



Скругленные углы лестничной клетки поддерживают ее скольжение по спирали. Подъемы маршей форсированы перепадами высот оконных проемов. Динамике внутреннего пространства вторит рису-

нок кованого ограждения, пронизанного непрерывным беспокойным движением. Волнистые, змеящиеся, прихотливо извивающиеся, то плавные, то упругие, то закрученные ударом бича, то безвольно изогнутые полосы сплетаются в ритмичный, самопроизвольно вибрирующий узор. Условно стилизованные растительные формы переходят в хитросплетения абстрактного орнамента.

Все здесь подчинено культу кривой линии, воцарившемуся в раннем модерне. Ваханалия кривых полемически доведена до крайности. Нарочито искривлены даже дубовые поручни перил. Общее колыхание продолжает и бегущая волной лепка на косоурах. Правда, повторяющиеся звенья ограждения скомпонованы по привычным правилам симметрии,

что сдерживает живую свободу движения. Кованый металл для парадной лестницы был исполнен лучшим столичным предприятием «Карл Винклер».

На сводчатом потолке вновь оживают мотивы готики. Основания арок и нервюр с игривыми извивами обрели свойственную модерну текучесть. Участки свода плотно заполнены лепной листвой и бутонами.

В пространстве парадной лестницы доминируют полихромные витражи с изображением растений и цветов. Они вставлены в проемы, расположенные группами по три вдоль трех маршей. Витражи скрывают прозаический вид двора и переносят внутрь дома картины напоенного светом летнего сада. О пристрастиях модерна к растительным мотивам Е.Е. Баумгартен писал, повторяя вслед за Д. Рескином: «Задача архитектуры насколько возможно заменять нам природу (...) давать нам образы, заимствованные у природы, образы цветов, которых мы не можем более рвать...»<sup>20</sup>.

С наступлением модерна витражи вошли в массовый обиход. Началось «овитраживание» лестниц даже в обычных петербургских домах. В основном это были мозаичные стеклянные композиции с растительным орнаментом (сейчас от этого хрупкого искусства в городе остались лишь мелкие осколки).

В доме Фаберже витражи объединены сквозной темой: восхождением от сада — к небу. Обычно каждое окно имело замкнутую в себя композицию. Здесь же один ряд служит непосредственным продолжением другого.

Трельяж увивают изогнутые стебли с разноцветными листьями и крупными цветами. В первом и втором ярусах рисунок каждого витража строго симметричен. В нижней группе окон изображения разрастаются



по периметру, оставляя просвет в центре; в следующем ряду, где заканчиваются стойки трельяжа, узор смыкается посередине пышными соцветиями. Яркая колористическая гамма с множеством оттенков зеленого — от ядовитого изумрудно-голубого до более теплых тонов — и с желто-белыми цветками наполняет лестницу сверкающими красками. Сделанная заново имитация витражей верхнего этажа воспроизводит вид облачного неба.

Витражи выполнены в свинцово-паечной технике с фигурной нарезкой стекла по очертаниям цветков, листьев и стеблей. Сама техника побуждала к стилизации форм: обобщению цветовых пятен, плоскостной графичности и усилению контура. Здесь мера условности еще не порождает с конкретной изобразительностью; мозаичный набор дополнен росписью мелких деталей — лепестков, прожилок на листьях.

Кованое железо и наборный витраж, податливо принимающие любые криволинейные очертания, оказались наиболее органичными декора-



тивной стилизации раннего модерна. Они же раньше всего, благодаря своей гибкости и мобильности, смогли воплотить новую стилистику. Можно допустить, что модерн сам изобрел бы эти техники, если бы они не существовали в прошлом.

В конце 1900 г. в Петербургском обществе архитекторов разгорелась дискуссия между критиками и сторонниками нового стиля. В его поддержку был высказан такой довод: «Склонность нового искусства применять в своих произведениях кривые линии отнюдь не должна быть поставлена ему в упрек, так как она навеяна изучением той же природы, где прямых линий мы почти не встречаем»<sup>21</sup>.

Художественный ансамбль парадной лестницы дома Фаберже наглядно показывает опережающее развитие декоративных искусств по сравнению с архитектурой. Этот интерьер и фасад дома Фаберже относятся как будто к разным фазам становления нового стиля. Впрочем, в тот переломный момент промежутков в один-два года между составлением проекта здания и его внутренней отделкой тоже мог отразиться на различии их стилистики. Так или иначе, пример дома Фаберже подтверждает общую закономерность: отечественный модерн начинался в интерьере и в декоре.



Тамбур магазина



## ТЕНИШЕВСКОЕ УЧИЛИЩЕ

1899–1900, Р. А. Берзен

Моховая улица, 33–35

Училище создавалось по замыслу и на средства крупного предпринимателя и мецената князя Вячеслава Николаевича Тенишева. Аристократ новой формации, инженер-путеец, владелец Брянских заводов, ученый и просветитель, он был тесно связан с музыкальным миром, проводил этнографические исследования, занимался коллекционированием. Во время строительства здания на Моховой улице состоял генеральным комиссаром Русского отдела на Всемирной выставке в Париже 1900 г. Организация привилегированного учебного заведения (коммерческого с правами реального) явилась успешным педагогическим опытом В. Н. Тенишева, который желал «учредить образец училища на новых началах»<sup>1</sup>, содействовавших более разностороннему развитию юношества.

Жена предпринимателя княгиня Мария Клавдиевна Тенишева — художница, собирательница, меценатка — была одной из самых ярких и видных фигур в культурной жизни России периода модерна. В Талашкине, своем имении под Смоленском, княгиня создала уникальное творческое «гнездо», где возрождались традиции народных ремесел. Там же работали выдающиеся художники модерна — С. В. Малютин, М. А. Врубель, Н. К. Рерих, чьи декоративные композиции, сказочные образы и опыты синтеза искусств послужили своего рода творческой лабораторией в формировании «неорусского стиля».

Брачный союз Тенишевых чрезвычайно обогатил отечественную культуру рубежа XIX–XX вв. Однако в их взглядах и отношениях существовала рознь. Княгиня сетовала, что, кроме музыки, муж не интересовался искусством, к ее начинаниям относился снисходительно, «не понимал народа, признавая только культурный слой общества...»<sup>2</sup>. Ограниченная в средствах на устройство талашкинской школы, она с ревностью относилась к детищу мужа. «Купив для этой цели на Моховой очень дорогой участок земли, он сыпал в это дело не десятки, а сотни тысяч (...) Мне было жаль, что все эти огромные жертвы и затраты производились исключительно для маленькой горстки детей богатых родителей (...) и что, несмотря на большую плату за учение, доходы школы далеко не покрывали расходов»<sup>3</sup>.

Место для училища Тенишев приобрел в 1898 г. Здесь стоял двухэтажный дом с флигелями. Строительство нового здания было поручено



По сравнению с отделкой вестибюля, где очевиден венский след, оформление Картинного зала больше ориентировано на бельгийско-

французский вариант ар нуво. Это проявилось в гегемонии текучих округлых форм, в желании избегать прямых углов, в отказе от лепки (исключение составляет уже привычная женская маска со струящимися волосами над аркой). Прихотливые обтекаемые очертания приданы деревянным порталам и рамам картин, зеркалам и филенкам фриза, бра, дверным ручкам и вентиляционным решеткам. Только плафон и деревянные панели отличаются более жестким рисунком. Однако роспись фриза и кессонированного плафона также ритмически организована округлыми раппортами, в которые вписаны стилизованные цветущие водоросли. Зелень водных растений и голубизна воды будто выплеснулись на потолок и верхнюю часть стен.

Пять десюдепортов на стене напротив арки представляют иллюстрированную летопись Царскосельской железной дороги. На них изображены первый поезд и старые станционные здания в окружении экипажей и публики (правда, вместо станции 1837 г. показан второй вокзал). Четыре картины написал мастер батального и исторического жанров Н. С. Самокиш, еще одну (Павловский вокзал в 1862 г.) — его жена, известный иллюстратор Е. П. Самокиш-Судковская. По сути дела, это самостоятельные полотна, трактованные независимо от декоративных задач и не соподчиненные со стилистикой зала. (В 1959 г. эта серия была дополнена двумя картинами Л. А. Островой по сторонам арки.)

Опыты взаимодействия искусств в интерьерах Витебского вокзала включали широкий спектр приемов и форм. Синтез архитектуры и декоративных средств строился прежде всего на их стилевой идентичности, на общих принципах стилизации, на слитности структурных и орнаментальных элементов. Однако это не исключало смены тональностей или введения изобразительных сюжетов, говоривших на ином, более



где ее изделия пользовались все возрастающим спросом. Здесь ее официальным представителем являлся торговый дом Г. Нейдлингера (германского подданного в статусе временного петербургского купца), активно развивавший региональную сеть контор, магазинов и агентств. В 1896 г. в России было образовано дочернее предприятие, производившее швейные и иные машины. Вслед за этим компания начала поиск достойного места в Петербурге для собственного дома с главной конторой и магазином.

Амбициозное руководство фирмы притягивал магнитом Невский проспект. Несколько попыток приобрести участок на центральной магистрали (дома № 21, 23 и 44) окончились безрезультатно. Наконец в 1899 г. удалось выкупить у штаб-офицерской вдовы О. К. Жуковской четырехэтажный дом на углу проспекта и Екатерининского канала. Этот дом, приносивший хозяйке немалый доход, был построен в 1770-х гг. и впоследствии перестраивался, но незначительно. Помещения в нем сдавались под магазины и прочие заведения (некогда в его стенах работали книжная лавка И. В. Сленина, затем — фотография С. Л. Левицкого)<sup>1</sup>.

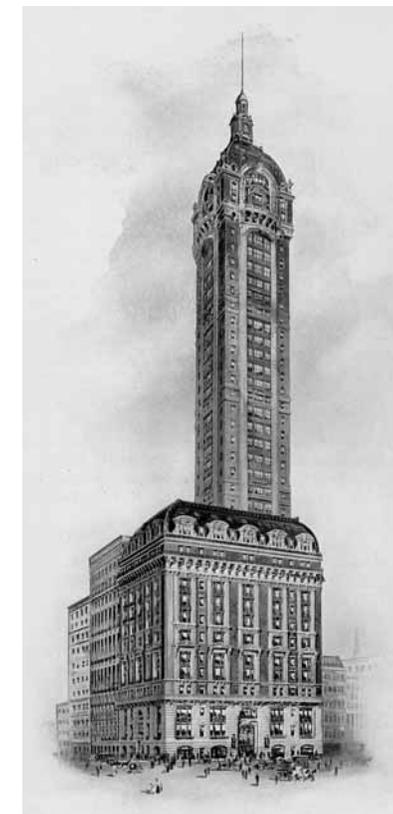
Компания «Зингер» не поскупилась, заплатив свыше миллиона рублей за дорогостоящее здание, а главное — за выгодное место, которое Г. Нейдлингер признавал «наилучшим во всем Петербурге». Старый дом был обречен на снос — новые заокеанские владельцы приняли решение построить здесь современное полифункциональное сооружение по американскому типу. В нем планировали разместить региональное правление, центральный магазин и оперативный склад российского отделения фирмы. Остальные помещения предназначались для сдачи в аренду конторам коммерческих предприятий. Таким образом было предопределено появление напротив Казанского собора торгово-офисного здания нового вида — бизнес-центра.

В этой истории не обошлось без казуса: американских владельцев удивило и разочаровало существовавшее «в Петербурге ограничение высоты постройки одиннадцатью саженьями — чего они не знали при покупке столь хорошего места»<sup>2</sup>. Поразительно, что это правило не учли заранее ни прагматичные американцы, ни тем более педантичные немцы, представлявшие компанию в российской столице. Утвержденный еще Николаем I высотный регламент (23,5 метра до начала крыши) в то время не мог преодолеть никакой капитал. Поэтому возможность возвести здание повышенной этажности, характерное для Нью-Йорка, начисто исключалась, но в остальном заказчики задавали и тип постройки, и ориентиры для ее проектирования.

На рубеже XIX–XX вв. в Нью-Йорке, на Бродвее, были выстроены два здания фирмы «Зингер». Автор обоих сооружений — видный американский архитектор Эрнст Флагг, выпускник парижской Школы изящных искусств, много работавший по заказам компании. Он принадлежал к последователям французской архитектурной школы — стиля beaux-arts<sup>3</sup>.

Возведение Зингер-Билдинг на углу Бродвея и Либерти-стрит началось в 1897 г. Десятиэтажный угловой корпус был расчленен на два высоких яруса и завершен мансардой. Импозантные фасады, сочетавшие классицистические и ренессансные формы, напоминали, как считалось, уважаемые отели Парижа.

В 1904 г. Э. Флагг построил на Бродвее, 561, второй (Малый) Зингер-Билдинг. Очень узкий, вытянутый вверх фасад охвачен двойной ажурной аркой, обрамляющей стеклянную поверхность. Легкие стальные конструкции стоек и балконов ornamentированы в духе ар нуво. Облик здания привлекает редкой грациозностью и оригинальностью.



Э. Флагг. Здание компании «Зингер» в Нью-Йорке. Слева — первая очередь строительства (фотография 1902 года); справа — вторая очередь строительства с башней (рисунок 1908 года)

Построение его фасада архитектурный критик П. Голдбергер признал одним из важнейших предшественников приема навесной стены в современной архитектуре<sup>4</sup>.

Затем, в 1906–1908 гг., Флагг расширил и надстроил свое прежнее сооружение на углу Либерти-стрит. Он решился на радикальный шаг: превратил здание в самый высокий небоскреб, возведя 187-метровую башню в 47 этажей с купольной мансардой<sup>5</sup>. По словам того же П. Голдбергера, башня соотносилась с угловым корпусом, как шея жирафа с его телом<sup>6</sup>. Вертикальная доминанта, сооруженная на основе стального каркаса, варьировала в измененном виде формы предшествующих построек Флагга для компании «Зингер».

Высочайшее в мире — на тот момент — здание воцарилось над «столницей небоскребов». Его пример ускорил типично американскую гонку за рекордами высоты, преследовавшую, помимо прямой доходности, цели престижности и рекламы. Увлеченный гигантоманией Флагг, как сообщал журнал «Зодчий» в 1908 г., «мечтает о постройке здания высотой в одну тысячу футов»<sup>7</sup>. Между тем совсем скоро Зингер-Билдинг уступил первенство другим небоскребам. (В 1968 г. здание было снесено, на его месте в 1972 г. архитектурной фирмой SOM воздвигнуто новое высотное сооружение.)

Естественно, Флаггу была поручена и разработка проекта петербургского здания фирмы на приобретенном участке по Невскому проспекту. Эта работа велась им вслед за постройкой в 1901 г. фабрики компании «Зингер» в Подольске<sup>8</sup>.

В градостроительном отношении Флагг проявил удивительную корректность. Массив здания всего в пять этажей состыкован под единый карниз с соседним домом на проспекте (№ 26/16), построенном в 1873–1874 гг. по проекту В. А. Кенеля. Так же, как и в том доме, два нижних этажа выделены широкими проемами-витринами, а наверху устроен аттик, возможно, маскировавший мансарду. В то же время крупный масштаб с широким шагом окон отвечал функции общественного здания. На его нижнем уровне планировалось разместить магазины фирмы, на вышележащих этажах — офисы. Здание предполагалось возвести на основе стальной конструкции с каменными фасадами, придававшими ему внушительный вид.

Согласно плану участка, фасад вдоль канала почти вдвое длиннее фасада по проспекту; они имеют, соответственно, десять и пять световых осей (Флагг, наверное, был информирован о планах засыпки канала, поэтому на проектной перспективе вместо набережных показана обычная улица). Весь массив разбит на два основных яруса, решенных в разном

масштабе и разделенных непрерывным ленточным балконом. Застекленная аркада нижнего яруса зрительно упрочена горизонтальной рустовкой. Сплошная стеклянная плоскость витрин, закрывающихся жалюзи, чуть выдвинута вперед. В верхнем ярусе проемы трех этажей, чередующиеся с балконами, связаны обрамлениями по вертикали, что дает намек на вторую, более легкую аркаду.

Учитывая средовую ситуацию, Флагг акцентировал угловую часть здания, его диагональную ось. Стык равноценных фасадов мягко скруглен, поэтому один из них переливается в другой. Композиция сфокусирована на главный вход, ведущий с угла, и на венчающий купол с люкарнами. Купол невелик, даже мелковат; подобные микроакценты в конце XIX в. прочно вошли в петербургскую застройку.

Следует особо отметить умеренность стиливого решения Флагга. Это типичный пример американского варианта французского beaux arts, полный достоинства и изящества. В нем больше от рационалистической

Э. Флагг. Проект дома компании «Зингер» в Петербурге. Перспектива. 1901



Австрийская подданная, артистка Вера Линская-Неметти была опытным и предприимчивым антрепренером. Около 15 лет она арендовала у Демидовского дома призрения трудящихся театр и сад на Офицерской (Декабристов) улице. В 1900 г. договор с ней не был продлен, и она взялась было за постройку театра М. Г. Савиной, который «будет отвечать всем требованиям современной театральной техники и по размерам своим будет не менее Малего театра»<sup>5</sup>. Этот замысел пропал втуне, как и ряд других театральных проектов тех лет. Вскоре В. А. Неметти решила создать собственный театр с увеселительным садом на участке мужа на Петербургской стороне, которая начинала в ту пору бурно застраиваться. Проект был заказан, естественно, Монтагу.

Автор признавал, что стремился «избрать наиболее экономный и практичный тип постройки»<sup>6</sup>. Он ставил во главу угла коммерческий расчет, имеющий «громадное значение для частного предпринимателя»<sup>7</sup>. Слабое развитие частной инициативы в театральной строительстве Петербурга (по сравнению с Германией и Западной Европой в целом) Монтаг во многом связывал с неопределенностью нормативных условий, стеснявших интересы владельцев. Эту проблему он проанализировал в докладе

«Обязательные постановления по устройству театров у нас и за границей», прочитанном в Петербургском обществе архитекторов 28 января 1903 г.<sup>8</sup>

Именно экономические резоны, как следует из пояснений автора, побуждали его искать эффективную и нестандартную схему для театра Неметти. Монтаг осуществил «интересную идею совмещения зимнего и летнего театра в одно здание, при общей сцене и общих для обоих театров уборных артистов»<sup>9</sup>. Зрительный зал с партером и балконом отличался от традиционного многоярусного типа, требовавшего большей высоты, увеличения объемов лестниц и фойе. Выбранный строителем вариант зала был «наиболее выгоден в отношении затрат»<sup>10</sup>.

Здание удалось возвести за один строительный сезон в 1902 г. (проект утвержден 29 апреля, постройка принята 19 октября в несколько измененном виде), но отделку фасада окончили только через два года<sup>11</sup>. Первый зимний сезон открылся 19 января 1903 г. По проекту на фасаде предполагалось поместить надпись «Невский театр». В культурную жизнь столицы он вошел под названиями «Новый театр Неметти» или «Петербургский театр» — в связи с местоположением на Петербургской стороне.

В сооружении и отделке здания участвовали петербургские и зарубежные специалисты. Металлические стропила и фермы, навес летнего зала, а также железный занавес (изготовлены фирмой «Артур Коппель и К<sup>о</sup>»), подвесной потолок зимнего зала из асбестовых досок, бетонные перегородки, негорючие полы и потолки разных помещений



А. К. Монтаг.  
Фасад театра



Следует отметить, что эркеры не были привязаны к каким-то особым помещениям и соотносились с внутренней планировкой достаточно случайно. Но и предназначались они главным образом для ритмической и пластической организации фасадов. Повторяющиеся пары прямоугольных эркеров с малыми фонариками сменяются на правом фланге корпуса по Садовой улице трехгранным объемом и уплощенными выступами, как бы выгибающими плоскость стены. Индивидуальные формы этих элементов также были обусловлены не группировкой помещений, а стремлением к внешнему разнообразию.

Наоборот, логичным с функциональной точки зрения было выделение верхнего яруса — пятого этажа, который отводился под начальные училища на 12 классов. Этот ярус отличается по масштабу и рисунку деталей. Частый шаг узких окон, разделенных пузатыми колонками, давал учебным помещениям равномерный рассеянный свет.

К тому же их мелкий модуль довершает последовательное уменьшение проемов от нижних этажей к верхним, создающее дополнительный эффект перспективного сокращения. С правой стороны фасада по Садовой в большой щипец врезано повышенное арочное окно, отмечающее середину актового зала училища. По этой же оси над крышей возвышалась малая башня, вторившая приглушенным эхом угловой доминанте.

Щипцы в других частях здания играют чисто силуэтную роль. Это откровенная декорация, своего рода архитектурные обманки, которые поднимаются над крышей глухими стенками. Прилегающие к ним участки кровли были выложены красной черепицей немецкого производства.

Там, где лицевые корпуса сходятся к угловой башне, образуется пластический сгусток форм, переливающихся одна в другую. Они словно

пронизаны напряженной пульсацией. В граненую вертикаль вырастают выпуклые округлые объемы, контрастируя с впадинами. Над стрельчатыми обрамлениями часов возносится купольное завершение с фонариком — самая сильная романтическая нота Дома городских учреждений, созвучная мотивам скандинавской архитектуры.

Внутри башни со второго по пятый этаж заключены круглые помещения. Большой и малые купола были крыты красной черепицей. Верх башни представляет собой пустой объем-оболочку, рассчитанный только на силуэтное восприятие и воздействующий подобно скульптурной форме. Скульптурность и контурность завершения — качества, которые особенно ценились в модерне.

