенесен на петербургскую почву и утвержден как символ духовной, культурной и идеологической преемственности России от Византии, как обоснование притязаний России на роль главного центра истинного православия – Третьего Рима. Несмотря на некоторую заданность своего появления в Петербурге, «византийский стиль» развивался, совершенствуя композиционные и декоративные приемы, продвигаясь от буквального, археологического воспроизведения подлинников или их частей к более образной трактовке, построенной на синтезе научных представлений и современных возможностей архитектуры по формированию внутреннего пространства.

К значительным образцам «византийского стиля» относилась Казанская церковь, возведенная рядом с Большеохтинским кладбищем при Доме призрения имени С.П. Елисеева (арх. К.К. Вергейм и Ф.Л. Миллер, 1881–1885, не сохранилась). Ее массивный объем, с невысокой и очень широкой звонницей, царил в пространстве Большой Охты. Знаками заимствованной восточно-христианской традиции стали здесь двухцветная полосатая кладка, характерная форма куполов, опиравшихся на волнистую линию архивольтов арочных окон барабанов и суховатый фасадный декор с крестообразными нишками и аркатурами.

Значительным произведением в формах «византийского стиля» оказалась церковь Милующей Богоматери на Большом проспекте Васильевского острова, 100 (проект В.А. Косякова [62] и Д.К. Пруссака, 1889–1898).

Обладая своеобразной скульптурностью объема, она доминирует в просторе Галерной гавани. По сравнению с другими храмами византийского направления церковь отличается большей стройностью, устремленностью вверх. Центричность и пирамидальность ее композиции подчеркнута понижением углов четверика и устройством четырех полукуполов, поддерживающих крупный центральный купол. Выразительность скругленных объемов усиливают связанные смыкающимися архивольтами аркады окон и расположенные в простенках колонки с покрытыми резьбой кубоватыми капителями. Благодаря удачным пропорциям храм кажется просторным, а его купол словно бы парит в пронизанном светом внутреннем пространстве.

Настоящим событием в истории градостроительства Петербурга 1880—1890-х годов явилось возведение по указу Александра III в старом центре города собора Воскресения Христова (Спаса на крови). Расположение храма строго определялось местом смертельного ранения Александра II на набережной Екатерининского канала (ныне наб. Канала Грибоедова, 2а). Это не только определило высочайшие требования к архитектурному проекту — сложность поставленной задачи усугублялась необходимостью органично вписать новый храм в существующий городской контекст.

[62] Косяков Василий Антонович (1862–1921) – выпускник, а позже преподаватель петербургского Института гражданских инженеров, автор научных трудов и учебных пособий. Построил ряд храмов и монастырских подворий в Петербурге, Воронежской и Ярославской губ. Самая известная постройка – Никольский Морской собор в Кронштадте (1903–1913).

56 Казанская церковь при Доме призрения им. С.П. Елисеева (не сохр.). 1881—1885, арх. К.К. Вергейм, Ф.Л. Миллер. Фотография конца XIX в. 57 Церковь Милующей Богоматери на Васильевском острове. Проект 1888 г., арх. В.А. Косяков, Д.К. Пруссак. РГБ 58 Храм Воскресения Христова (Спас на крови). 1883—1907., арх. А.А. Парланд. Фотография И.А. Пальмина 2005 г.



В системе тогдашних предпочтений первенство «византийского стиля» было столь очевидно, что почти все проекты храма, представленные на конкурс в декабре 1881 года, оказались выполнены именно в этом стиле [63]. Хотя комиссией уже были отобраны лучшие проекты, молодой император Александр III не утвердил ни один из них, сформулировав задачу для дальнейшего проектирования очень конкретно - «чтоб храм был построен в чисто русском вкусе XVII столетия» [64]. Такое указание недвусмысленно свидетельствовало о вкусовых ориентирах нового императора, знаменуя перемену стилистических предпочтений и переориентацию официальных установок с византийского направления на русское.

Принятым и утвержденным императором оказался проект А.А. Парланда [65], впоследствии значительно доработанный. За основу композиции храма-памятника царю-освободителю архитектор взял такие знаковые образцы древнерусского зодчества, как Покровский собор на Красной площади в Москве и колокольня Ивана Великого в Кремле, дополнив их приемами узорочья посадских храмов XVII века. Живописно скомпонованная группа объемов с высоким шатром в центре и столпообразной колокольней, очень динамичная и по-разному открывающаяся с различных точек зрения, стала программным произведением «русского стиля» в Петербурге, надолго определившим его основные приметы, в частности – фасады, насыщенные элементами узорочья, с крупными фронтонами-кокошниками по осям. Кирпичные и изразцовые детали многообразного декора стали объединяющими мотивами этого крупного здания-комплекса, включавшего в себя храм-памятник, колокольню над мемориальным местом, музей, хранилище и галерею для шествий. При всей сложности задачи, в целом это был прорыв совершенно нового искусства, опиравшегося на национальную традицию и принципиально отличавшегося от русско-византийского стиля К.А. Тона [66].

В историю русского искусства храм Спаса на крови вошел и благодаря крупнейшему на этот период комплексу мозаик, украшающих фасады, а в интерьере — полностью покрывающих стены, пилоны и своды [67]. Эскизы для мозаик создавали В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, иконописец Н.Н. Харламов и другие. В материале мозаики были исполнены в мастерской Фроловых, первой в России освоившей венецианский (обратный) способ набора изображения.

Мемориальность сооружения подчеркивалась иконографической программой настенных изображений с широко развернутыми в интерьере сценами христологического цикла. На фасадах размещались 144 герба



губерний и городов России, мозаичные киоты и 20 гранитных досок с высеченными деяниями Александра II.

Расположение храма в одной из наиболее старых частей Петербурга ставило архитекторов и инженеров перед решением сложнейшей эстетической задачи: вписать в облик города это необычайно яркое и стилистически контрастное окружению здание, сформировав вокруг него градостроительный ансамбль. По проектам инженеров Г.Г. Кривошеина, Н.Н. Митинского, Н.А. Житневича и архитекторов А.А. Парланда и Р.Ф. Мельцера прилегающая к храму часть Петербурга была реконструирована. В 1892 году, напротив колокольни Спаса на крови, было возведено широкое деревянное перекрытие Екатерининского канала, наподобие Синего и Казанского мостов, образовав-

[63] На конкурс были представлены 26 проектов, поданных анонимно, под девизами такими именитыми архитекторами как И.С. Китнер, И.С. Богомолов, В.И. Шретер, А.Л. Гун, Л.Н. Бенуа и др. Из отобранных 8 наиболее удачных проектов комиссия в конце концов признала лучшей работу А.И. Томишко (девиз

Церковь Богоматери «Всех скорбящих радость» на стекольном заводе на Шлиссельбуржском тракте (не сохр.). 1894-1898, арх. А.И. фон Гоген, А.В. Иванов Церковь Богоявления на Гутуевском острове. 1892-1899, арх. В.А. Косяков, Б.К. Правдзик. Фотография конца XIX в.

шее перед входом в храм площадь. Три стороны этой выложенной брусчаткой площади опоясывались дугообразной в плане оградой Михайловского сада, состоявшей из 52 звеньев с необычными высокими столбами и решетками со стилизованным растительным орнаментом [68]. Были проложены тротуары, разбиты газоны и цветники. С северной стороны располагался хозяйственный двор с флигелями, там же возвели ризницу, превращенную в часовню-музей [69].

По сути, проведенные работы, завершенные уже в начале 20-го столетия, демонстрировали возможности комплексного преобразования исторического городского пространства. Сравнительно с аналогичным московским опытом, петербургские градостроители решали задачу по-столичному, с еще большим размахом.

Влияние архитектурных новаций, определивших облик храма Спаса на крови, было безусловным. В 1880-1890-х годах нарядные храмы

в «русском стиле» появляются в разных частях Петербурга: на стекольном заводе близ Александро-Невской лавры церковь Богоматери «Всех скорбящих радость» (просп. Обуховской обороны; арх. А.И. фон Гоген [70] и А.В. Иванов, 1894-1898), на Николаевской улице (ныне ул. Марата) – церковь Троицы Общества распространения религиознонравственного просвещения (арх. Н.Н. Никонов [71], 1891-1893), в районе Московских ворот на Забалканском проспекте церковь Преображения (арх. М.Т. Преображенский, 1897–1902) [72], на Гутуевском острове — церковь Богоявления (арх. В.А. Косяков и Б.К. Правдзик, 1892–1899).

В качестве источников их форм использовались московские, а иногда ярославские храмы XVI-XVII веков, при этом предпочтение отдавалось нарядным формам узорочья.

Но особенно широкое хождение «русский стиль» в Петербурге получил в строительстве монастырских подворий, которые с большим



«Отцу Отечества»). Второй премии удостоился проект «1 марта 1881 года» академиков И.С. Китнера и А.Л. Гуна, третьей - замысел архитектора Л.Н. Бенуа. Но продемонстрированные императору Александру III, эти проекты не получили высочайшего одобрения. Вскоре последовал второй конкурс, на который был подан 31 проект (арх. Р.А. Гедике, А.Н. Бенуа, А.М. Павлинов, Р.П. Кузьмин, А.Л. Обер, Н.В. Султанов, А.И. Резанов и др.). И вновь представленные работы не удовлетворили Александра III. Наконец, после разработки новых вариантов был выбран проект под девизом «Старина» архитектора А.А. Парланда и настоятеля Троице-Сергиевой пустыни архимандрита Игнатия (в миру И.В. Малышева). Император одобрил его 29 июля 1883 г. с условием последующей доработки. Окончательно проект был утвержден 1 мая 1887 г. Цит. по: Неделя строителя. 1882. № 12. С. 89. [65] Парланд Альфред Александрович (1842–1920) – академик архитектуры. Обучался в петербургской Академии художеств, стажировался в Шотландии, Англии, Германии, Франции, Италии. Преподавал в Академии художеств и училище барона Штиглица. [66] Основные типы церквей в «русско-византийском

стиле», строившиеся в 1840–1870-х годах по всей России, были разработаны К.А. Тоном. Подробнее о тоновском направлении в

зодчестве см. в предшествующих томах наст. изд. [67] Мозаичные работы на

фасадах и в интерьере, начатые в 1895 г., завершились лишь в 1907 г.

[68] Ограда была спроектирована А.А. Парландом, кованые решетки изготовлены на заводе К. Винклера в Петербурге в 1903-1907 гг. [69] Ризница выстроена в 1906–1907 гг. для хранения пожертвованных предметов церковной утвари, а также проектных чертежей, эскизов мозаик, образцов материалов, использовавшихся при строительстве храма.

[70] Гоген Александр Иванович фон (1856–1914) – окончил Академию художеств, академик. Преподавал в петербургском Институте гражданских инженеров, училище барона Штиглица и др. учебных заведениях. Наиболее известны постройки: особняк К.А. Варгунина на Фурштадской ул., 52 (1896–1899), Суворовский музей (при участии Г.Д. Гримма, 1901–1904), особняк М.Ф. Кшесинской на Кронверкском проспекте (при участии А.И. Дмитриèва, 1904–1906).

[71] Никонов Николай Никитич (1849–1919) – окончил Академию художеств, автор проектов доходных домов, церквей и монастырских подворий в Петербурге, а также храмов в Москве, Полтаве, Ревеле, Старой Ладоге, монастыря в Новом

[72] Все перечисленные храмы утрачены.



размахом возводились в центре города. Подворья представляли собой крупные комплексы, включавшие храм и жилые здания с представительскими и торговыми помещениями. Расположенные чаще всего на угловых участках, они вносили в облик столичного города живописные композиционные и градостроительные акценты, сближавшие Петербург с исконно русскими городами.

Как правило, проекты монастырских подворий этого периода разрабатывал епархиальный архитектор Н.Н. Никонов. Тонко учитывая вкусы заказчиков, представлявших российские монастыри разных регионов, зодчий каждый раз по-новому строил композицию и варьировал формы, достигая удивительного разнообразия архитектурных решений. Так, в подворье Старо-Афонского скита (угол Рождественской и Дегтярной улиц; 1889–1892) двухэтажное, нарядно декорированное жилое здание и храм Благовещения, завершенный живописно скомпонованными главами и

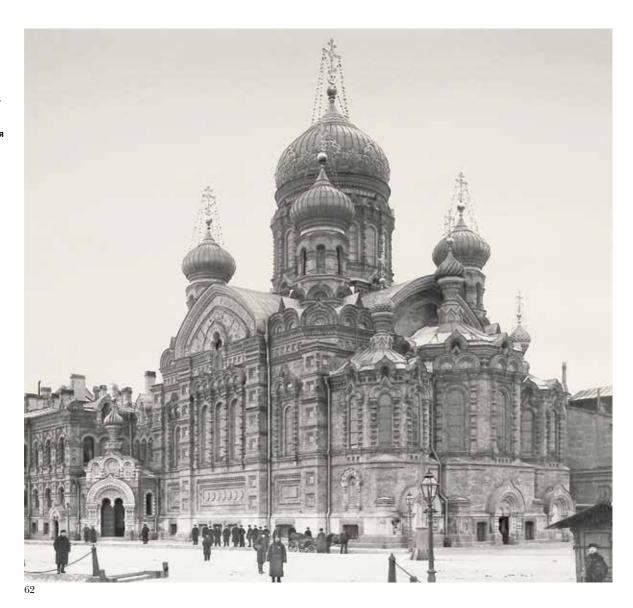
шатрами, стал талантливой фантазией на тему московского Покровского собора XVI века.

Мощью объема поражал комплекс подворья Ново-Афонского монастыря на углу Московского проспекта и 2-й Красноармейской улицы (1886–1888; перестроен) с большим пятиглавым храмом Иверской Богоматери, все фасадные плоскости которого представляли собой красочную картину русского узорочья XVII века.

В облике подворья Шестаковского монастыря (1896–1900) на углу Старорусской и Кирилловской улиц, наоборот, обращал на себя внимание динамизм и легкость стройного пятиглавого силуэта церкви, дополненного шатровой колокольней.

По иному была решена композиция подворья Леушинского монастыря (1893–1894), встроенного в непрерывный фронт Бассейной улицы (ныне ул. Некрасова, 31) — его фасад отличался разнообразием красочных декоративных форм.

- 61 Подворье Ново-Афонского монастыря на Московском проспекте. 1886–1888, арх. Н.Н. Никонов. Фотография начала XX в. ИИМК РАН
- 62 Подворье Киево-Печерской лавры на Васильевском острове. 1895—1897, арх. В.А. Косяков. Фотография начала XX в. ИИМК РАН



Одним из лучших культовых комплексов подобного типа стало подворье Киево-Печерской лавры на Васильевском острове (наб. Лейтенанта Шмидта, 27/2; арх. В.А. Косяков [73], 1895–1897).

В нем доминирует внушительный по своим объемам Успенский храм, удачно соотнесенный с водным простором Большой Невы. В оформлении его фасадов применены наиболее яркие элементы московского и ярославского зодчества допетровского времени, переработанные в соответствии с более крупным масштабом и дополненные полихромными изразцами. По контрасту с изобилующими декором фасадами, интерьер храма особенно поражает свободой и легкостью бесстолпного пространства. Использованная здесь система большепролетных перекрещивающихся арок, поддерживающих световой барабан и создающих ощущение особого простора, впоследствии стала своеобразной визитной карточкой культовых построек В.А. Косякова.

В храмовом строительстве Петербурга в эти годы «русский стиль» получил необычайное распространение. Стремление к обновлению храмовой архитектуры выразилось в попытках соединить мотивы и формы архитектуры XVI-XVII веков с совершенно новым масштабом, что привело к целому ряду интересных, талантливых решений. Крупные храмы с живописными завершениями взяли на себя роль новых градостроительных доминант, ставших в северной столице знаками и символами русской старины и святости. Храмовая архитектура этого времени, несомненно, шагнула вперед по сравнению с программными церквами К.А. Тона в «руссковизантийском стиле». Ее отличительные особенности – большая, чем прежде, композиционная свобода и разнообразие, элементы стилизации и, особенно, новые качества интерьера – способствовали в дальнейшем появлению и развитию «неорусского стиля» и модерна.

[73] Косяков Василий Антонович (1862–1921) – русский архитектор, гражданский инженер, художник, педагог, директор (первый избранный) Института гражданских инженеров (1905–1921), строитель соборов в Санкт-Петербурге, Кронштадте, Петергофе, Либаве, Астрахани, Батуми, а также частных домов и дач.

Строительству новых зданий банков и кредитных учреждений в Петербурге способствовали несомненные экономические успехи империи и быстрое развитие ее финансовой сферы. Еще в 1870-е годы было возведено здание Петербургского городского кредитного общества (пл. Островского, 7; арх. Э.Г. Юргенс и Э.Ф. Крюгер по проекту В.А. Шретера, 1876–1879), практически сразу же обозначившего проблемы, связанные с деловой застройкой центра города.

Новые деловые здания, в силу своего предназначения, располагались на центральных улицах, в наиболее престижных местах, встраиваясь в освобождавшиеся ячейки сплошной застройки. Как и в остальных домах, их высоту лимитировал строгий столичный градостроительный регламент: они не должны были превышать высоту императорского Зимнего дворца — 23,5 м. Основное внимание при таких ограничениях уделялось проектированию фасада, превращавшегося в самостоятельную часть здания, главную для создания архитектурного образа.

Закономерной с этой точки зрения стала приверженность зодчих к импозантным формам ордерной архитектуры, к образцам итальянского и французского зодчества. Фасады иногда украшались скульптурой и барочной лепниной, иногда — колоннами и пилястрами большого ордера или аркадой в духе Ренессанса. В планировке же все более и более изобретательно использовался принцип функционального соответствия, определивший обязательное устройство крупного операционного зала и наличие большого числа удобных конторских помещений.

Этим задачам вполне отвечало здание Петербургского городского кредитного общества. Его расположение на площади у Александринского театра близ Невского проспекта требовало соблюдения стилистического единства пространства. Отсюда – обращение к неоренессансным формам, точнее, – к флорентийским ренессансным прототипам, напоминавшим о месте и времени зарождения банковского дела. Целевое же назначение здания полностью раскрывалось в его планировочном решении: отделения имели удобную функциональную связь между собой, главным был операционный зал с конторскими и кассовыми стойками, расположенными по периметру.

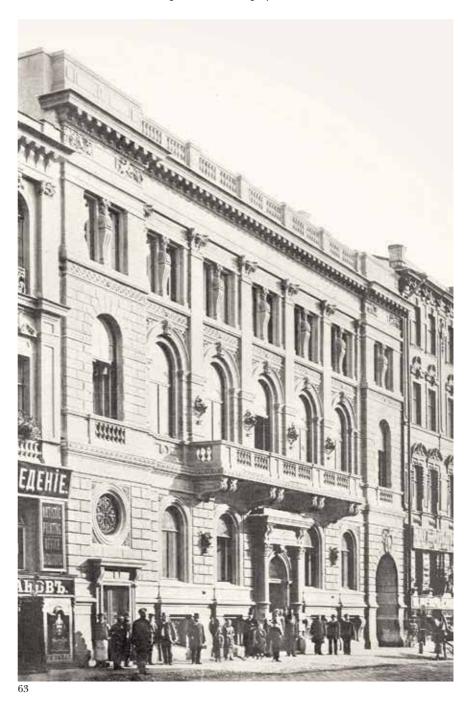
Важное место в панораме Адмиралтейской набережной заняло здание Общества взаимного поземельного кредита (Адмиралтейская наб., 14; проект Н.Л. Бенуа [74] и А.И. Кракау [75], 1877–1880). Его стилистика учитывала близкое расположение императорского Зимнего дворца, и благодаря ясности фасадных членений, репрезентативному портику, увенчанному лучковым фронтоном,

и лепному декору барочного характера оно органично вписалось в историко-архитектурный контекст района.

Не менее яркой вариацией на тему ордерной архитектуры стала постройка Русского для внешней торговли банка на Большой Морской, 32 (арх. В.А. Шретер [76], 1887–1888). Его фасад, обработанный квадровым рустом из натурального камня [77] и украшенный пилястровым портиком, балкон на пластично трактованных каменных консолях и парапет-балюстрада в завершении стены сделали это сооружение одним из самых элегантных в сплошной застройке улицы в центре города.

Важно отметить и то, что поиски новых решений в части внутренней структуры помещения привели к оригинальному нововведению. Главный административный корпус

63 Русский для внешней торговли банк на Большой Морской. 1887–1888, арх. В.А. Шретер. Фотография конца XIX в.



64 Петербургское общество взаимного кредита на набережной канала Грибоедова. 1888–1890, арх. П.Ю. Сюзор. Фотография начала XX в.

[74] Бенуа Николай Леонтьевич (1813-1898) архитектор и художник-прикладник, окончил Академию художеств, главный архитектор Петергофского дворцового правления, заведующий технико-строительным отделом Городской управы Санкт-Петербурга, один из учредителей Петербургского общества архитекторов. Автор проектов зданий в Петербурге и его пригородах, в Москве, Тамбове, Смоленской и Екатерино-

славской губ. [75] Краќау Александр Иванович (1817-1888) - академик архитектуры, профессор Академии художеств. Учился у академика архитектуры К.А. Тона. Как пансионер Академии жил и работал в Италии. Являлся старшим архитектором правления Первого округа путей сообщения. На этом посту создал одну из самых известных своих построек - здание Балтийского вокзала на Обводном канале (1855–1857). Был автором проекта особняка и дачи на Каменном острове для барона А.Л. Штиглица. В 1878–1881 гг. в содружестве с архитектором Р.А. Гедике создал проект и построил Училише технического рисования барона Штиглица (Соляной пер., 13). [76] Шретер Виктор Александрович (1839–1901) академик архитектуры. Учился в петербургской Академии художеств, в мастерской Л.Л. Бонштедта и в Берлинской строительной академии, преподавал в петербургском Институте гражданских инженеров. Главный архитектор Дирекции Императорских театров (с 1882 г.). Построил театры в Рыбинске, Нижнем Новгороде, Тифлисе, Иркутске, Киеве, различные сооружения в Дерпте (Тарту), Одессе, Астрахани. [77] В.А. Шретер заказал

[77] В.А. Шретер заказал в Германии вюртембергский песчаник охристого, серозеленого и красного оттенков, определивших сдержанно-благородную гамму фасада; детали были выполнены из немецкого «искусственного камня», в отделке принимали участие мастера петербургских предприятий К. Винклера (кованый металл), А.И. Лапина (лепка), М.В. Харламова (керамика) и др.



банка был соединен парадной лестницей с двухъярусным операционным залом, расположенным в специальном объеме в глубине участка. Просторный восьмигранный операционный зал, перекрытый витражным куполом на металлическом каркасе, поражал своей необычностью и оригинальностью. Легкость и особую изысканность интерьеру придавала круговая галерея-балкон с ажурной решеткой ограждения, опирающаяся на тонкие металлические колонки.

Самое значительное банковское сооружение этого периода принадлежало Петербургскому обществу взаимного кредита (наб. канала Грибоедова, 13; арх. П.Ю. Сюзор, 1888–1890). Своим силуэтом и оформлением оно выходило за границы сложившейся традиции: крупный объем сооружения выделялся в сплошном ряду застройки, обращая на себя внимание особой представительностью. Эффектная композиция центральной части акцентировалась огромным арочным окном, трактованным в виде триумфальной арки, четырехгранным фигурным куполом, скульптурой, олицетворяющей Славу, Труд и Торговлю, созданной Д.И. Иенсеном и А.М. Опекушиным, и мозаичной надписьювывеской на золотом фоне, выполненной мастерской А.А. Фролова. На первом этаже здания размещался роскошный вестибюль,



65 Императорский Клинический повивально-гинекологический институт. Проект 1897 г., арх. Л.Н. Бенуа. РГИА 66 Электротехнический институт на Петроградской стороне. 1899–1903, арх. А.Н. Векшинский. Открытка начала XX в. 67 Петербургская консерватория. 1891–1896, арх. В.В. Николя. Фотография начала XX в. ГЭ

приемная и «особая гранитная кладовая» с уникальной системой защиты; на втором — двусветный операционный зал, вокруг которого, за мраморной аркадой находились конторские помещения; а на третьем этаже — зал для заседаний, архив и столовая.

В 1880-1890-х годах в Петербурге открывается значительное число заведений учебного профиля, большое количество которых предназначалось для образования женщин [78]. При проектировании отдельных зданий и целых научных городков огромное внимание уделялось разработке функциональной планировки, устройству помещений специального научного назначения. При этом для фасадов наиболее востребованными оставались приемы классицизма. Приверженность традиционным ордерным формам, опора на европейскую архитектурную стилистику свидетельствовали о чрезвычайно бережном отношении зодчих к архитектурному облику Петербурга, об их намерении строить новые сооружения, сохраняя сложившийся классицистический образ города.

В 1885–1895 годах на берегу Большой Невки (ныне ул. Академика Павлова, 9) был построен комплекс Института экспериментальной медицины (проект Ф.Л. Миллера), созданный для изучения инфекционных болезней, физиологии и патологии человека, разработки новых медицинских препаратов [79]. Кирпичные корпуса разной этажности с несложным плоскостным декором свободно располагались на просторной озелененной территории, отвечая новейшим принципам санитарии.

В характерно петербургском ключе был решен комплекс Императорского Клинического повивально-гинекологического института [80], разместившегося на территории Биржевого сквера (Менделеевская линия, 3). В архитектуре комплекса (арх. Л.Н. Бенуа [81], 1899—1904) широко использовались ордерные формы, связавшие новые здания со старым классицистическим ансамблем.

Симметричное по композиции трехэтажное главное здание, развернутое к старому корпусу университета и украшенное в верхнем этаже ионическими полуколоннами, создавало парадный фронт ансамбля.



66

[78] Так, для Высших женских (Бестужевских) курсов был построен комплекс зданий по проектам А.Ф. Красовского, В.Р. Курзанова и В.Н. Пясецкого (10-я линия. 31, 33, 35, 39; 1885–1903). злание Училища фельлщериц и лекарских помощниц проектировали А.О. Томишко и А.И. Семенов (Суворовский просп., 4; 1884–1885), Женский педагогический институт – Ф.К. фон Пирвиц и М.М. Чижов (ул. Малая Посадская, 26; 1895–1898), а Женский медицинский институт - Е.С. Воротилов (ул. Льва Толстого, 6-8; Ĭ896-1897).

[79] Функциональность и удобство, оснащение новейшим оборудованием сыграли не последнюю роль в том, что именно здесь были выполнены важнейшие исследования И.П. Павлова, удостоенные Нобелевской премии, а позже – радиобиолога и биохимика Е.С. Лондона, микробиолога В.И. Иоффе и др.

В.И. Иоффе и др. [80] Институтом долгое время руководил один из основоположников отечественной школы акушерства и гинекологии выдающийся врач Д.О. Отт (1855–1929). [81] Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928) – академик архитектуры. Учился в петербургской Академии художеств, поэже был ее ректология Регитогова долго в потратого менятеления.

художеств, позже был ее ректором. Редактор журнала «Зодчий», учредитель и почетный председатель Общества архитекторов-художников. Автор проектов выставочных павильонов в Нижнем Новгороде (1896) и Стокгольме (1897), комплекса зданий придворной Певческой капеллы, ряда храмов, домов в Петербурге, дач в Петергофе.

[82] В состав комплекса входили главное учебное здание, электростанция, общежития, прачечная и конюшни.

[83] В основе здания Консерватории – объем Большого каменного театра XVIII в.

[**84**] Месмахер Максимилиан Егорович (1842–1906) – академик архитектуры. Учился в петербургской Академии художеств, стажировался в Италии. К наиболее значительным постройкам зодчего относятся дворцы великих князей Алексея Александровича (наб. Мойки, 122; 1882) и Михаила Михайловича (Адмиралтейская наб., 8; 1885), а также интерьеры дворцов великих князей Владимира Александровича на Лворцовой наб., 26, и Павла Александровича на Английской наб, 68.



67

Располагавшиеся за главным зданием и связанные между собой лечебные корпуса формировали каре обширного внутреннего двора. С внешней стороны к ним примыкало несколько флигелей-павильонов с палатами родильных отделений, между которыми имелись озелененные дворики для прогулок пациенток.

Исключительно выразительным по архитектуре стал комплекс Электротехнического института [82] на Петроградской стороне, сооруженный в 1899-1903 годах по проекту архитектора А.Н. Векшинского (Аптекарский просп., 3; ул. Профессора Попова, 5). В его стилистике соединялись формы европейского Средневековья и Ренессанса, использовался архитектурный образ английских колледжей. Главный корпус, объединявший учебные аудитории и лаборатории для исследовательской работы, эффектно акцентировал угол квартала крупными формами и угловыми башенками с высокими куполами. В интерьерах особое внимание было уделено оформлению актового зала со сложной системой сводов и аудиторий, одна из которых построена по типу лаборатории Фарадея в Королевском институте в Лондоне.

Расцвет культурной жизни и усложнение технической стороны обеспечения театральных спектаклей в конце XIX века вызвали необходимость расширения старых театральных зданий. Одним из значительных городских проектов стала перестройка Мариинского театра (Театральная пл., 1; арх. В.А. Шретер, 1885–1886 и 1894–1895).

Зодчий устроил металлические перекрытия над сценой и зрительным залом, расширил фойе, создал пышный фасад центральной части в духе позднего Ренессанса — своим обликом театр вовлекался в контекст общеевропейской культуры. В 1890-е годы ансамбль Театральной площади получил окончательное завершение благодаря возведению рядом с театром трехэтажного здания Консерватории [83], фасад которой был также выдержан в ордерных формах (Театральная пл., 3; арх. В.В. Николя, 1891–1896).

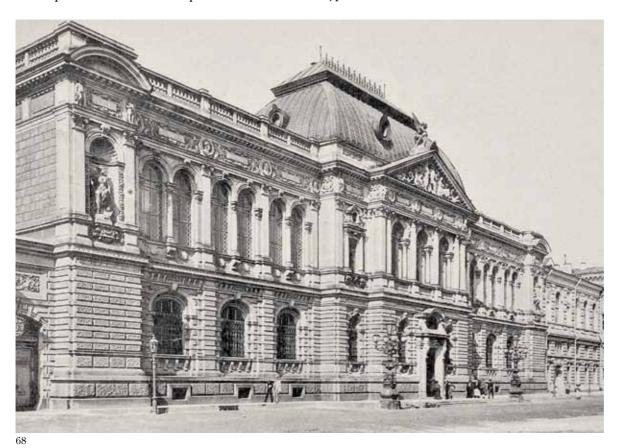
Один из самых ярких и запоминающихся архитектурных комплексов сложился у истока Фонтанки, напротив Летнего сада. Здесь сформировался учебно-музейный комплекс Центрального училища технического рисования, основанного крупнейшим банкиром, предпринимателем и меценатом А.Л. Штиглицем (Соляной пер., 13; арх. А.И. Кракау, Р.А. Гедике, 1878–1881).

Первым руководителем училища (с 1880 г.) стал выдающийся зодчий М.Е. Месмахер [84]. По его проекту выстроили здание музея училища (Соляной пер., 15; 1885–1896), где разместились коллекции декоративно-прикладного искусства. Фасад музея, спроектированный в стиле неоренессанса с преобладанием мотивов венецианской архитектуры XVI века, был украшен портретами величайших художников прошлого, скульптурами и живописными аллегорическими композициями и служил, помимо всего прочего, еще и наглядным пособием по архитектуре. Как и Музей изящных искусств в Москве, училище Штиглица демонстрировало

новый, комплексный подход к самому процессу образования будущих архитекторов и художников. Здание совмещало учебные и музейные функции. В оформлении залов музея делалась попытка воссоздания атмосферы тех исторических эпох, которым соответствовали экспонаты. Огромный главный зал представлял собой

просторный атриум, окруженный двухъярусной аркадой наподобие дворов итальянских палаццо эпохи Ренессанса, а парящая конструкция перекрытия со световым фонарем [85] из стекла и металла явилась одним из самых смелых и совершенных образцов петербургской архитектуры последних десятилетий XIX века.

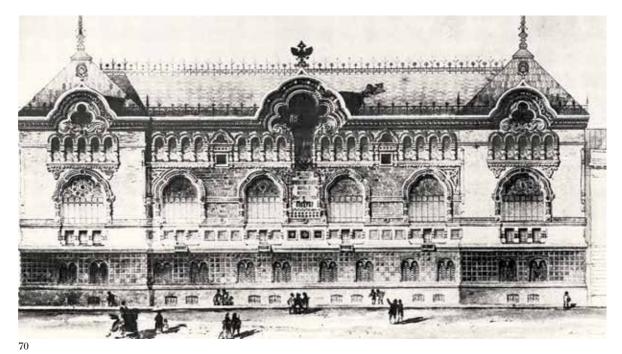
68, 69 Музей Центрального училища технического рисования А.Л. Штиглица. 1885—1896, арх. М.Е. Месмахер. Общий вид. Открытка начала XX в. Главный зал. Фотография начала XX в. ЦГА КФФД





[85] Перекрытие было выполнено по типу решетчатых стропильных ферм французского инженера К. Полонсо.

70 Публичная библиотека на площади Александринского театра. Проект 1891 г., арх. И.П. Ропет (не реализован). 71 Корпус Публичной библиотеки. 1896—1901, арх. Е.С. Воротилов. Фотография начала XX в. ЦГА КФФД





[86] Ропет (Петров) Иван Павлович (Николаевич) (1845–1908) – академик архитектуры, художник-прикладник и график. Окончил петербургскую Академию художеств. Служил в Техническо-строительном комитете МВД (1871–1882 гг.). Автор проектов зданий в Москве, Абрамцеве, Барнауле, Новгородской губ., павильонов России на всемирных выставках.

Примером напряженных стилистических поисков, проходивших в это время, стала история проектирования нового корпуса Публичной библиотеки на площади Александринского театра. Первоначально предполагалось придать зданию национальные формы, и в 1891 году архитектором И.П. Ропетом [86] создаются варианты в ярких, утрированных формах «русского стиля». Главными элементами здесь должны были стать гигантские окна читального зала, с трехло-

пастной формой завершений, противопоставленные небольшим, сблокированным между собой окошкам верхнего этажа. Здание со всей своей декларативностью могло включиться в изменение облика площади, где к этому времени уже стоял нарядно изукрашенный в русском духе доходный дом архитектора Н.П. Басина, возведенный в 1878–1879 годах.

Однако проект И.П. Ропета реализован не был, и в 1896–1901 годах новый библиотеч-



72, 73 Народный дом им. императора Николая II Петербургского городского попечительства о народной трезвости на Кронверкском проспекте. 1899—1900, арх. Г.И. Люцедарский. Общий вид. Фотография начала XX в. ЦГА КФФД Интерьер. Открытка начала XX в.



ный корпус соорудили по проекту архитектора Е.С. Воротилова [87].

Разработанное в формах неоклассики, это здание более органично вписалось в ансамбль Публичной библиотеки [88]. Пилястры и колонны большого ордера на его главном фасаде продолжили тему великолепной колоннады К.И. Росси, охватывающей головную часть здания на углу площади и Невского проспекта. Строгость и даже некоторая графичность оформления нового корпуса пока-

зательна как пример вдумчивого и бережного отношения зодчих к градостроительному наследию Петербурга.

При этом формы «русского стиля» активно использовались в стилистически пестрой уличной застройке. Так, яркий акцент в тесный фасадный фронт Литейного проспекта внесло крупное здание Офицерского собрания армии и флота на углу с Кирочной улицей (военные инж. В.К. Гаугер и А.Д. Донченко, 1895–1898).

[87] Воротилов Евграф Сергеевич (1836–1910) – был архитектором Санкт-Петербургского университета, Публичной библиотеки, Петропавловской больницы, Римско-католической духовной коллегии, Свято-Троицкой общины сестер милосердия. С 1895 г. – архитектор Департамента народного просвещения. Автор зданий на Крестовском острове, ряда общественных сооружений. [88] В ансамбль входили корпус Публичной библиотеки по Невскому проспекту и Садовой ул. (арх. Е.Т. Соко-лов, 1796–1801), корпус по площади Островского (арх. А.Ф. Щедрин по проекту К.И. Росси, скульпторы С.С. Пименов, Н.А. Токарев и М.Г. Крылов, 1828–1834). [89] Люцедарский Григорий (Георгий) Ипполитович (1870-?) – выпускник петербургской Академии художеств, с 1900-х годов – архитектор Высочайшего Двора. Строил доходные дома в Петербурге, автор проекта курорта в Гаграх, перестраивал Василеостровский театр (не сохр.). [90] Здание Художественного отдела XVI Всероссий-

ской промышленной и художественной выставки 1896 г.

в Нижнем Новгороде было

возведено по проекту архи-

тектора А.Н. Померанцева.

Доходный дом В.А. Шретера на Мойке. 1897-1899, арх. В.А. Шретер. Фотография начала XX в.

В его силуэте и фасадах нашел своеобразное преломление образ средневекового города-крепости, с башнями и высокими кровлями. Внутренняя структура этого многофункционального и разветвленного в плане комплекса общественно-досугового назначения включала богато украшенную анфиладу шести клубных залов, гостиничные номера, склады, магазины и мастерские Гвардейского Экономического общества.

Одним из самых новаторских по архитектуре стал Народный дом императора Николая II Петербургского городского попечительства о народной трезвости на Кронверкском проспекте (арх. Г.И. Люцедарский [89], 1899-1900, не сохранился), возведенный в формах ордерной архитектуры с использованием стекла и металла.

Для строительства грандиозного по тем временам сооружения использовали железный каркас одного из павильонов Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде [90]. Центр здания венчал стеклянный купол, под которым размещались большое фойе и вестибюль, левую часть занимал зал драматического театра на 1250 мест, правую - помещение для народных гуляний с эстрадой, получившее название Железного зала из-за включенных в интерьер металлических опор перекрытия.

Если в Москве к началу 1880-х годов не сдавала своих позиций усадебная застройка, то в Петербурге в это же время основным типом жилья оставался доходный дом. В северной столице градостроительные изменения в исторической части города шли по линии постепенного наращивания этажности и плотности застройки. Жесткое ограничение в допустимой высоте при возведении домов привело к сложению сплошного фронта улиц 5-6-этажными зданиями, строившимися «под один карниз», с линейным характером силуэта.

Сложная планировочная композиция доходного дома, за фасадом которого скрывались длинные крылья, вытянутые в глубину участков, и несколько поперечных флигелей, превращали двор в систему узких колодцев, куда выходили окна квартир. При понятной экономической выгоде довольно скоро стали очевидными низкие эстетические и функциональные качества таких дворов: нехватка света и свежего воздуха, отсутствие видов из окон, антисанитария...





75 Доходный дом страхового общества «Россия» на Моховой. 1897—1900, арх. Л.Н. Бенуа. Фотография начала XX в. ЦГА КФФД 76 Доходный дом Я.В. Ратькова-Рожнова на Пантелеймоновской. 1898—1900, арх. П.Ю. Сюзор. Фотография начала XX в. 77 Доходный дом Г.В. Барановского на Ямской. 1897, арх. Г.В. Барановский. Фотография конца XIX в. ЦГА КФФД

В конце XIX века зодчие сделали попытку усовершенствовать планировочно-пространственную структуру доходного дома. Новатором в этом стал архитектор П.Ю. Сюзор.

В доходном доме Я.В. Ратькова-Рожнова на Пантелеймоновской улице (ныне ул. Пестеля, 13–15; 1898–1900) зодчий применил уже отработанный им прием структурной организации главного фасада, в котором нижние этажи с магазинами и конторскими помещениями раскрывались большими витринами; а выше, где находились квартиры, из фасадной плоскости выступали массивные эркеры высотой в два или несколько этажей, игравшие объединяющую роль в композиции здания и формировавшие четкий и размеренный ритм застройки улицы. В классицизирующей отделке фасада ведущая роль была отдана рустовке, а силуэт дома обогатили фигурные фронтоны.

Но главной находкой стало нетрадиционное и масштабное решение композиционнопланировочной организации крупного объема: на высоте четырех этажей здание прорезала гигантская арка, ведущая во двор, куда обращены парадно оформленные дворовые

фасады. Внутреннее пространство дома оказалось раскрытым к городу, а использованная здесь тема триумфальной арки придала ему торжественность и высокий эмоциональный настрой. Тот же прием был еще раз использован П.Ю. Сюзором при строительстве доходного дома А.В. Ратькова-Рожнова (ул. Кирочная, 32–34; 1899–1900).

Архитектор Л.Н. Бенуа пошел еще дальше: проектируя доходный дом страхового общества «Россия» на Моховой улице, 27–29 (1897–1900), он между средними корпусами комплекса устроил эффектный глубокий парадный двор с оградой по красной линии.

Впервые в петербургской архитектуре этого времени были использованы принципы усадебной композиции. Разработанные зодчими новые типы планировок крупных жилых домов оказались очень перспективными и получили дальнейшее развитие в 20-м столетии.

Еще один тип композиции, сочетающий особняк и доходный дом, был предложен В.А. Шретером при проектировании собственных домов на набережной Мойки, 112 и 114.

Особняк, возведенный в 1890–1891 годах, по композиции асимметричен, в его объеме

[91] Ризалит – выступающая часть фасада.
[92] Подробнее см.: Красовский 1851.





активно выделен ризалит [91] с высокой декоративной кровлей, выходящий на угол квартала. Оси двух уличных фасадов, подчеркнутые крупными окнами и высокими щипцовыми фронтонами, сдвинутые от центров к угловой части, вводят тему движения архитектурных масс, в дальнейшем получившую развитие в архитектуре модерна.

Выстроенный рядом доходный дом (1897–1899) интересен ритмической организацией фасада при помощи семи активных вертикалей треугольных в плане эркеров, объединяющих средние этажи здания. В верхнем этаже были устроены художественные мастерские с большими окнами. В отделке фасадов обоих зданий архитектор подчеркнул функциональность и художественную выразительность строительного материала, оформив все поверхности облицовочным кирпичом и фасадной плиткой с включением ограниченного числа штукатурных деталей.

Новые принципы выразительности найдены архитектором Г.В. Барановским при проектировании собственного доходного дома (ныне ул. Достоевского, 36; 1897), где элементы исторических стилей принципиально не использовались.

Композицию его фасада формирует ритм окон и сплошные ленточные балконы, сильные горизонтали которых в сочетании с лаконичной кирпичной облицовкой создали строгий и необычный строй, предвосхитивший приемы конструктивизма. В облике здания главенствуют принципы, сформулированные еще А.К. Красовским [92], подчеркнута функциональность постройки и красота строительного материала. Особенная роль была отведена художественному металлу ограждений балконов и эффектному решению внутренней металлической лестницы. Многие нововведения В.Г. Барановского получили дальнейшее развитие уже в архитектуре XX века.

В Петербург модерн пришел через пригородное строительство. Кроме центральных и бурно развивающихся промышленных районов, многоликая структура города включала небольшие острова, сохранявшиеся как парковые зоны. На Каменном острове и в районе Царского Села возводились дачи-особняки, представлявшие разнообразные вариации на тему шале и английского дома-коттеджа, традиционного норвежского или американского жилища.

Первой постройкой, имевшей важнейшее значение для сложения петербургского модерна, стала дача великого князя Бориса Владимировича в Царском Селе (британские арх. Шернборн и Скотт; 1896–1897). По преданию, постройка дачи была подарком к 20-летию молодого князя от его крестной матери — королевы Великобритании Вик-

77

тории. Тесные родственные связи российского двора с английским [93], непосредственное покровительство царской фамилии содействовали проникновению нового стиля из Англии. Работы выполняла лондонская фирма «Мэйпл». Весной 1897 года, когда группе петербургских зодчих представилась возможность ознакомиться с царскосельской усадьбой, ее архитектура оказалась для них весьма непривычной. В газете «Строитель» отмечалось: «Осмотр дачи доставил большой интерес, так как многое в постройке этой, производимой англичанами, по приемам своим ново и несогласно с приемами русских строителей» [94].

Живописная асимметричность разновысоких объемов, обогащающих композицию, сочетание разных материалов и фактур, применение приемов фахверка, свободное расположение широких окон, использование элементов староанглийского стиля придавали архитектуре дома черты, родственные природно-растительному миру окружающего парка, выявляли близость постройки основным художественным принципам английского движения «искусств и ремесел» [95]. Необычной оказалась и внутренняя структура здания: его главным композиционным и планировочным ядром стал отделанный деревом двухъярусный холл с открытой деревянной лестницей, ведущей на круговую галерею, с которой можно было попасть в другие помещения дачи. Эта постройка сразу сделала модным стиль, названный современниками англосаксонским, и вызвала ряд подражаний, впрочем, не лишенных самостоятельности и оригинальности [96].

Интереснейшим примером неоромантического течения в застройке Петербурга стал двухэтажный особняк А.Л. Франка (21-я линия Васильевского острова, 8а; арх. В.В. Шауб, 1898–1900).

Хотя в облике дома ощущалась связь с дачей великого князя Бориса Владимировича (декорация фронтонов в духе фахверка), В.В. Шауб ввел в композицию элементы немецкой или североевропейской архитектуры, что определенно соотносилось со вкусом заказчика, германского подданного и известного петербургского предпринимателя [97]. В организации и отделке парадных помещений здания [98] черты модерна проявились с еще большей определенностью: практически сливающиеся пространства зала и столовой оформлены витражами с сюжетными изображениями, деревянными деталями и панелями, украшенными орнаментом геометрического или растительного характера. Богатство цвета и света, фактур, пластично решенных стилизованных мотивов создавало приподнятую эмоционально насыщенную среду.





79

Дача великого князя Бориса Владимировича в Царском Селе. 1896-1897, арх. Шернборн и Скотт. Фотография конца XIX в. Особняк А.Л. Франка на Васильевском острове. 1898-1900. apx. В.В. Шауб. Фотография начала XX в. 80.81 Дача Е.К. Гаусвальд. 1898-1899. арх. В.И. Шене, В.И. Чагин. Общий вид. Интерьер холла. Фотографии конца XIX в.

Новую для обеих столиц стилистическую линию «рационального модерна» открыл Л.Н. Бенуа, спроектировавший дом Е.Ц. Кавоса (Каменноостровский просп., 24; 1896). Архитектура двухэтажного особняка, навеянная, по признанию самого зодчего, «одной виллой во Франции», была высоко оценена современниками, определившими ее стиль как «новофранцузский». Своеобразие и новизна здания проявились в рациональности его композиции, простой геометрии объемов, асимметрии фасадов, сочетании кирпичных поверхностей, гладкой и фактурной штукатурки с декоративными рельефами, соответствии всех его частей функциональ-





ному назначению помещений. Через 10 лет особняк был расширен, надстроен и превращен в большой доходный дом, при этом особенности первоначальной архитектуры были в основном сохранены.

В противоположность особняку Кавоса, дача-особняк Е.К. Гаусвальд на Каменном острове, ставшая одним из ярких примеров раннего петербургского модерна (2-я Березовая аллея, 32; проект В.И. Шене и В.И. Чагина, 1898–1899), представляла собой оригинальную композицию из разновысотных контрастно составленных геометрических объемов, деревянных и кирпичных.

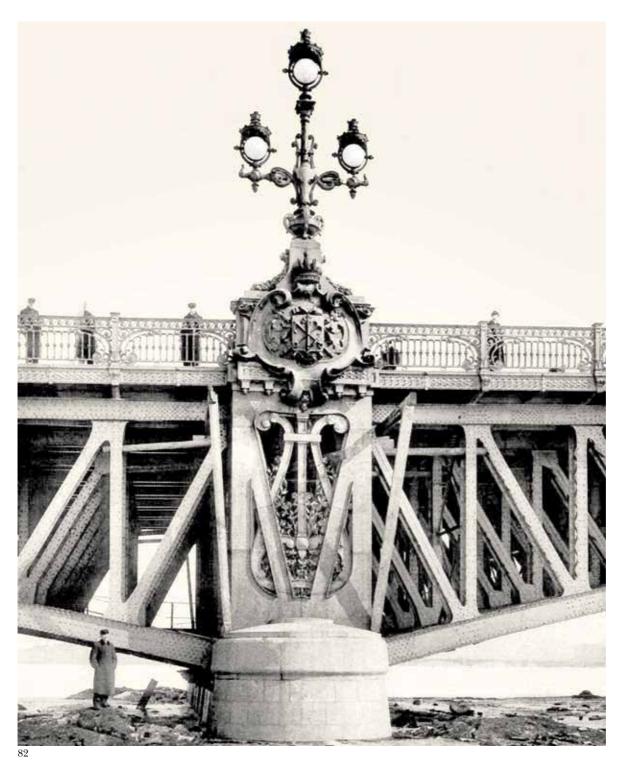
В решении фасадов, смело совмещающих элементы фахверка и огромные подковообразные проемы, прослеживаются переработанные приемы австрийской и американской архитектуры.

Столичный Петербург уже к началу 1880-х годов был вполне европейским городом, чему во многом способствовали работы по благо-устройству, строительству набережных и мостов.

Одной из наиболее заметных на рубеже веков стала постройка Троицкого моста через Неву на месте прежнего наплавного (проект французского строительного общества «Батиньоль» — инж. А. Флаше, Ж. Ландау, арх. В. Шаброль, Р. Патуйар, 1897–1903).

Выдающееся произведение инженерного искусства, Троицкий мост выделяется среди невских собратьев размерами (его длина — 58о м.), своеобразной красотой и элегантностью силуэта, новаторским конструктивным решением. Внешние арки пролетов скрывают сложную конструкцию, включающую арочную ферму центральной части моста и прямые балочные фермы по сторонам. Летящий абрис арок, особенно эффектный при взгляде издалека, вблизи сменяется вертикалями высоких, празднично оформленных фонарей и почти камерным тонким ажуром ограждений. Мост был открыт к празднованию юбилея города. В его рисунке улавливаются черты модерна. И в то же время, декоративное начало, так ярко проявившееся в сооружении, во многом родственно элементам коронационного оформления Москвы в 1896 году.

Колоссальный строительный подъем, вызванный значительным улучшением внутриполитической ситуации в России в 1880–1890-е годы, успехами ее экономического развития, сопровождался значительными достижениями в архитектуре и градостроительстве. При достаточно больших различиях и ярко выраженных особенностях московская и петербургская архитектура двигались в едином направлении и решали общие задачи, хотя каждому из этих городов были присущи свои способы их решения.



82, 83 Троицкий мост через Неву. 1897—1903, инж. А. Флаше, Ж. Ландау, арх. В. Шаброль, Р. Патуйар. Фермы и торшер моста. Фотография начала XX в. ИИМК РАН Общий вид. Открытка начала XX в.

Московская архитектура в этот период эволюционировала быстрее и достигла наибольших высот в общественном и жилом строительстве. Центр города получил плотную доходную застройку лишь на крупных торговых улицах, при этом целые районы были заняты особняками. Несмотря на большую разницу в застройке центра и окраин, старая столица сохранила и усилила свою живописность, все более ясно осознававшуюся современниками как особенность не толь-

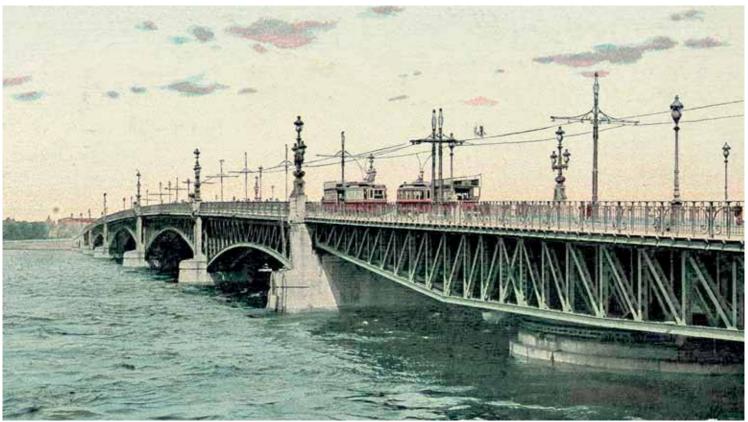
ко московская, но и национальная. При решении градостроительных задач зодчими оберегались ценные виды и панорамы, а новые здания мыслились как часть уже сложившегося ансамбля.

Петербургское зодчество в этот период создало совершенно новый масштаб и характер промышленных панорам, а рационализм, присущий производственным зданиям, без сомнения, стал одной из стилистических основ национальной архитектуры XX века.

[93] Александра Федоровна, супруга императора Николая II, была внучкой королевы Виктории и в детстве воспитывалась при ее [**94**] Цит. по: Кириков 2003: 14. [95] «Движение искусств и ремесел» («Arts & Crafts») английское художественное направление 2-й половины XIX в., возрождавшее в декоративно-прикладном искусстве приемы традиционного ремесленного производства, а в зодчестве - приемы готической или народной сельской архитектуры. Произведения этого направления отличает внешняя простота, лаконичность, стремление гармонично объединить форму, функциональность и декор. Движение оказало большое влияние на развитие стиля модерн. [96] К примеру, дача архитектора К.К. Шмидта в Павловске (1900-е годы), постройки С.А. Данини в Царском Селе: Школа нянь (1903-1904), особняк графа В.В. Гудовича (1905–1906).

[97] Адольф Франк с братом Максом Франком занимались стекольным производством и декоративным остеклением зданий, имели крупнейшую в городе витражную мастерскую, с 1897 г. руководили Северным стекольно-промышленным обществом, а с начала 1900-х годов – торговым домом «Франк и К°».

[98] Отделка помещений не сохранилась, известна по фотографиям начала XX в.



83

Большого разнообразия достигла петербургская архитектура в доходном и жилом строительстве, окончательно сблизившем столицу огромной империи со столицами других крупных европейских держав. В то же время, Петербург развивал и совершенствовал типологию банковских, деловых и общественных зданий, где при разработке фасадов применялись исключительно формы традиционной для столичного города ордерной архитектуры, заложившей основы неоклассицизма следующего столетия.

Вместе с тем в обеих столицах проверялась возможность применения «русского стиля» для решения крупных градостроительных задач, и если Москва дала примеры оформления огромных пространств площадей и улиц в национальном стиле, Петербург показал возможность применения приемов национальной архитектуры при строительстве масштабных зданий храмов и монастырских подворий.

Разница в формах, приемах, вариациях «русского стиля» в старой и новой столицах обусловлена историей и традициями каждого из городов. Для Москвы, с ее средневековыми корнями и памятниками древнерусского искусства, «русский стиль» стал в определенном смысле воспоминанием о собственной истории и более органично вошел в структуру города. Для европейского клас-

сического Петербурга «русский стиль» — одно из проявлений государственной национальной программы, связанное с государственным заказом на возведение культовых зданий, что и определило некоторую его искусственность в градостроительном контексте северной столицы.

И в Москве, и в Петербурге поиски нового стиля в архитектуре уже в конце 1890-х годов дали первые образцы модерна в его интернациональном и неорусском вариантах. Определенная раскрепощенность и большая свобода проявлений, богатство фантазии и театрализация архитектурного пространства позволили Москве стать экспериментальной площадкой, где быстрее вырабатывались приемы нового стиля.

Вслед за столицами процесс градостроительного переустройства охватил всю страну. Новации с молниеносной быстротой перенимались провинцией, которая в этот период быстро догоняла столичные города по темпам строительства и высокому уровню решения градостроительных задач.