

Архитектура XX века.
Путеводитель
по Санкт-Петербургу

1980

1961

1962

1963

1965

Дмитрий Козлов Иван Себлин

Архитектура XX века. Путеводитель по Санкт-Петербургу

«Карта Петра»
Санкт-Петербург / 2023

УДК 72(470.23-25).036
ББК 85.113(2)
К59

Козлов Д. В., Саблин И. Д.
Архитектура XX века. Путеводитель по Санкт-Петербургу
/ Дмитрий Козлов, Иван Саблин. — СПб. : «Карта Петра»,
2023. — 256 с. : ил.

ISBN 978-5-600-03572-0

XX век продолжает оставаться предметом размышлений, в нем — источник жизни века XXI. Архитектура же — социальное искусство, организующее пространство и устанавливающее правила жизни города. Здания и сооружения, одновременно наполненные эстетикой, идеологией и производственными функциями, — свидетели и иллюстрации событий, драматических и повседневных.

Путеводитель по Санкт-Петербургу — условный: вождение тут происходит по стилям формам, и по времени. XX век разделен на шесть эпох. Каждая эпоха представлена десятью примерами, кроме последней, где примеров лишь пять. Эпохам уделено столько же места, сколько и самой архитектуре. Тексты составлены двумя историками искусства. Один больше хотел сказать про меняющиеся исторические обстоятельства, увлекающие искусство за собой, другой — про архитектуру как творческую задачу зодчего, взаимодействующего с контекстом мирового искусства и архитектуры.

Книга предназначена для изучающих историю архитектуры, интересующихся Санкт-Петербургом XX века.

ISBN 978-5-600-03572-0

© Саблин И. Д., текст, 2023
© Козлов Д. В., текст, 2023
© Попов Т. Н., дизайн, 2023
© Издательство «Карта Петра», 2023

Книга издана при поддержке гранта
АНО «Культурная и книжная инициатива»
и магазина «Подписные издания»

Содержание

9 Вступление

13 1900...1914 Эпоха модерна От начала века до начала Первой мировой войны

- 19 Особняк инженер□ С. Н. Чев□
- 24 Доходный дом Н. Н. Лейхтенбергского
- 27 Витебский вокзал
- 30 Фёдоровский собор в Пушкине
- 35 Станция Ленск□я
- 38 Германское посольство
- 44 Торговый дом Гвардейского экономического общества (ДЛТ)
- 48 Здание Русского географического общества
- 51 Доходный дом графа М. П. Толстого (Толстовский дом)
- 55 Доходный дом К. И. Розенштейна

61 1925...1934 Авангард От начала советского строительства до убийства С. М. Кирова

- 67 Пропилеи Смольного
- 71 Ансамбль Марсов□ поля
- 74 Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала
- 77 Главная понижающая подстанция Волховской ГЭС
- 80 Фабрика «Красное знамя»
- 84 Школа имени 10-летия Октября
- 86 Жилой массив Тракторной улицы
- 89 Фабрика-кухня Выборгского района
- 92 Школа им. КИМ на улице Ткачей

- 95 Трамвайная подстанция на Пионерской улице
97 Школа на улице Седова

**101 1934...1941 Овоеение классического наследия
От убийства С. М. Кирова до начала
Великой Отечественной войны**

- 107 Административное здание (Большой дом) на Литейном проспекте
111 Стадион им. С. М. Кирова и Приморский парк Победы
116 Общежитие студентов Промысловой академии им. Сталина
119 Жилой дом Свирьстроя
122 Дом культуры Ижорского завода
124 Дом Советов и Московская площадь
130 Жилые дома на Малоохтинском проспекте
133 Фрунзенский университет
135 Ансамбль Ивановской улицы
140 Школа на улице Маяковского

**143 1945...1961 Ампир и реставрация
От победы в Великой Отечественной
войне до полета человека в космос**

- 148 Фонтаны Петергофа
151 Гангутский мемориал
153 Дом ветеранов сцены им. М. Г. Савиной
156 Детский сад
158 Железнодорожная станция «Царское Село»
161 Школа
163 Жилой дом на Большом Сампсониевском проспекте
168 Станция метро «Пушкинская»
173 Комсомольская площадь
175 Заневская площадь

**177 1961...1987 Советский модернизм («Совмод»)
От полета человека в космос
до перестройки**

- 183 Козырек станции метро «Московские ворота»
185 Конструкторское бюро «Молот» им. академика Н. Н. Иосифовича
188 Наземный вестибюль станции метро «Ломоносовская»

- 190 Государственный университет морского и речного флота
им. адмирала С. О. Макарова
- 194 ПТУ № 131 Всесоюзного акционерного общества «Интурист»
- 197 Дворец спортивных игр «Зенит»
- 201 Наземный павильон станции метро «Пролетарская»
- 204 Стоматологическая поликлиника
- 207 Кинотеатр «Подвиг»
- 209 Дворец культуры и науки Санкт-Петербургского государственного
университета

213 1987...1999 Упадок
От начала перестройки
до конца XX века

- 219 Клиника «Микрохирургия глаза» им. академика С. Н. Фёдоров
- 221 Кондоминиум
- 225 Офисное здание
- 227 Жилой дом
- 230 Коттедж

233 Список иллюстраций

236 Авторы текстов

Вступление

Размышляя об архитектуре XX века, можно прийти к парадоксальному выводу: век этот оказался слишком коротким. В отличие от длинного XIX века — века модернизации и прогресса — XX стал веком войн и разрушений. Всякий раз с окончанием войны — Мировой или Холодной — в обществе ожидали начало нового, но оно все не наступало.

Противопоставление авангарда классике или модернизма традиции стало основным методом исследования культурных процессов XX века. Борьба этих крайностей породила смену циклов, подобную движению маятника. Культурные повороты в 1910-х и в 1930-х годах были настолько радикальными, что вторая половина столетия оказалась довольно бедна на события. Все новаторские идеи в искусстве и архитектуре возникли еще до начала 1960-х годов, но то, что называют современной архитектурой, было создано именно во второй половине века — тогда, когда культура обернулась пресловутым фарсом, явившимся на смену трагедии, и словно бы неотвратимо себя изживала. В этом сказалась попытка преодоления и искупления. Серьезный подход в брутализме

и ироничный — в постмодернизме равно критичны к контексту главных идеологий XX века.

Архитектуре минувшего столетия посвящено множество изданий. Каждый ее этап ознаменован манифестами, предвосхищавшими формальные феномены; декларациями и исследованиями, подводившими итоги. Но пока мало кто обращался к веку в целом. Тысяча страниц исследования Андрея Иконникова (2001–2002) или краткий путеводитель по стилям Джонатана Гленси (1998) — свидетельства того, что, с одной стороны, такое разнообразие событий и материала требовало скорейшей реакции, с другой — что этот век себя уже давно исчерпал.

Авторы настоящего издания дождались наступления следующей эпохи, для того чтобы, с одной стороны, точно убедиться в том, что XX век действительно завершился, а с другой — чтобы у читателей успело оформиться более отстраненное отношение к объекту исследования. Хотя двадцать лет XXI века мало что дали в плане оценки затрагиваемых в исследовании явлений, уже появилось поколение, для которого XX столетие — действительно история. Этому поколению прежде всего и адресована книга.

Чем история архитектуры в Петербурге отличается от истории архитектуры любого другого города России? Во-первых, качеством архитектурной мысли, качеством проектов и уровнем их исполнения. Во-вторых, здесь разнообразнее палитра вкусов. Таким образом, больше точек соприкосновения между стилистическими крайностями.

Зачем вообще нужна подобная книга? Наверное, для лучшего восприятия такого обширного явления, как искусство в истории XX века. Этот самый кровавый и самый умный век мы предлагаем познать через архитектуру. В какой-то момент здания на своем языке расскажут о войнах и революциях, о тоталитаризме и независимости, об освоении космоса, борьбе за ресурсы и технологии.

Можно сказать, что архитектура, как и одежда, иллюстрирует определенные сюжеты культуры. Но сценарий архитектуры сложнее. Он захватывает человека эстетически, символически и функционально.

Как уже было сказано, в XX веке происходила борьба традиции и модернизма — всякое здание можно попытаться отнести к тому или иному полюсу. Но помимо этого существует множество авторских и топографических нюансов.

В книге XX век поделен на шесть ярких и очевидных эпох; каждой дана краткая характеристика — скорее социальная, нежели искусствоведческая. Каждая эпоха проиллюстрирована десятком объектов, кроме последней, в которой более кратко представлены 1990-е годы.

Описываемые объекты расположены в разных уголках города. Многие — в пригородных районах, таких как Сестрорецк, Колпино, Петродворец, Пушкин. В путеводителе нет маршрутов. Это справочник, который приглашает к серьезному анализу архитектурных форм XX века. А роль маршрута здесь исполнит сам XX век.

1900...1914

Эпоха модерна

От начала века до начала Первой мировой войны

Рубеж XIX–XX веков — переход от патриархального уклада Александра III к магистическому правлению Николая II. Николай следовал вкусам отца, отсюда увлечение неовизантийским и неорусским стилями. В Царском Селе вокруг резиденции Николая II создается целый городок в стиле допетровской архитектуры. Полковой храм, казармы Собственного его императорского величества полка и конвоя, Ратная палата. Это архитектура откровенной ретроспективы на национальной почве, дальше стилизовать уже некуда. Вряд ли Николай всерьез размышлял об искусстве своего времени. Скорее, он был наблюдателем и с удовольствием следовал концепции эклектического историзма (что лучше всего было видно во время празднования трехсотлетнего юбилея дома Романовых), согласно которой Россия возвращалась в 1613 год.

Сам Николай II с семьей живет в Александровском дворце — здании классицистической архитектуры, в интерьерах которого представлены произведения искусства модерна. Император разрывался между классикой, модерном и русским стилем. Его резиденция — хороший образец архитектуры начала XX века.

Одно из общих определений зодчества периода — все-таки эклектика. Множество направлений продолжали соперничать, множество формальных систем комфортно сосуществовали друг с другом внутри одного здания. Возможность использовать элементы ар-нуво, северного модерна и классики — своеобразная унитарность, где все сливается воедино.

Примером архитектуры свободного выбора является творчество Александра фон Гогена. Его здания представляют собой мозаику стилизаций. Академия генерального штаба — неоклассика с элементами эклектики; здание Офицерского собрания на Литейном проспекте — неорусский стиль; особняк Кшесинской — модерн. Фон Гоген имел также отношение к созданию азиатского образа Соборной мечети и символистскому памятнику «Стережущему». Выбирать было позволено, вероятно, благодаря развитой экономике и множеству заказчиков с разными вкусами.

Понятие *модерн* свидетельствует о современности, о подрыве традиции, об установлении нового порядка и исправлении прежних ошибок. Одновременно модерн двойственен: это техническое оснащение и в то же время художественная изобретательность; гигиена и, наоборот, натуральный зооморфизм; рациональность и мистицизм. В книге Василия Горюнова и Михаила Тубли «Архитектура эпохи модерна» (1992) модерн состоит из национальных вариаций: австрийский сецессион, английское движение искусств и ремесел, немецкий югенд-стиль, скандинавский модерн и пр. Множество оппозиций организуют структуру стиля эпохи. И русский стиль, и византийский, и неоклассика — также поиски нового стиля.

Борис Кириков в книге «Архитектура петербургского модерна» (2003) вывел теорию единого модерна, который имеет определенные параметры стиля. При этом от модерна отделяются неоклассика и русский стиль. Непонятно только, куда отнести оставшиеся направления. По сравнению с эклектикой модерн как будто обладает цельностью, но это заявление спорно.

Возьмемся утверждать, что архитектура модерна — это поиск национального стиля. Капитализм способствовал формированию национальных элит в странах Европы. Строили дома чиновники и бизнесмены. Ярче всего эти процессы проявились

в столицах многонациональных империй: Германии, Австро-Венгрии, России. То есть условный модерн — стиль Восточной Европы. А столица западноевропейского модерна — не интернациональный Париж, а национальный Брюссель. В России география модерна — это провинции империи — Финляндия и Прибалтика со своими самобытными культурами.

Если у Кирикова неоклассика появилась тогда, когда закончился модерн, то у Вадима Басса в книге «Петербургская неоклассическая архитектура 1900–1910-х годов в зеркале конкурсов» (2010), наоборот, государственный архитектурный заказ на протяжении всего периода был проникнут духом неоклассики, а удел модерна — частные заказы, которых, впрочем, было выполнено множество.

Чтобы понять образный мир эпохи модерна, давайте, как рекомендовал историк архитектуры Григорий Каганов, вообразим себе, что архитектура северного модерна — буквальная метафора ландшафта Карелии и Скандинавии. Камень, животные и растения на фасадах домов изображают самих себя в природе; окна разных форм — это озера; штукатурка — мох или шерсть; шпили, шпицы и башенки — жилища людей. Перед нами словно поставленный вертикально северный ландшафт. Архитектура северного модерна вовлекает Россию в Балтийский регион не менее активно, чем Петровские завоевания.

Этой метафоре можно противопоставить идею возрожденной романской архитектуры. Истинный романский стиль не успел развить себя в Средние века, его затмила готика. В начале XX века в творчестве архитекторов Швеции, Дании, Финляндии происходило возрождение не античности, а варварского стиля, который имел свои глубокие корни. Грубый камень фасадов, быть может, воплощает мечты о тихой рыцарской жизни в Европе до Крестовых походов. Единственным подтверждением этого оказывается дом Розенштейна на Каменноостровском проспекте.

Представим себе, что модерн — это бунт против имперской эклектики. Молодые и дерзкие нации требуют своего пространства в городах, у элиты формируется вкус, и это вкус модерна. Но тут появляется имперская классика, которая оказывается единственной силой, способной навести здесь порядок. Порядок,

который необходим, чтобы не допустить войны, но именно противостояние имперскому милитаризму неоклассики станет симптомом мирового конфликта.

Еще один важный комментарий к архитектуре периода — полемическая публикация Оскара Мунца «Парфенон или Святая София?» (1916). Вопрос, обращенный к архитекторам в разгар Мировой войны: стоечно-балочная конструкция или свод, греческая античность или Византия? Выбор как бы предопределен политической ситуацией: православный сводчатый храм.

Не вполне в связи с тезисом Мунца архитектор Василий Косяков создает интересную версию русской архитектуры — соборы (Успения, усыпальницу Новодевичьего монастыря, Морской собор в Кронштадте), где железобетонный каркас позволяет демонстрировать размеры свода. Храм без лишних столбов становится местом собрания тысячи военных прихожан — это новая доктрина России накануне Мировой войны.

Особняк инженера С. Н. Чаева

1906–1907

Архитектор: Владимир Апышков
(перестройки Фредрик Лидвля
и Мирон Рославлев)

Объект культурного
наследия регионального
значения

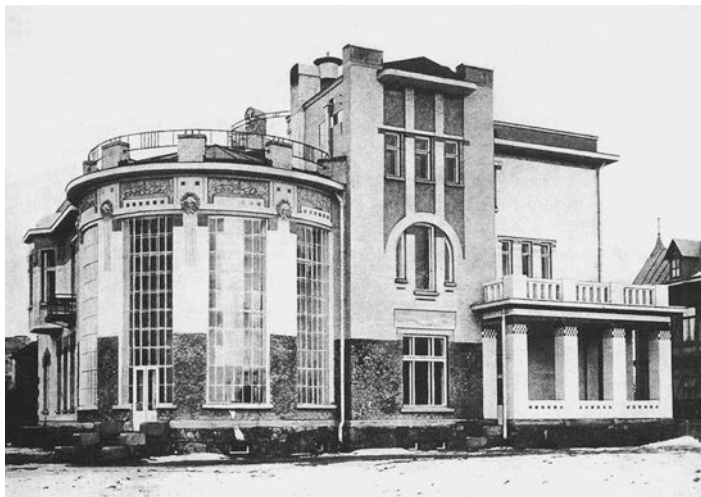
В столице Российской империи архитектурный модерн (ар-нуво) был — хотя и весьма непродолжительное время — своего рода официальным стилем. Отсюда масштабы его применения: огромные доходные дома и общественные здания; в гораздо меньшей степени — частные дома, особняки, виллы. Вынося за скобки загородную архитектуру, неплохо представленную на Каменном острове, в плотной ткани застройки городского центра (к которому в начале XX века уже относились и отдаленные уголки наподобие Петроградской стороны) памятников такого рода немного. А в них, как кажется, и должно было сосредоточиться все наиболее ценное, смелое, обращенное в будущее, что только и содержалось в этом стиле. Эксперимент, развернутый в пространстве, почти преодолевший дихотомию внутреннего и внешнего, — не одни лишь затейливые украшения на (бесконечной и порой довольно однообразной) плоскости фасада.

Похожий на брюссельский модерн (только несравненно крупнее любого архитектурного памятника Бельгии), особняк Форостовского на 4-й линии ВО (зодчий Карл Шмидт); особняк Кшесинской Александра фон Гогена, претерпевший в дальнейшем весьма драматичные трансформации; наконец, чудом сохранивший убранство дом Зива на Рижском проспекте не слишком крупного зодчего Бориса Гиршовича. Вот, кажется, и все — не считая данного объекта, безусловно, превосходящего эти памятники именно пространственным решением. Здание не просто асимметрично, оно подчинено оригинальной идее — пронзающей его по диагонали комбинации лестницы и вестибюля — как это обычно бывало, самого просторного

интерьера (аналог английского холла, в ту пору повсеместно входившего в моду). Принято восхищаться авторским решением, даже усматривать его развитие в советском павильоне на Международной выставке декоративного искусства Константина Мельникова, однако, поистине, ничто не ново: схожую композицию получил еще в конце XVIII столетия парижский особняк де Монморанси, спроектированный великим новатором Клодом-Николя Леду, легко разместившим столь необычный интерьер позади вполне классического фасада (так же, разумеется, устроив вход с угла). Впрочем, петербургский особняк тоже не чужд классических мотивов. Это прежде всего размещенная над входом реплика всадников Парфенона — как знать, по воле зодчего ли, заказчика ли?.. Вновь парадоксальная параллель: в 1922 году тот же мотив украсит минималистский фасад дома Руферов в Вене, спроектированный не кем иным, как Адольфом Лоосом, с его очевидной ныне тягой к классике (ср. проект небоскреба-колонны того же времени).

Заказчик Чаев и зодчий — коллеги, инженеры — во взаимном согласии (вот только позднее один из них примкнет к красным, другой, Чаев, — к белым...) в полной мере обратятся к классике гораздо раньше, в 1913 году (вместе со всей отечественной культурой), когда, продав этот особняк, инженер и успешный строитель железных дорог переберется на Каменный остров, где новое его жилище станет одним из самых чистых примеров стиля неогрек в Петербурге 1910-х. Видно, что Петроградская сторона, ожившая после возведения постоянно-го Троицкого моста, в ту пору стремительно урбанизовалась. Так, если дом Кшесинской стоял у самой Троицкой площади, напоминая, тем не менее, загородный коттедж, первый дом Чаева на поныне сравнительно тихой Лицейской все равно в какой-то момент показался хозяину слишком близко расположенным к центру. Нельзя не отметить сходство истории двух этих домов с эволюцией творческой манеры другого вэнца, весьма популярного в России начала века, Отто Вагнера: его первый дом, наоборот, классический, второй же принадлежит поздней упрощенной версии стиля модерн. Вот только расположены они рядом, в садовом предместье австрийской столицы.





Апышков, пускай и считается одним из немногих архитектурных теоретиков начала века в России (где до революции зодчие крайне неохотно публиковали свои творческие кредо, предпочитая строить, не говорить), все же большую часть построек создал в классическом стиле — это и стрелковый тир на Парадной улице, и корпуса санатория, органично дополнившие ансамбль усадьбы Архангельское под Москвой, и ныне снесенный корпус в Кремле. О современных тенденциях в его наследии свидетельствует наряду с этим домом еще, пожалуй, только мост Петра Великого (ныне Большеохтинский), в убранстве которого тоже можно обнаружить отдельные детали стиля модерн.

Возвращаясь ко временам Французской революции, следует признать, что творчество Леду к началу XX века было изрядно подзабыто, дом же де Монмаранси, как и многие другие создания зодчего, в ходе реконструкции Парижа середины XIX столетия утрачен. Мы знаем о нем благодаря уникальному изданию видов парижских особняков Краффта-Рансонетта, которое Владимир Апышков вполне мог держать в руках. Но, возможно, кто-то и выступил здесь в роли посредника.

В остальном здание типично для своей эпохи, противопоставляя не только асимметрию симметрии, но и пеструю и разнофактурную отделку фасада более привычным камню или имитации его в штукатурке. Скульптурное убранство не лишено некоторой навязчивости, а детали — грубости. Главная статуя — женщина на карнизе, словно пытающаяся прыгнуть, — яркий пример декаданса, столь многими у нас любимого, по сути же — типичный китч Серебряного века. Она и вправду прыгнула однажды, исчезнув без следа! И практически все внутреннее убранство погибло. Сохранилось, однако, главное — та самая пространственная смелость организации интерьера. И, что еще прекраснее, ознакомиться с интерьером уже дозволено не только избранным, но и всем желающим — с тех пор как в конце 1930-х здесь разместилась стоматологическая поликлиника. То есть любой желающий может поучаствовать в эксперименте Леду — Апышкова, тогда как во многих иных подобных особняках даже и сохранившиеся интерьеры вечно на замке.

Примечательно, что завершающая диагональную ось, обращенная во двор бывшая оранжерея (ее цилиндрический объем эффектно перекликается с входной башней, расположенной на другом конце оси) не только обрела после последнего ремонта вновь сплошное остекление (близкое к оригинальному), но и стараниями новых владельцев получила некоторое количество озеленения, напоминающего об изначальном назначении этого объема. После Чаева дом дважды перестраивался, но изменения коснулись лишь дворового фасада.



2 Доходный дом Н. Н. Лейхтенбергского

1904–1905

Архитектор:
Фриц Август фон Постельс

Объект культурного
наследия регионального
значения

Типичный пример модерна крупной формы, где новаторству отведена скромная участь орнамента на плоскости; для пространственных же экспериментов и вовсе нет места, что, впрочем, не противоречит истории стиля — вспомним Майоликовый дом и соседний с ним, «золотой», в Вене Отто Вагнера. Там тоже только фасад и больше ничего, так что, лишись эти здания уникальных украшений, принадлежность к стилю модерн стала бы совершенно неочевидной.

Надо сказать, что в ту пору доходные дома в столице — отнюдь не художественных экспериментов ради — строились чаще по более сложной схеме: с курдонерами, позволявшими обращать окна самых дорогих квартир в спокойные, порой озелененные дворы, а не на шумную улицу. Нередко таким домам-гигантам придавали черты нового стиля (доходный дом Перцова на Лиговке). Несмотря на наличие архитектурного убранства во дворах дома Лейхтенбергского, все же именно фасад несет на себе основную художественную нагрузку. В пору говорить о модерне деталей в противоположность модерну целого, что напоминает ситуацию с некоторыми явлениями прошлого, например стилем барокко, где тоже здания с отдельными эффектными украшениями на фасаде противостояли другим, у которых план и конструкции были подчинены идее сложного выразительного целого.

Надо сказать, что в сравнении с домами Вагнера постройка на Большой Зеленина являет собой чуть ли не более радикальный эксперимент: ее нижние этажи пластически перенасыщены; напоминают не то парижские творения эротомана Лавиротта, не то самого Гауди (которого, впрочем, в ту эпоху никто

за пределами Испании не знал). Местный знаток модерна сравнил эти мотивы с кишками, что заставляет вспомнить творение другого каталонца, превратившего подъезд доходного дома в подобие анатомической модели. Такому декадентству в верхнем этаже оказывается противопоставлен кондовый реализм — здесь художником Сергеем Шелковым (в исполнении мозаичной мастерской Фролова) помещены пейзажи — реки и поля — и неожиданно в середине еще какой-то завод — мотив, для реалистического пейзажа совершенно нехарактерный. В целом решение верха здания уникально, ведь до того мозаику можно было встретить лишь в интерьерах храмов и как исключение — на фасаде только что завершенного Спаса на Крови.

Здесь же в мозаичные панно оказались врезаны стеклянные эркеры художественных мастерских; при этом особенно необычно (прямо по-магриттовски) смотрятся нарушающие целостность мозаичных композиций окна (безо всяких наличников). Примечательна также строгая горизонталь карниза, завершающая фасад, — многим доходным домам той эпохи свойственна гораздо более сложная линия сверху, своего рода волна. Фасад симметричен (если не принимать во внимание не повторяющиеся картины Шелкова), что, впрочем, объяснимо расположением дома в середине квартала; будь участок на углу, его бы украсила какая-нибудь башенка. А так, как уже отмечалось, зодчий ограничился эффектным оформлением фасада. При всем том трудно отрицать совершенно необычное решение этой стороны дома, придающее творению Постельса фантастические черты. Именно несочетаемость фотографически точных изображений русских далей вверху с жирным декором внизу создает единственный в своем роде дом-эксперимент.

→ 3-й городской пр., 52

Витебский вокзал

1902–1904

Архитекторы:
Станислав Бржозовский,
Симон Минц

Объект культурного
наследия федерального
значения





Пожалуй, самое крупное общественное сооружение в Петербурге с элементами стиля модерн, сопоставимое по значимости с главным залом Почтамта или же убранством Троицкого моста, но значительно превосходящее их своими размерами.

Справедливо отмечается также сходство этого здания с Елисеевским магазином на Невском, хотя последний и надлежит рассматривать скорее как частное предприятие. Его центральное расположение позволяет и в этом случае посчитать обращение к модному стилю свидетельством широкого признания в российском обществе, как известно, сменившегося затем дружным отторжением. Как и в Елисеевском магазине, стиль модерн представлен в здании вокзала на уровне отдельных деталей (довольно пышного) убранства; большое окно на фасаде, в том и в другом случае само по себе к этому стилю отнесено быть не может (ср. гораздо более новаторское решение витрины магазина «Жорж Борман» по проекту Постельса на Невском, 21, реплика которой сохранилась в Кронштадте на Петровской улице, 9). И оригинальные пространственные решения здания вокзала довольно скупы — взаимное расположение отдельных помещений предопределено здесь утилитарными потребностями, а не формальным экспериментом. То же следует сказать о большом окне, впускающем скудный северный свет в парадный зал, и о разнообразных технических новшествах, частично дошедших до наших дней (дебаркадер, грузовой лифт). В силу этого справедливо говорить об исключительной исторической ценности вокзального комплекса, тогда как его художественные достоинства не столь велики.

По сути, это пример академизма, впусившего в границы своего влияния некоторое количество популярных в ту пору новаторских мотивов, — такие элементы архитектуры вокзала, как парадная симметричная лестница или же полукруглая колоннада на углу, свидетельствуют о традиционном мышлении зодчих. Что же до асимметрии, то она к тому времени стала общим

местом вокзальной архитектуры — все дело в (часовой) башне, которую только первое время размещали строго по центру (ср. вокзалы Тона); затем более оправданным показалось ставить такое массивное сооружение сбоку, в стороне от главного входа. В Петербурге, впрочем, подобное решение встречается лишь однажды, если не считать предложений по перестройке Московского вокзала 1910-х годов, тоже предполагавших устройство башни сбоку. В Москве же в таком стиле выстроены Брянский (Киевский), Ярославский, Казанский вокзалы; нелишне упомянуть и вокзал Хельсинки, строительство которого начиналось еще во времена Великого княжества Финляндского, то есть возводился он в пределах Российской империи. Примечательно, что в стиле модерн за рубежом возведено не так много объектов железнодорожной инфраструктуры, самый заметный — современник нашего вокзала, Пражский (кстати, симметричный), тогда как в Лиможе сооружение демонстрирует отход от этого стиля. Что неудивительно: не только его строительство проходило в 1920-е, но и проект создан после Первой мировой, что делает отдельные реминисценции давно уже вышедшего из моды стиля в данном случае какой-то необъяснимой архаикой. Но в итоге асимметричный — с башней и главным купольным залом — лиможский вокзал Бенедиктинцев оказывается самым близким к Витебскому явлением в истории архитектуры, с весьма осторожным употреблением деталей в стиле ар-нуво.

Основной автор — Бржозовский — ничем столь же выдающимся более не отметился, тогда как Минашу принадлежит еще некоторое количество небезынтересных построек в Петербурге, в частности дом Воейковой на углу Каменноостровского проспекта и Большой Монетной улицы, отмеченный похожей (тоже дорического ордера и тоже обращенной на северо-запад) скругленной колоннадой. Более молодой архитектор, вероятно, отвечал за все наиболее новаторские приемы оформления Витебского; впрочем, дальше украшений здесь дело не пошло. При всем том размеры и техническая составляющая — главные достоинства Витебского вокзала.

4 Фёдоровский собор в Пушкине

1910–1912

Архитектор: Владимир
Покровский при участии
Владимира Максимов

Объект культурного
наследия федерального
значения

По какой-то странной случайности произведения двух ведущих мастеров церковного зодчества последнего (перед большим перерывом) этапа его истории, Алексея Щусева и Владимира Покровского, не представлены в столице. Все мог изменить (закрытый) конкурс на строительство нового главного собора империи, что появился бы на Петроградской стороне взамен сгоревшего старого, в котором приняли участие оба архитектора. Но строительство его даже не началось — помешала Первая мировая война. Если Щусев работал и жил по преимуществу в Москве (в до-революционной столице им были исполнены лишь фасады двух зданий в не характерном для зодчего стиле петровского барокко), то жизнь и творчество Покровского были самым тесным образом связаны с нашим городом, однако его единственный вклад в облик старой части Петербурга — два надгробия в Александровской лавре да еще майоликовый портал Библиотеки Всесоюзного института экспериментальной медицины (улица Академика Павлова, 12), перенесенный сюда из Дрездена, где в 1911 году состоялась Гигиеническая выставка, русский павильон для которой спроектировал наш зодчий. В другом немецком городе, Лейпциге, неплохо сохранился храм, посвященный памяти русских воинов, павших в «битве народов», которую тогда, в начале XX века, в Германии поминали, как и всю наполеоновскую кампанию, в связи с подготовкой к новой войне — с Францией и, как оказалось, с Россией. Необычный шатровый храм пережил все катастрофы минувшего века, тогда как его собрат на Пороховых заводах под Шлиссельбургом (ныне поселок имени Морозова) был во вторую войну с Германией утрачен. Некоторым его подобием в Петербурге можно считать старообрядческую церковь



на Тверской улице, 8, но этот-то храм выстроил другой человек. Точно так же по мотивам Покровского творил в Петербурге и последний епархиальный зодчий столицы Андрей Аплаксин. Особенно близка к Покровскому церковь подворья Творожковского монастыря на Днепропетровской улице, 17–19, тогда как построек самого Покровского здесь, как отмечалось, нет.

Вернее, они теперь появились — благодаря вхождению в состав большого Петербурга бывшего города Пушкина, где Покровский возвел и корпус казарм в пригороде «София», и собор на северной окраине, хорошо видный при въезде в Пушкин по автомобильной и железной дорогам. Здесь в связи с частым пребыванием в Александровском дворце последнего русского императора был сформирован личный конвой, для которого выстроили казармы и храм; посвящение храма домового иконы Романовых, Фёдоровской, напоминало о торжествах в связи с 300-летием династии, пускай формально к этому событию строительство храма в бывшем Царском Селе и не было приурочено. Скорее, в связи с торжествами 1913 года стоит вспомнить Фёдоровский же собор у Московского вокзала, опять же не имеющий к Покровскому никакого отношения, — эту курьезную коллекцию цитат из старого русского зодчества собрал Степан Кричинский, которому, однако, доверили строительство тех самых казарм личного конвоя императора, что получили название Фёдоровский городок. Рядом с ними собор немногочисленно напоминает то, как высятся старый храм у стен нового кремля в Ростове Великом.

Возможно, и автором казарм мог выступить Покровский, как в случае с Царским павильоном и Офицерским собранием (первый полуразрушен, второе не сохранилось) неподалеку, но что-то вновь ему помешало. До сих пор не полностью воссозданные руины военного времени продолжают тенденцию русификации царской резиденции (неслучайно здесь проходили костюмированные приемы в стиле XVII века); о том же и Ратная палата по соседству. Все вместе — словно вторая попытка с помощью архитектуры обратить ход истории вспять, как было уже при Николае I, для которого в Александровском парке возводили средневековые сооружения. Только речь шла о западноевропейском Средневековье — так, в Белой башне в окружении



рыцарских доспехов собирались представители стран Священного союза, чтобы обсудить перспективы «подмораживания» Европы. История в начале XX века повторилась...

Пожалуй, из всех сооружений этого кластера возрожденной Древней Руси самое талантливое — именно собор, удачно поставленный: на пригорке, над прудом, среди дубов, лично посаженных императором. На этом здании лежит еще отпечаток модерна, точнее, его церковного национально-романтического извода, известного у нас как неорусский стиль. Все остальное здесь — более или менее точные копии старинных зданий. Таким мог бы стать и собор, доверь власти его строительство Александру Померанцеву, сочинившему гибрид тоновских храмов с куполами в духе украинского барокко, отвергнутый по причине слишком больших размеров. В отличие от своего предшественника Покровский более творчески подошел к разного рода историческим прообразам.

Отчего-то принято повторять, что основным источником вдохновения Покровского стал Благовещенский собор Московского кремля (одноглавие объясняют ориентацией на первоначальный облик ныне многоглавого храма), но все сходство, как кажется, исчерпывается решением трех апсид с аркатурой, и то иных, более приземистых пропорций. Все дело в увлеченности мастеров неорусского стиля традициями псковско-новгородского зодчества, вернее представлениями об оных, сформированными в нашей культуре в начале XX века. Скажем,

штукатурка стен с побелкой зодчеству независимого Новгорода присуща не была, это результат позднейших трансформаций — подражание как раз белокаменным церквям Москвы. С архитектурой Центральной России связан, пожалуй, в большей степени интерьер — круглые столбы с подобием капителей повторяют аналогичный мотив Успенского собора Кремля (тогда как в Благовещенском столбы квадратные), только там их шесть, а не четыре. План нового здания более компактный, дополнен отсутствующими в главном соборе Кремля приделами и подклеем (где была устроена нижняя церковь).

Совершенно необычны венчающие отдельные прясла стен удвоенные или утроенные килевидные закомары — это плод чистого вымысла зодчего, похожий на волнистые завершения стен восстановленной Шусевым Васильевской церкви в Овруче. Их беспокойной форме вторят уступчатые завершения лестниц, ведущих в основной объем. Всё это — влияние современной архитектуры, тот минимум экспериментов, который допускался в консервативном церковном зодчестве предреволюционной России, действительно отразивший определенные тенденции интернационального модерна, развитие которых в советское время оказалось по понятным причинам невозможно. Хотя прекратились эти эксперименты раньше — в 1910-е, вместе с отказом от модерна, уступившего место ретроспективизму, что вновь означало копирование церковных зданий прошлого — скажем, храма Покрова на Нерли XII века под именем Спаса-на-водах в центре Санкт-Петербурга или уже упомянутого Фёдоровского собора на Полтавской улице.

Закрытый в 1930-е храм на севере Пушкина пережил войну и последующие сорок лет ожидания реставрации, даже попытки уничтожения; ныне он восстановлен, причем в верхнем храме исполнена отсутствовавшая прежде роспись, что демонстрирует новый церковный стиль постсоветского времени, отношение к которому определяется широтой нашего вкуса.

5 Станция Ланская

1910

Архитектор: Бруно Гранхольм

Объект культурного
наследия регионального
значения

Подойдя к зданию с западной стороны, где (симметричный) фасад украшен комбинацией полукруглого эркера с лоджией-балконом, можно подумать, что перед нами некий шедевр модернизма, нечто наподобие вилл Адольфа Лооса. Откуда такое в Петербурге, да еще и за авторством малоизвестного и, судя по всему, не слишком амбициозного финна Бруно Гранхольма, по какому-то недосмотру работавшего в пригородах столицы, где вообще представителей Великого княжества Финляндского заметно почти не было? Им здесь охотно подражали, но самих к получению заказов не допускали.

Дело в том, что Гранхольм обслуживал финляндские железные дороги, которые еще в XIX веке дотянули свою ветку до Петербурга, причем уже тогда здесь был выстроен деревянный вокзал. Линия же шла на уровне земли; подняли ее уже после окончания возведения новой кирпичной станции. Но так было задумано Гранхольмом: вход на перрон осуществлялся на уровне второго этажа, и к путям поднимались по внутренней лестнице (упрощенный аналог Витебского вокзала). Тем не менее основным фасадом оставалась южная сторона, обращенная к Сердобольской улице, и здесь зодчий прибег к асимметрии, более того, к усложненной композиции, включавшей в себя и сложную линию карниза, и полихромиию. Чего не скажешь о строгом западном фасаде, да и о восточном тоже, двумя своими башенками напоминающем другие станции Гранхольма — куда как менее смелые Левашово и Парголово. То же можно сказать про Удельную, следующую после Ланской, — она не слишком примечательна, пускай в ее композиции и присутствует смелая форма железобетонного козырька.

Ланская превосходит все иные станции (Зеленогорск и Белоостров старые вокзалы не сохранили, а в глубине Финляндии Гранхольм работал, кажется, по старинке — в дереве) своим необычным минималистическим решением фасадов — они плоские и почти совершенно лишены украшений. Откуда такая смелость? В действительности ничего уникального в этом здании нет, просто наша привычка отождествлять модерн с пышным затейливым декором, что характерно для доходных домов, не позволяет признать памятником этого стиля все, что лишено подобных излишеств либо по причине экономии средств (станция Ланская стояла, по сути, на пустыре), либо вследствие нового этапа развития этого течения в архитектуре, который предполагал отказ от украшений, к чему





собственно активнее других и призывал в ту пору Лоос. Но практически все ведущие представители модерна раньше или позже пришли к такому варианту стиля, где либо преобладали геометризованные орнаменты, либо орнаментов не было вовсе.

В Петербурге самое яркое свидетельство такого поворо-

та — гимназия Шаффе (ВО, 5-я линия, 16), расположенная наискосок от творения того же Карла Шмидта, но более раннего времени, особняка Форостовского (ВО, 4-я линия, 9). Не только иной функциональный тип, требующий большей скромности, практичности, но и смена настроений в культуре способствовали максимально простой трактовке фасада в этом случае. В Москве произведения такого рода создавал не кто иной, как Федор Шехтель, ведущий зодчий русского модерна (типография «Утро России», Купеческий двор и т.п.), а в Петербурге подобных построек гораздо меньше. Здесь с реминисценциями модерна не церемонились, всюду заменив их неоклассическими мотивами. Но есть исключения, и одно из них принадлежит зодчему, от петербургских классических веяний далекому.

В советское время выход через станцию Ланская был перекрыт, а восточный фасад отсечен от платформ; вместо этого устроили замечательную лестницу прямо от Сердобольской, напоминающую интерьер Кленце в Новом Эрмитаже. Автором ее вполне мог выступить создатель соседнего дома-гиганта по Большому Сампсониевскому, 108 Виктор Белов — очевидно, что станция должна была стать частью мемориала, посвященного В. И. Ленину, который скрывался здесь от Временного правительства. С функциональной точки зрения решение небезупречное, поскольку билетный зал оказался довольно далеко от платформ.

6 Германское посольство

1911–1913

Архитектор: Петер Беренс

Объект культурного
наследия федерального
значения

Чрезвычайно важный в истории Петербурга памятник, ибо это одно из немногих зданий, построенных здесь зодчим-иностранцем, снискавшим славу вдали от России (крайне занятый Беренс так и не удосужился наш город посетить). С ним связано немало анекдотов, начиная с истории о героических погромщиках, убежденных, что хитрые немецкие инженеры умудрились установить в здании, покинутом дипмиссией после объявления войны в 1914 году, подслушивающую аппаратуру, нацеленную на «Асторию», где проживали посланники стран Антанты, причем якобы вмонтировали их в статуи Диоскуров на крыше (скульптор Эберхард Энке), которые торжественно низвергли, но ничего не нашли... и заканчивая историей молодого зодчего из Ревеля по имени Альфред Розенберг. Снимок здания сподвиг его напроситься в ученики к Беренсу, тот его пригласил, но почему-то, прибыв в Германию, этот русский немец оказался совсем в другой компании, стал идеологом нацизма и окончил жизненный путь на эшафоте. Здание почем зря ругала тогдашняя русская пресса, усматривая в нем проявление двух свойств, обычно приписываемых немцам: агрессию и пошлость (особенно доставалось статуям на крыше).

И то правда, зачем-то император Вильгельм распорядился построить настоящий дворец Германии в стране, до начала войны с которой оставался буквально один шаг. В 1930-е здесь будет находиться Генеральное консульство Третьего рейха, и те несколько солдат со свастикой на рукаве, что попали в Ленинград, будут охранять как раз этот вход. Фюрер тоже желал увидеть здание, весьма ему импониовавшее, да не вышло...







Соблазнительно усмотреть в суровых формах дома — не пошлых, конечно, но, согласимся, весьма агрессивных — идеальное воплощение образа милитаристской Германии, впрочем, в 1910-е еще вполне демократической и отнюдь не расистской. Искусство опередило жизнь? Но такой упрощенный язык классики только в Петербурге начала XX века не находил еще сторонников — по всей Европе в чем-то подобном видели достойный компромисс старого и нового. Увидят потом и у нас.

Здание оказалось неплохо вписано в отведенный ему участок; та самая гостиница напротив нарушает традиционную высотность (особенно мансардой). По цвету же оба здания отражают тягу той эпохи к мрачноватой каменности фасадов, не приемлющей традиционно пеструю петербургскую штукатурку. Но отчего-то неоклассицизм шведский (Лидваля) оказался вне критики, в отличие от неоклассицизма германского.

В современной зарубежной литературе здание это принято обходить молчанием, — во-первых, потому что далеко не все пишущие о Беренсе его видели, во-вторых, потому что за этим архитектором закрепилась слава провозвестника модернизма — ведь в его бюро в разное время поработали Ле Корбюзье, Гропиус, Мис. Последнего Беренс отправил в Россию следить за корректностью перевода метрической системы, тогда еще не принятой у нас, в аршины и сажени; права вносить что-либо от себя этот архитектор не имел, но хотя бы познакомился с архитектурой города... Цеха заводов фирмы AEG, художественным директором которой Беренс был (о чем свидетельствует до сих пор используемый логотип, им сочиненный), — вот, что ныне пользуется популярностью; официальный же заказ империи подадут как почти случайное отклонение в сторону подозрительно «тоталитарных» форм, как если бы он спроектировал сей фасад по принуждению.

Примечательно, что сначала цилиндры таких как бы колонн повторил в Москве — вероятно, придя к данному мотиву самостоятельно, — Иван Фомин, создав свое, пожалуй, лучшее творение — дом Акционерного общества «Динамо» на Сretenке; затем в Ленинграде 1930-х здание посольства стало до того популярно, что возник термин «беренсианство» (термин Льва Ильина), хотя его представители, с гордостью

такое обозначение принявшие, понятия не имели, в какой в действительности манере работал этот зодчий до и после петербургского эпизода. Пожалуй, что ни в какой: Беренс — эклектик, постоянно свои приемы менявший, так что подражать можно было не всему его творчеству, а одному лишь зданию, например вот этому. Иные вслед за Фоминым колонны удваивали — ср. проект Красногвардейского универмага ровно в таком же положении на площади Ленина, 4 и тоже в граните (архитектор Яков Рубанчик) — даже со статуями на крыше, правда неосуществленными. То же и Фрунзенский универмаг Катониных со стороны Обводного канала. Чаше колоннаду копировали буквально, как это сделал Давид Бурышкин на Малоохтинском проспекте, 80 (Специальные курсы усовершенствования командного состава) или же Ной Троицкий на Московской площади. Учитывая статус последнего здания — несостоявшегося Дома Советов, — можно сказать, что непосредственно перед войной имело место сущее торжество беренсианства, после войны уже немыслимое.

Очевидно, что наши зодчие нашли привлекательной ту золотую середину меж классикой (к которой надлежало вернуться) и модернизмом (который невозможно было совершенно отрицать), и этот компромисс, как уже отмечалось, здание Посольства демонстрировало. Жаль, что ни они, ни критики Беренса из 1910-х, ни большинство современных петербуржцев, скорее всего, никогда не бывали внутри, не были знакомы с интерьерами и отделкой двора, столь ярко контрастирующими с суровым фасадом. Но именно столкновение тяжелого внешнего вида с комфортом внутри (залы неплохо сохранились) и было, как кажется, основной целью Беренса, впрочем, понимавшего, что далеко не все смогут познакомиться с внутренним убранством приватной немецкой территории в Северной столице. По крайней мере, для тех немногих он создал весьма оригинальное творение, более современное внутри, нежели снаружи, — так что можно лишь надеяться, что когда-нибудь двери его смогут распахнуться перед всеми интересующимися историей архитектуры, дабы они могли осмыслить сложность замысла незаурядного зодчего, едва ли желавшего оскорбить кого-то своей постройкой.

7 Торговый дом Гвардейского экономического общества (ДЛТ)

1908–1909,
1912–1913 (вторая
очередь, Милый зал)

Архитекторы: Эрнест-Фридрих
Виррих, Иван Блосшевский
(при участии С. С. Кричинского,
Н. В. Васильева)

Объект культурного
наследия федерального
значения

Важность этого здания трудно оценить петербуржцам, вернее, оно для них — лишь факт местной истории торговли, не более того. В полной мере значение торгового дома очевидно тем, кто знаком с немецкой культурой начала XX века, собственно, порождавшей феномен супермаркета — не такого, где полки ломятся от сравнительно недорогих товаров, а о какой-то художественной составляющей никто и не помышляет, но прежде всего подчиненной архитектурной идее, как и должно быть со всяким общественно значимым сооружением в большом городе.

Подобно Новому Эрмитажу, который позволяет исследователям творчества Лео Кленце составить представление, какими были его мюнхенские музеи до военных разрушений и последующей суровой реставрации, чуть ли не единственным шансом встретиться в наши дни с подлинными интерьерами (с поправкой на все утраты советского времени и при последней реконструкции) крупного городского магазина начала XX века оказывается именно это здание, выстроенное немецкой инженерной фирмой под руководством зодчего немецкого же происхождения. Дело в том, что иные постройки такого рода вполне логично располагались в центре немецких городов, а те, в свою очередь, — в эпицентре авиаударов 1940-х, не оставивших буквально камня на камне. Вернее, сохранились подчас прочные внешние стены, внутреннее же убранство, как и в случае со старинными музеями, никто ценностью не считал и восстанавливать не собирался. Оттого за монументальными фасадами, как и здесь, сочетающими мотивы классицизма (академизма)





и модерна, скрываются теперь утилитарные торговые пространства, не претендующие на какие-либо художественные откровения. Кажется, единственный подлинный интерьер в Германии, по случайности получивший такой атрибут мегаполиса, уцелел

в крошечном городке Гёрлиц (у самой польской границы) — все равно он гораздо меньше иных больших торговых домов, ярким примером которых оказывается наш ДЛТ.

Важнейший атрибут подобного сооружения, конечно, внутри. Это атриум — в петербургском доме их даже два, что, вообще, встречается крайне редко. Второй, достроенный позже, заметно меньше, копирует первый; их сосуществование — почти курьез; впрочем, также свидетельство богатства и амбиций заказчика, не удовлетворившегося лишь одним парадным пространством. Понятно, что прежде внутренние дворы торговых рядов служили складами товаров, либо там тоже велась торговля; лицом гостиных дворов служили внешние аркады/колоннады. Позднее появились витрины, оказавшие неожиданно большое влияние на дальнейший ход развития современной архитектуры — ее движение в сторону стеклянных (легких, прозрачных) фасадов, стиравших грань между «внутри» и «снаружи». Низ нашего здания, кстати, оттого не перегружен деталями (как и в случае с более скромным торговым домом Эсдерса и Схейфальса на Мойке, 73), что основным его украшением должна была стать своего рода выставка товаров в окнах, — ни о скромности, ни об аскетизме здесь в любом случае речи не шло.

То, что двор стал залом (да еще и парадным), — следствие развития инженерной мысли; проще говоря, этому способствовало устройство (железобетонных) перекрытий (и, конечно же, искусственного освещения). Сравните Почтамт, как раз в эту эпоху получивший свой главный зал (прежде бывший просто двором). Нелишне вспомнить, что атриумом когда-то называлось главное помещение жилого дома — обычно с отверстием

в потолке, над очагом. Некое подобие такого центрального жилого (но также и общественного) пространства возродилось именно в Новое время, причем встроенный в многоэтажное сооружение атриум получил некоторое сходство с театральным (ранговым) залом, где партер и сцену окружают ярусы; основное же действие разворачивается внизу — это движение пестрой толпы, осматривающей прилавки. Чего нет в театральном зале (скорее, это свойство фойе), так это парадной лестницы, занимающей довольно много места. Что ж, как и во дворцах эпохи барокко, процесс восхождения на верхние этажи становится здесь тоже чем-то вроде спектакля. Можно вспомнить еще вокзалы — скажем, парадную лестницу Витебского.

Собственно же архитектуры больше всего на верхних этажах, причем речь о фасаде со стороны Большой Конюшенной, венчает который столь петербургский шпиль (редкая деталь, тогда как башня на углу — общее место застройки начала века; ср. дом, выстроенный Лидвалем, на противоположной стороне Волинского переулка). На самом верху теперь снова восьми-, а не как при советах пятиконечная звезда... Глядя наверх, можно подумать, что классицизм все-таки одерживает победу, тогда как внизу архитектура кажется куда более современной — кстати, похожее здание выстроили чуть позже в Москве. Это офисный комплекс «Деловой двор» на Славянской площади, часть которого выглядит как своего рода особняк начала XIX века, поднятый зачем-то на большую высоту и подпертый снизу простыми (почти конструктивистскими) бетонными опорами.

Цвет нашего ДЛТ, кстати, более выигрышный, нежели темно-серый в Москве, который отчего-то так любили в ту эпоху, — светло-серый, напротив, присущ старому русскому классицизму (ср. Публичка, Биржа), к которому в этом отношении строители неожиданно приблизились, оттого облик здания кажется легким и ненавязчивым. Не шедевр, конечно, но исключительной важности исторический документ.

8 Здание Русского географического общества

1907–1909

Архитектор:
Григорий Барановский

Объект культурного
наследия федерального
значения

Это здание своим художественным решением отчасти напоминает Германское посольство — такой же контраст старого и нового, экстерьера и интерьера (вероятно, так же была задумана и Библиотека Академии наук, но ее строго классический фасад остался незавершенным). Причем вместо замкнутого двора здесь северная дворовая сторона, весьма протяженная и очень просто оформленная, тогда как в переулок выходит короткий торец — всего в пять осей (симметричный, ибо вход с левого края уравновешен подворотней с другой стороны). Этому фасаду приданы своеобразные черты, призванные переосмыслить старый русский классицизм, представленный в переулке несколькими домами по соседству. Но это не масштабная трактовка в духе неоклассики, растягивавшей ордерные мотивы на много этажей и сообщавшей им избыточную монументальность. Фасад непритязательный и легкий, чему способствуют новые материалы, присущие стилю модерн, — кафель вместо штукатурки/каменной облицовки и в особенности металлические, а не штукатурные венки под карнизом. Да еще и на темном фоне (что отчасти напоминает особняк Кшесинской). Все это могло казаться почти пародией на неоклассику (наподобие особняка Шехтеля в Москве), хотя и к адептам модерна Барановского не отнесешь; самый большой его вклад в этот стиль — даже не (компромиссные) фасады, а интерьеры Елисеевского магазина.

Однако в переулке Гривцова важнейший эффект — в том, как сочетается с более или менее строгим фасадом удивительный интерьер — вестибюль с необычным тамбуром, сохранившим историческую расстекловку, и асимметричная лестница.





Ее начало поражает смелым пространственным экспериментом; она словно врывается во входную зону крупными полукруглыми ступенями. Пожалуй, это один из самых ценных интерьеров стиля модерн в том его позднем изводе, что пользуется у нас гораздо меньшей популярностью, нежели богатый на растительные орнаменты вариант стиля. То же можно сказать о других помещениях, например лекционном зале с необычной по форме люстрой. Правда, при последнем ремонте интерьеры оказались несколько подпорчены — как витражами на лестнице (изначально никаких витражей в здании не было), так и другими украшениями, призванными выразить заботу властей о Географическом обществе, что в наши дни неизбежно оборачивается малопривлекательным китчем.

9 Доходный дом графа М. П. Толстого (Толстовский дом)

1910–1912

Архитектор:
Фредрик Лидваль

Объект культурного
наследия регионального
значения

Отчего-то исключительно оригинальный зодчий русский швед Лидваль оказался приписан первопроходцами изучения нашей архитектуры рубежа веков к стилю модерн. Следовали они, наверное, той логике, что уж если этот стиль столь обильно представлен не только в Петербурге, но и в соседней столице Великого княжества, то исторически связанная тесными узами с Финляндией крупнейшая скандинавская держава должна демонстрировать подобные памятники и даже, вероятно, Финляндию опережать. Чего на деле не происходит; в облике Стокгольма, как и других шведских городов, модерн большой роли не играл; сказывалась, по всей вероятности, экономическая отсталость страны, в полной мере преодоленная лишь после Первой мировой. Дело даже не в склонности отечественных мастеров модерна к почти барочной пышности, а в самих масштабах строительства — ничего подобного местному буму начала XX века шведские города в ту пору не знали. Неудивительно, что пробуждение тяги этого народа (прежде бедного на достижения в этом виде искусства) к архитектурному творчеству началось именно с работ посланника шведской культуры в России.

Кстати, если уж говорить о послых, то незамеченным остался такой примечательный факт, что в одно время со скандальным диппредставительством Германской империи в Петербурге появилось еще одно здание с такой же функцией. Это дом шведского посольства, спроектированный стокгольмским зодчим, тезкой Лидваля, Лиллеквистом. Не самый выдающийся представитель архитектуры своей страны, в Стокгольме он построил неожиданно роскошный Королевский драматический



театр, тогда как нам подарил скромный фасад на Английской набережной, 64, как и «Астория» Лīvвалы, не вызвавший тогда ни в ком раздражения, и, вместе с тем, представлявший собой своеобразное видение классики, которое затем развилось в особый нордический клас-

сицизм 1920-х, захвативший и ставшую независимой Финляндию, нам же хорошо известный по работам Уно Ульберга в Выборге. Лīvваль по большей части представлял именно этот стиль — в его ранней версии; модерну принадлежат лишь первые постройки, как, например, доходный дом на Каменноостровском проспекте, 1–3, находившийся в собственности матери зодчего.

Затем, как и многие, Лīvваль от этого стиля отвернулся (наверно, меньше, чем кто-либо, о том сожалел) — по большей части его творчество обращено к национальной традиции времен позднего ренессанса и барокко (эпоха наивысшего могущества шведской державы). Мы эту традицию почти не знаем, оттого столь многое в наследии зодчего остается для нас загадкой. Таково и самое большое его творение — доходный дом-гигант, образующий целую улицу между Фонтанкой и улицей Рубинштейна, в наши дни посторонним недоступную. Благодаря ее изгибу, кстати, идеальное пространство, созданное архитектором, временами начинает казаться чем-то бесконечным, ведь мы не видим, куда эта улица ведет. Однако общая композиция дома почти симметричная — разве только восточный двор чуть больше западного.

В целом здесь, как и в Доме Бассейного товарищества (Греческий проспект, 10/улица Некрасова, 60), прослеживается тенденция к упорядочиванию ранее тоже встречавшихся в столице больших жилых ансамблей, почти готовых превратиться в конструктивистские жилмассивы. Еще ближе к советской архитектуре комплекс дешевых квартир на окраине города — Гаванский городок (Малый проспект ВО, 69–71). Дом сей



отнюдь не дешев, но, что касается деталей, они отличаются удивительной скромностью и строгостью — зодчий даже не побоялся выставить напоказ кирпичную кладку, чего многие его коллеги старались не делать (если речь не шла о сугубо функциональных заводских корпусах). Сочетание грубой штукатурки темно-бежевого цвета и обнаженных рядов кирпича можно будет встретить потом в конструктивизме, которому, напротив, не свойственно вытягивание пропорций по вертикали (особенно заметное в композиции ворот) — это излюбленный прием нордического классицизма. Некоторые мотивы близки (тоже очень сдержанному шведскому варианту) барокко; иные, безусловно, классические, кое-что — форма светильников, к примеру, — позволяет говорить о раннем ар-деко. Что же до стиля модерн, его здесь, как ни ищи, не найдешь.

10 Доходный дом К. И. Розенштейна

1913–1915

Архитектор:
Андрей Белогруд

Объект культурного
наследия федерального
значения

Кажется, во всей предреволюционной России лишь два архитектора смогли противостоять всеобщему увлечению (нео)классицизмом, ставшим поистине официальным стилем целого государства, — Оскар Мунц и Андрей Белогруд. Но если Мунц возражал против всеобщего увлечения в формате теоретических выступлений, а в жизнь их воплотить сумел уже только в следующую эпоху, то Белогруд предпочитал не рассуждать, а строить. Построил он, правда, поразительно мало. Практически все, что было им создано, находится на одной улице — последнем участке Большого проспекта Петроградской стороны, который проложили в начале XX в. от Каменноостровского к Карповке и застроили в основном большими домами в новомодном стиле, — улицу эту было принято всячески превозносить как одну из немногих достойную великого города. Основным застройщиком тут выступал архитектор Константин Розенштейн, который (подобно вступившему в профсоюз рабочему где-нибудь в Латинской Америке, тотчас переставшему работать и нанимающему вместо себя нечлена профсоюза) строительство своих двух домов возложил на более молодого коллегу. Впрочем, это ведь Розенштейну принадлежат такие градостроительные изыски, как плавный изгиб проспекта и трапециевидная площадь в начале улицы Льва Толстого (тогда Архиерейской). Улица существовала почти с самого основания Петербурга, но ничто не предвещало, что нерегулярный угол на пересечении двух магистралей с появлением третьей может дать такое оригинальное решение, сопоставимое с Австрийской площадью, что возникла гораздо раньше.

Розенштейн сам было выполнил проекты двух домов, затем, однако, обратился за помощью к Белогруду: первый проект главного здания был близок стилю модерн, парадоксально напоминая дом Мунца на площади Стачек, — тоже асимметричный, тоже с башней. Притом что в начале Архиерейской уже существовал дом со средневековыми мотивами на фасаде, подсказавший окончательное решение для нового здания, его поглотившего. Однако сначала Белогруд построил меньший по размерам дом по соседству, где выступил последовательным сторонником неоклассицизма — все черты стиля здесь налицо: черный цвет (будто дом обгорел), столь неподходящий для северного города, с его вечно серым небом; большой ордер, имитирующий городские палаццо Палладио; перегруженность деталями, включая статуи над карнизом. Невозможно поверить, что проект этого дома (Большой проспект, 77) отделяют от следующей работы Белогруда какие-то месяцы, как невозможно поверить, что это вообще один и тот же автор (и заказчик)!

Вероятно, зодчий в такой шаблонной неоклассике довольно скоро разочаровался, ему захотелось чего-то не столь ординарного. Но, конечно, и участок формой своей располагал к экспериментам: вместо короткого фасада на довольно узкой улице новому дому была уготована роль центрального памятника на новой площади. В том, что касается целого, Белогруд прибег к симметрии, тогда как детали неповторимы — и окна, и нечто более мелкое — натуральные камни с орнаментом — уникальны. К тому же с юго-востока к дому примыкает перестроенный старый корпус. Автор следует традиции начала XX века непременно ставить на углах кварталов башни — чаще всего, как здесь, эркеры с затейливым верхом. Но два угла дома дают две башни, которые практически симметричны, что по тем временам редкость. Фасад сильнее всего напоминает средневековый собор. По крайней мере, внизу, по центру, можно видеть вполне готический портал. Зодчий же позднее говорил о влиянии раннего Ренессанса. Впрочем, ни с каким историческим стилем этот фасад не связать; ясно одно: в нем — решительный отказ от неоклассицизма, при этом нет ни возвращения к модерну, ни прорыва к модернизму 1920-х, что было бы совсем уж неожиданно. В каком-то смысле это тупиковый путь — редкий



эксперимент, завершившийся в том смысле неудачей, что у него нет и не могло быть продолжения. Точнее, в своих проектах Белогруд и после революции продолжал такие поиски, но пока-зательно, что ничего более воплотить не сумел. Возможно, рез-кие смены курса в архитектуре России как до, так и после ре-волюционных лет не оставляли шансов экспериментаторам-одиначкам. За границей нечто подобное можно найти у таких мастеров, как Эдвин Лаченс или же Армандо Бразини, рабо-тавших долго и плодотворно. В нашей стране все ограничи-

лось одним только домом, хо-рошо демонстрирующим, что это значит — идти против те-чения.

Белогруду, однако, уда-лось свое маргинальное по-ложение претворить в нечто большее, нежели просто экс-перимент, — облик его зда-ния оказался легким и непри-нужденным, с удачно найден-ной светло-бежевой окраской, со множеством забавных де-талей. Он понравился, ибо в нем справедливо не увиде-ли угрозы господствующе-му стилю — оно скорее напо-минало шутку. Но есть в этом проекте и подлинное нова-



торство: оно в отказе от ортогональности, predeterminedной планом участка. Зодчий положил в основу планировки дома шестиугольник, что означало наличие двух необычных комнат в каждом этаже со стороны площади, куда выходили окна наи-более престижных квартир. Под теми же 120 градусами (угол в правильном шестиугольнике) примыкают к фасаду боковые корпуса. Все это неожиданно перекликается с проектом церкви для кладбища русских воинов, погибших на фронтах Первой мировой, который в 1915 году выполнил Сергей Антонов (веро-ятно, для кладбища в Царском Селе).

Несмотря на близость неорусскому стилю, эта церковь демонстрирует треугольный план (со срезанными углами), напоминающий пространственные эксперименты эпохи барокко, причем две башни на фасаде в плане — тоже шестиугольники. Церковь построена не была, но в 1920-е годы в немецком Галле мотив шестиугольника обыграл в собственном доме Вильгельм Ульрих, составивший его из семи шестиугольников, воспроизводящих, по собственному признанию зодчего, мотив мировой гармонии, который тот обнаружил в конструкции пчелиных сот. Вероятно, он ничего не знал о Белогруде (или Антонове), а вот традиции барочных церквей себе представлял — и в России есть немало подобных памятников. В постройке Белогруда мотив равнобедренного треугольника не столь очевиден, но близость этого проекта опытам с геометрическими фигурами, которым оказался подвержен весь XX век, несомненна.

1925...1934

Авангард

От начала советского строительства до убийства С. М. Кирова

С начала Первой мировой войны строительство прекращается на десять лет — наступает время, богатое на события и идеи, но чрезвычайно бедное на сооружения. Медленно достраивают Петроградский механический хлебопекарный завод на Малой Митрофаньевской улице, 4, еще медленнее — ГРЭС «Уткина заводь». На Петровском острове возводят первый в стране стадион (1924–1926). Архитектура преобладает на бумаге. Фантазия становится главным стимулом архитектора. Другим стимулом оказывается функция.

Говорят, что конструктивизм пришел из типографского набора и поселился в строчках стихов Алексея Чичерина и Владимира Маяковского. На следующем этапе конструкция заменила композицию в живописи (в 1921 году Василий Кандинский проиграл спор членам «Рабочей группы объективного анализа» в Инхуке и покинул Россию). Позже к Левому фронту присоединились архитекторы Моисей Гинзбург и братья Веснины (Объединение современных архитекторов возникает в 1925 году). Все это происходило в Москве. В Ленинграде же сложился более драматичный и динамичный сюжет.

В 1919 году Владимир Татлин демонстрирует модель памятника Третьему Интернационалу, задуманный высотой в четыре-ста метров, и возникает дерзкий авангардный прецедент. Татлина поддерживает глава отдела ИЗО Наркомпроса города Николай Пунин, но утопичность проекта служит плохую службу левым художникам: возникает консервативная реакция художников-станковистов. Башня Татлина остается проектом откровенно странного сооружения и провоцирует разговоры, в которых эстетика отступает под натиском футуристической идеологии.

В 1922 году в Петроград приезжает группа Малевича и начинает атаку по всем фронтам: супрематический фарфор, плакаты, мебель, малые формы, архитектура. Малевич даже один месяц проработал в Институте гражданских инженеров. Он обеспечивал архитекторов материалом, этим привлекая их на свою сторону. Его планы для землянитов и архитекторы повлияли на очень многих. Интересно, впрочем, что Малевич уже в 1924 году начинает говорить о «новом классицизме», а к 1926 году меняет ориентацию своих архитекторов с горизонтальной («Альфа», «Бета») на вертикальную («Гота»). Уже после смерти Малевича, во второй половине 1930-х, такой архитектурный стиль будет применяться у Николая Сутина в интерьерах павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937), а также на фасадах построек Лазаря Хидекеля. Ближе всех к супрематистам архитектор Александр Никольский: ученики его мастерской работают вместе с учениками Малевича, как, впрочем, и с учениками другого мэтра — Михаила Матюшина.

Город башни Татлина и архитекторов Малевича. Именно с этих объектов начинаются множество хрестоматий по истории советского авангарда. Классический модернизм двух мастеров дарит городу идеологию супрематического конструктивизма. Сбалансированность конструкции и формы становится характерной чертой ленинградской архитектуры 1920-х.

На практике все было немного прозаичней и дальше от абстрактных идей Малевича и «материальных подборов» Татлина. Немецкий архитектор Эрих Мендельсон провозгласил формулу архитектуры «функция + динамика», в равной степени отдавая должное инженерной и эстетической задачам. Именно его осуществленный проект трикотажной фабрики «Красное знамя»

(Ленинград, 1926) стал для русских архитекторов реальной точкой отсчета.

Практикующие архитекторы первой строительной волны 1925–1927 годов были руководителями мастерских, администраторами, преподавателями. Александр Никольский, Андрей Оль, Александр Гегелло, Григорий Симонов, Лев Руднев, Евгений Левинсон возглавляли проектные и творческие группы. Они получили образование до 1917 года и встретили революцию уже зрелыми людьми. Они остались в России и пережили целую эпоху войн и революций. Теперь их опыт подталкивал к практичным экономичным решениям с продуманной функциональной и экспериментальной формальной составляющими.

Архитектуру этого периода можно назвать «промышленной архитектурой». В ней не было пафоса. Дом культуры был похож на цех завода, как и бани. Но похож не буквально, а с точки зрения функциональной организованности и простоты материалов. Интересно, что в 1920-е годы цеха заводов совсем не строили: производства располагались в краснокирпичных постройках XIX века, а новые цеха появятся лишь в 1930-х, с началом индустриализации. Но инфраструктура и благоустройство промышленной зоны города стали в 1920-х главной градостроительной задачей: обеспечить рабочих достойной средой, создать пространство дневного цикла, чтобы в шаговой доступности удовлетворялись все социально-бытовые и культурные нужды населения.

К десятилетнему юбилею революции в Ленинграде была принята строительная программа. Обозначены промышленные районы, в которых создавались новые культурно-административные образования: окраины Васильевского и Петроградского островов, Выборгская сторона, Нарвская, Московская и Невская заставы. Такое «Красное кольцо конструктивизма» вокруг исторического центра Петербурга выступало альтернативой соцгородам советских провинций, где в удалении от старого города возникал, как правило, лишь один промышленный район. В Петербурге же сложилась градостроительная схема концентричного расположения объектов. Конструктивизм равноудален от самого центра, он занимает место между модерном и сталинской архитектурой.

Важный эксперимент в Ленинграде этого времени — фабрики-кухни группы Армена Барутчева (Исидор Гильтер, Иосиф Меерзон и Яков Рубанчик). Четыре сооружения в разных районах стали архитектурными маяками «группы архитекторов-урбанистов». Названию соответствовала позиция свежееиспеченных выпускников Академии художеств, которые не хотели связывать себя ни с конструктивистами из Института гражданских инженеров, ни с традициями Академии. Так, они использовали лозунги и название московской группы АРУ Николая Ладовского и, по существу, стали ее ленинградским отделением.

Несмотря на радикальный характер многих заявлений и действий ленинградских архитекторов 1920-х годов, следует сказать, что традиционализм обладал значительным влиянием. Если в середине 1920-х годов мы имеем дело с активным развитием левых течений в искусстве и архитектуре, то уже к концу 1928 года относится выступление в стенах Академии Ивана Фомина с тезисами доклада «Новые пути в архитектуре», которые автор связывал с классикой. Реакция архитекторов-конструктивистов была слабой. И в целом, как ни старались архитекторы-новаторы, они не могли создать что-то «ни на что не похожее». Зато в городе мы имеем два извода архитектуры 1920-х: один ранний, возникший из упрощения и геометризации, и поздний, в котором в полной мере реализовались функциональный метод и мода на конструктивизм.

11 Пропилеи Смольного

1923–1924

Архитекторы: Владимир Щуко
и Владимир Гельфрейх

Объект культурного
наследия федерального
значения

Район Смольного в прежние времена имел характер городских задворков. Сначала это вообще был пригород, где Петр разместил — напротив поверженного Ниеншанца и как бы в отместку супостату — производство корабельной смолы, давшее двести лет спустя название штабу революции. При Елизавете здесь устроили монастырь, при Екатерине II — первую в Европе школу для женщин. В начале следующего, XIX, века появился и новый корпус Смольного института, фасад которого, почему-то обращенный не к Неве, стал одним из символов советского Ленинграда, да и вообще всей советской истории. При всем том это лишь типичный памятник сурового (нео)классицизма, одним из творцов которого был подвизавшийся в России итальянец Кваренги.

В конце XIX столетия перед зданием устроили сад; сложилась и планировка соседних кварталов, в советское время претерпевшая существенные изменения. Все равно и тогда сохранялась некоторая не востребованность этой части города, ибо уже в 1930-е возникла мысль перенести центр Ленинграда на юг, отчего штаб правящей партии как возможное главное здание города потерял смысл. Неслучайно парады и демонстрации, а также праздничные салюты все так же проходили в прежнем центре города — даже под конец советской эпохи, когда в районе Смольного специально расширили улицы и выстроили новые здания, отвечающие представлениям о городском центре (от переноса же одного куда-либо решительно отказались).

Первые попытки придать этой части города монументальность предприняли еще в 1920-е. Тогда у входа в сад Смольного были выстроены так называемые Пропилеи, содержащие один



из возможных ответов на вопрос, какой быть архитектуре страны пролетарской диктатуры (понятие это до сих пор увековечено в названии площади, куда ведут Пропилеи).

Уже спустя полвека Пропилеи воспринимались как органичное дополнение ансамбля Смольного, то есть ответ зодчих в данном случае означал безусловный ретроспективизм, ведь даже на обычные неоклассические сооружения 1910-х (в создании которых принимал участие один из авторов Пропилей — Алексей Шуко) они едва ли были похожи. Предельная скромность и простота — вот основной принцип, отчасти объяснимый тяжелой экономической ситуацией в стране в те годы. По сути, у этих зданий не было иной функции, кроме как отмечать начало ведущей к Смольному аллеи, — никому не приходило в голову, к примеру, разместить здесь нечто вроде поста охраны столь важного объекта. Или ряды колонн простейшего — тосканского ордера выступают в роли стражей? Колонн всего пять с каждой стороны; в стене за ними необычные круглые отверстия; во фризе надписи: «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» (партийный девиз) в южном корпусе и «Первый совет пролетарской диктатуры» — в северном. Под круглыми окнами — мемориальные доски. И все. Поразительный лаконизм!

Самим своим названием постройки отсылают к античному памятнику — воротам (пропилеи означает «преддверие») афинского Акрополя. Множественное число не должно сбивать с толку: речь шла об *одном* сооружении, больше напоминающем Московские ворота или же колоннаду Кабинета на набережной реки Фонтанки, 31 того же Кваренги, нежели данный памятник. Раздвоенность Смольных пропилей имеет иные корни. Стоит вспомнить постройки более прозаического назначения — городские таможни, которые, правда, зодчий Клод-Николя Леду называл *пропилями* Парижа, когда возводил беспрецедентный по масштабу ансамбль таких парадных въездов во французскую столицу в канун тамошней революции. Многие таможни имели вид парных павильонов с колоннадами с внутренней стороны, где проходящие проверку путешественники могли ожидать своей участи под навесом (такова, в частности, застава Данфер, сохранившаяся до наших дней).



Подобные таможни строились затем по всей Европе — в Брюсселе, Бремене, Берлине... В России, отказавшейся от внутригосударственных пошлин еще при Елизавете, тем не менее осуществлялся паспортный контроль на въезде в крупные города, так что опыт Леду, с его монументальными городскими воротами, пригодился. Но к началу XX века лишь немногие постройки такого рода сохранились где-либо; главное же, они не воспринимались как нечто ценное с градостроительной точки зрения. Щуко и Гельфрейх напомнили об их важности — осознанно ли? Знали они о происхождении такого мотива или нет, вопрос сложный. Неслучайно сей объект был назван с ориентацией на классическое наследие: никто не скажет, что это — заставы или таможни, но иных аналогов такого сооружения в истории архитектуры не отыскать. По мотивам парных павильонов Смольного выстроили еще некоторое количество ворот в Ленинграде (и, вероятно, более нигде): у парка Победы на Московском проспекте, у стадиона «Динамо» на Крестовском и у сада 9 января на Стачек (изуродованы в 1990-е годы).

12 Ансамбль Марсова поля

1917–1926

Архитекторы:
Иван Фомин и Лев Руднев

Объект культурного
наследия федерального
значения

Единственное архитектурное сооружение города, замысел которого восходит ко времени Февральской революции. Весной 1917 года на пустынном пыльном плаце, каким тогда было Марсово поле (при Советах долгое время называвшееся площадью Жертв Революции), появились первые могилы жертв революционных беспорядков. Захоронения, правда, хотели перенести на Дворцовую площадь, но, к счастью, делать этого не стали. Уже тогда Руднев и его учитель Фомин предложили возвести нечто предельно простое, с использованием гранитных блоков, хранившихся по соседству — в саду Русского музея, где из них собирались построить выставочный павильон. А происходили эти блоки из основания Сального буяна Тома де Тона, незадолго перед тем как раз разрушенного. Год спустя вновь провели конкурс, дабы стереть из памяти «буржуазный» след; Руднев же переработал свой проект, ничего в нем принципиально не изменив. Так в нашем городе появился единственный памятник событиям революции — если не считать таковыми Финляндский вокзал или станцию метро «Площадь Восстания». Странное дело, ничего более монументального создано так и не было, хотя под конец советской эпохи памятник событиям 1917 года собирались поставить на искусственном острове в устье реки Смоленки — недаром подъезд к нему называли Октябрьским проспектом (ныне это Новосмоленская набережная).

Марсово же поле преобразилось, став одним из самых совершенных городских садов, отдаленно напоминающим английский пейзажный парк, к которому у нас всё пытались подобраться поближе, да так и не смогли. (Даже Гонзаго в Павловске это не вполне удалось!) За общую планировку здесь отвечал





Фомин, придумавший и куртины сирени, и четыре ивы по углам памятника, из которых две в последние годы, увы, погибли. Примечательна также центральная аллея, поворачивающая под тупым углом, дабы выйти к Михайловскому замку, который со стороны поля выглядит необычайно

эффектно, как и другое место царевубийства, Спас на Крови. Главное же: современный житель или гость города, скорее всего, и не догадывается, что еще лет сто назад никакого парка тут не было, а Царицын луг, или Марсово поле, являл собой весьма жалкую картину — место парадов или народных гуляний — и архитектурно оформлен был недавно. Пускай и ради «коммунистического кладбища» посредине!

Сам памятник являет собой нечто вроде мавзолея под открытым небом. Это ни в коем случае не конструктивизм, но предельно упрощенный классицизм, как бы массивное основание для неосуществимой в этом месте колоннады. При всем том найден лаконичный монументальный образ, дополненный псевдогексаметрами Анатолия Луначарского — довольно наивными, как все литературное творчество наркома просвещения. Между блоками образуется своего рода сакральное пространство, в центре которого прежде была лишь клумба, вечный же огонь появился здесь к 40-летию юбилею революции и затем только распространился по всей стране. Но изобретателей этого языческого мотива следует искать во Франции — именно так еще в 1920-е был оформлен памятник жертвам Первой мировой в Париже, бывшая Триумфальная арка. Впрочем, название нашей площади тоже оттуда (или из Рима), а вот фонари в парке имеют местное происхождение — их перенесли с Васильевского, от Николаевского моста.

13 Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала

1924–1926

Архитекторы: Владимир Щуко
и Владимир Гельфрейх

Объект культурного
наследия федерального
значения

Трудно поверить, что и этой площади прежде не было. Вернее, небольшая площадка существовала перед старым зданием вокзала — между улицей Боткинской и Финским переулком. Там в апреле 1917 года и встречали вернувшегося из эмиграции Владимира Ульянова, там он и выступил с броневика. От прежнего вокзала сохранился фрагмент стены, ведь предположительно именно отсюда будущий вождь революции проследовал в город. По проекту Ивана Фомина в 1920-е годы устроили аллею, ведущую к Неве, она совпадала с западным проездом теперешней площади, появившейся, однако, лишь после Великой Отечественной войны. До того здесь была товарная станция, где производили перегрузку вагонов на суда. Памятник же стоял в начале аллеи, точно по оси здания несостоявшегося Красногвардейского универсама (площадь Ленина, 4). Сейчас здесь угол нового здания вокзала, выстроенного в 1950-е.

Монумент перенесли на новое место в ходе благоустройства площади; ее не так давно украсили изобильными фонтанами, а лет десять назад монумент повредили неведомые террористы, причем как отверстие в его нижней части, так и временная комбинация из пирамиды и куба, закрывавшая памятник на время ремонта, выглядели весьма оригинально... Но вскоре памятнику вернули прежний вид.

Все же признаем: первый опыт создания канонического монумента с протянутой рукой за авторством Сергея Евсеева оказался весьма удачным, причем именно благодаря зодчим. Работая в традиционной зоне своей ответственности — проектировании постамента, они предложили нечто весьма необычное (в отличие от довольно традиционной фигуры). Это



напоминает историю самого знаменитого памятника Петербурга, Медного всадника, где постамент получился интереснее собственно скульптуры — с той лишь разницей, что там скульптор как раз вышел за рамки допустимого, навязав свою трактовку основания зодчему — природный камень, не параллелепипед.

Соблазн показать броневик Ленина целиком архитекторами был счастливо преодолен, ведь иначе фигура человека на огромной военной машине совершенно потерялась бы — не то, что всадник на лошади. От машины осталась лишь башня с орудием, все остальное — условные блоки камня; тоже не конструктивизм, но, с точки зрения традиционной скульптуры, решение нетривиальное и, кстати, нигде затем не повторенное.

Памятник-шалаш в Разливе (Александра Гегелло) тоже весьма оригинален, но там имеет место лишь постамент, причем выполняющий и функцию трибуны. Здесь же новаторское основание несет на себе контрастирующую с ним человеческую фигуру. Именно со спины — на фоне Невы и низкого петербургского неба — она смотрится особенно эффектно.



14 Главная понижающая подстанция Волховской ГЭС

1923–1926

Архитектор: Оскар Мунц

Выявленный объект
культурного наследия

Недостаток индустриальной архитектуры в том, что ее памятники, в том числе и самые эффектные, расположены обычно абы где, зачастую же вообще недоступны для полноценного осмотра и уж точно не предназначены для экскурсий. Но в этом случае, судя по всему, закрытой недавно подстанции грозит все же музеефикация — лучшая из возможных участи! Тогда и станет понятным, есть ли хоть какая-то архитектура *внутри* или же все там подчинено чисто утилитарным задачам. Но ведь столь монументальный внешний вид заставляет ожидать чего-то значимого и в интерьере. Тем не менее пока неизвестно, что можно ожидать от этой части здания.

Подданный Нидерландов (по рождению), Оскар Мунц еще до революции сформировал свою позицию, противопоставив господствовавшему в ту пору неоклассицизму средневековое зодчество. Только не готика, что обычно имело место в таком случае, а нечто иное, стиль Византии, которую Россия все пыталась воссоздать, отчего и образ византийского храма был здесь целое столетие весьма актуален. Но как раз Мунц ничего подобного не возводил, его главное дореволюционное создание, Московский почтамт, испорченный (тогда академистами) Весниными, все же ближе неороманскому стилю, который благодаря американцу Генри Ричардсону и его многочисленным последователям по всему западному миру обрел новое звучание — не подражание давно минувшим временам, но источник новых ярких образов!

В полной мере реализовать такую концепцию наш зодчий смог лишь в советское время, спроектировав сначала Волховскую ГЭС — опять же почти никому не видную, а затем и ее



филиал (своего рода подворье монастыря). Именно на монастырь здание сие более всего похоже. Что необычно: дореволюционный кирпичный стиль был в большей степени ориентирован на готику либо вообще каких-либо архитектурных амбиций не демонстрировал, занимая периферийное положение среди основных тенденций искусства. Кажется, ничего нового Мунц на Полюстровском не сделал... ан нет, перед нами (временное) торжество полуциркульной арки, пришедшей на смену параболическим в здании на Волхове. Это шаг назад к стилю XII века. Что для 1920-х можно посчитать архаикой, ведь готику реактуализировали тогда немецкие экспрессионисты — с ними (как и с нидерландцами) Мунца сближает голый красный кирпич (зачем-то в начале XXI века покрашенный в красный же цвет), а вот все остальное — это честная попытка приспособить раннесредневековые приемы к нуждам советской индустрии. Вполне удачная, надо признать, — но без продолжения. Конструктивизм по такому пути не пошел, и призывы Мунца позабылись.







15 Фабрика «Красное знамя»

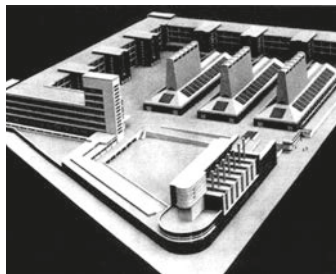
1926–1937

Архитекторы: Эрих Мендельсон,
при участии Ипполита
и Сергея Овсянников

Объект культурного
наследия регионального
значения

Один из немногих памятников конструктивизма в нашем городе, снос которому уж точно не грозит — слишком велика его мировая известность. Не будет преувеличением сказать, что в силу тех или иных причин Петербург у знатоков архитектуры в иных краях ассоциируется не с Зимним дворцом или Исаакиевским собором, не с работами Кваренги или Росси, а именно с этим производственным комплексом. Знаменитый представитель архитектурного экспрессионизма, Эрих Мендельсон остался крайне недоволен своим опытом сотрудничества с советской промышленностью: проект его был многообразно искажен, так что в итоге архитектор даже отказался от авторства. И со стороны советских зодчих имел место некий афронт, ибо их возмутило приглашение иностранца вне какого-либо конкурса. Но спустя много лет споры поутихли, так что исключительная репутация здания перестала быть тайной и для нас; на Западе же его признали творением именно Мендельсона, тем более ценным, что многое из построенного зодчим утрачено либо пришло в полный упадок, как шляпная фабрика в Луккенвальде под Берлином, успешное возведение которой и привлекло внимание заказчика к немецкому зодчему.

По сравнению с жалкой руиной в депрессивном провинциальном городке бывшей ГДР, наше здание находится в неплохом состоянии. Хотя и здесь, конечно, приходится говорить всего лишь о ремонте, не о реставрации, то есть действиях, порой весьма разрушительных по отношению к подлинным деталям, да и вообще к какой-либо подлинности. Так что исследователям еще предстоит оценить ущерб от последних трансформаций закрывшейся фабрики. Все же здесь не было разрушения



до основания с последующим возведением новодела, как в случае с кинотеатром того же Мендельсона в Западном Берлине, из которого лет сорок назад сделали театр «Шaubюне». На это здание, кстати, более всего похожа котельная нашей фабрики — там тоже имеет место закругленный короткий фасад; впрочем, сходство со средневековым собором не столь велико, как на Корпусной улице. Подобные закругления, по справедливому замечанию историка Рейнера Бэнэма, у зрелого Мендельсона — не более чем эстетский прием, активно копируемый другими зодчими. Отметим также не скрытую штукатуркой кирпичную кладку, отсылающую к кирпичной готике, которой вдохновлялись экспрессионисты. В советской архитектуре такой мотив — большая редкость, прежде стены отличались еще более насыщенным красным цветом благодаря краске, наконец, удаленной. Котельная остается самой выдающейся частью комплекса и в прямом смысле: она лучше всего видна, не спрятана в недрах квартала. Ее одну можно считать полноценным творением Мендельсона, при минимальном участии местных зодчих.

→ Пр. Стачек, 5

16 Школа имени 10-летия Октября

1925–1927

Архитекторы: мастерская
Александр Никольского

Объект культурного
наследия федерального
значения

Школа имени 10-летия Октября входит в комплекс сооружений Нарвской заставы, возводившихся в 1925–1927 годах. Она предназначалась для детей рабочих Кировского завода. Ось Тракторной улицы приводит к зданию школы на противоположной стороне проспекта Стачек. Так образуется очередной ансамбль на пути от Нарвских ворот к Кировской площади.

Проект школы Никольский создавал с архитекторами своей мастерской. Здание построено по экспериментальной программе комиссии по строительству для городских школ и рассчитано на 1000 учащихся. Сюда входили мастерские, класс рисования,



читальный зал с книгохранилищем, столовая, актовый и физкультурный залы, обсерватория. Школьный комплекс разделен на функциональные зоны: младшие и старшие классы, вертикальный объем лестницы с обсерваторией, административный комплекс и физкультурный зал.

В конструктивизме сборка этих элементов происходит с наименьшим сопротивлением. У Никольского же она подчинена формалистическому началу. Проект предлагает закругление фасадной линии (так называемая экседра). Центральный четырехэтажный корпус полукруглый в плане; от него с обеих сторон отходят корпуса, образующие фасады боковых улиц. Угловое, по сути, здание превращает пространство перед собой в ансамбль площади и сквера. Каждый объем имеет свою форму и подогнан к другому в соответствии с иерархией форм, нарастая по высоте и примыкая к центральной вертикали административной башни и обсерватории. Здание так интересно собрано, что кажется, будто Никольский был знаком с «теорией архитектурного организма» московского архитектора Ильи Голосова, который много сил потратил на создание формулы успеха при сочетании геометрических объемов.



В годы войны в обсерватории было установлено орудие противовоздушной обороны. Над отдельным входом в физкультурный зал сейчас отлитый из железобетона рельеф, в котором серп и молот выступают на равных с теннисной ракеткой и гантелью. Эта вольность в иконографии государственной символики была дозволена в 1927 году, но уже скоро рядом появится башня здания администрации района (проспект Стачек, 18), где композиция серпа и молота обретет канонические черты.

Чуть позже мастерская также реализует проект школы в Лесном, у нынешней площади Мужества (Политехническая улица, 22, к. 1). Это здание похоже на школу имени 10-летия Октября, оно тоже собрано из разноэтажных элементов, но все углы в нем прямые и такой пластичности нет.

Никольский так увлекается темой школьного строительства, что в 1928 году пишет статью «Естественное освещение внутренних помещений», где полностью пересматривает свое отношение к устройству школьного здания. На примере собственного проекта с верхним светом архитектор декларирует новый подход: здание школы одноэтажное; классы рассредоточены на обширной площади без вертикальных связей; нет боковых окон; падающий сверху свет равномерно распределен в помещении. Реализовать подобную идею архитектуре не удалось.

→ Пр. Стачек, 8–10; Тракторная ул., 1–4, 7, 12, 13, 15; ул. Метростроевцев, 2

16 Жилой массив Тракторной улицы

1925–1927

Архитекторы: Александр Гегелло,
Григорий Симонов, Александр
Никольский

Объект культурного
наследия регионального
значения

Жилмассив построен в 1925–1927 годах для рабочих завода «Красный Путиловец» (тогда Кировский завод). Улица названа в честь пуска в 1924 году производственной линии тракторов «Фордзон-Путиловец».



Интересно обратить внимание на то, как развивалась советская жилая архитектура на раннем этапе. Это были не жилые массивы, а кооперативные поселки. Рабочие объединялись, строили себе жилье и сами решали, каким оно должно быть. Выбор делался в пользу деревянных малоэтажных одно-, двухсемейных коттеджей с приусадебными участками. Поселков с такими домами было много вокруг Москвы и других городов Центральной России. При этом оказывало влияние сельское происхождение рабочих и довоенный опыт строительства. Жилье должно было быть дешевым, земля перед домом — позволять организовать огород, а отдельный вход — создать ощущение независимости.

Однако вскоре концепция жилищного строительства изменилась. Ведомства стали решать, какими будут дома для рабочих. И решение было в пользу многоквартирных домов: выходило дороже, но уже за казенный счет. Скоро появится жилой

массив, и рабочий получит или квартиру, или комнату на семью. Отныне жилье принадлежит государству, а рабочий лишь пользуется им.

Тракторная улица — первый эксперимент жилья в Ленинграде. Это еще город-сад, но уже с многоквартирными домами. Здесь проявляется особое внимание и к форме, и к инженерной инфраструктуре. Дома построены по проекту Александра Гегелло, Александра Никольского, Григория Симонова.

Впервые в советской практике архитекторы собраны в группу не по собственной творческой воле, а в административном порядке. Симонов в 1926 году ездил в Германию и Швецию, чтобы ознакомиться с жилищным строительством. Поэтому дома на Тракторной напоминают немецкий жилмассив тех лет — зидлунг (формальное решение улицы, пластичность объемов, небольшая этажность, не хватает только высоких черепичных крыш). Для Московско-Нарвского района Гегелло строил дом культуры и дом технической учебы. Этот район был его рабочей вотчиной. Им подписаны проекты фасадов и эскизы объемного решения зданий.

Александр Никольский — самый экзотичный архитектор из этой троицы. Его опыт включает в себя знакомство со средневековой архитектурой Италии и русским деревянным зодчеством. Жилые дома на Тракторной улице соединяются между собой полуарками. Это мотив Никольского, который делал явную отсылку к форме аркбутанов средневековых храмов, например у базилики Санта-Кьяра в Ассизи.

С другой стороны, Никольский ориентирован на формальные поиски. В момент создания проекта Тракторной улицы он знакомится с идеями супрематической архитектуры Малевича и его учеников Николая Сутина и Ильи Чашника. Их Никольский приглашает сделать проект цветового решения домов. Впервые профессиональные художники занимаются таким простым и одновременно важным делом. Раскраска не сохранилась (кажется, она была в тонах желтого).

17 Фабрика-кухня Выборгского района

1929

Архитекторы: группировка архитекторов-урбанистов (АРУ) (Армен Барутчев, Исидор Гильтер, Иосиф Меерзон, Яков Рубинчик)

Объект культурного наследия регионального значения



Еще одна удивительная группа построек в Ленинграде конструктивистской поры — фабрики-кухни. Четыре из них возведены единой командой выпускников Академии художеств, вступивших в созданное Николаем Ладовским объединение (вероятно, назло конструктивистам

Никольского из Института гражданских инженеров). Есть еще несколько построек неизвестных авторов — к примеру, удивительное здание при заводе «Большевик» на проспекте Обуховской Обороны, 120д; постройка на улице Красного Курсанта, 19 (П. Д. Бункин (?)) и по соседству с описываемым памятником на Большом Сампсониевском проспекте, 61, кор. 2, лит. А (Моисей Лурье (?)).

Самые известные здания те, проекты которых принадлежат коллективу Барутчева (кстати, его сотрудник Меерзон в свое время участвовал в создании модели башни Татлина). Фабрика-кухня на проспекте Обуховской обороны, 119Б с главного фасада перестроена в конце 1930-х; Василеостровская фабрика (Большой проспект ВО, 68, которая к 1990-м обратилась в жалкую руину, — даже странно, что ее не снесли, но восстановили, со всеми возможными вопросами к тем, кто, по сути, лишил здание восточного фасада). Не избежали перестройки и два других здания: то, что стало Кировским универмагом, основательно переделано внутри, как и Выборгская фабрика, впрочем,



сохранившая эффектный силуэт; тогда как на площади Стачек кафе на крыше уже давно остеклено, здесь оно теоретически сохранилось, хотя, конечно, не используется. Есть великолепный козырек, кстати, не павший жертвой кампании по удалению подобных деталей, последовавшей за обрушением фасада станции метро «Сенная» в 1999 году; здесь предполагалась некая активность на свежем воздухе, столь же утопичная, как и в соляриях из проектов домов 1930-х (в том числе элитных домов специалистов). Не для здешнего климата!

Но, конечно, художественный смысл такой детали гораздо глубже, он в утверждении «горизонтализма» в архитектуре, призванного устранить основной вертикальный мотив, колонну, как наследие академизма. У истоков такого новаторства — Фрэнк Ллойд Райт, многочисленные дома которого первых десятилетий XX века были хорошо известны во всем мире — ими, в частности, вдохновлены архитекторы Малевича. Отчасти опираясь на своего предшественника Генри Ричардсона, отчасти на японское искусство, а в какой-то мере и на идеи игрушек немецкого педагога-новатора Вильгельма Фребеля, зодчий поспособствовал формированию языка современной архитектуры, помогая ей преодолеть обаяние и власть европейской классики. Кстати, в зданиях АРУ можно встретить редкие для ленинградской архитектуры тех лет настоящие ленточные окна (не имитацию!), еще дальше продвигающие идеи Райта и воспринятые при посредстве Ле Корбюзье (тут, кстати, есть и вполне корбюзийские пилоны). Вообще, окна здания необычайно хороши — имеет место разнообразие, которого так недоставало иным жилым домам эпохи конструктивизма.

Главной же проблемой всех зданий подобного назначения стала утрата ими первоначальной функции, вернее, исчезновение потребности в фабриках-кухнях, что и повлекло за собой неизбежные трансформации, в данном случае, как кажется, довольно щадящие.

18 Школа им. КИМа на улице Ткачей

1927–1929

Архитектор:
Григорий Симонов

Выявленный объект
культурного наследия

В отличие от ансамбля Тракторной улицы, здесь школа и дома, семьи жителей которых она должна была обслуживать, выполнены разными зодчими, более того — в разных стилях. Жилмассив Давида Бурышкина — Льва Тверского выдает время своей постройки масштабами (при скромной этажности) да сдержанной отделкой стен. В остальном же эта работа отсылает к классическим традициям — так, полуциркулярная площадь (Культуры) и три расходящихся от нее луча по композиции весьма напоминают «Новый Петербург» Ивана Фомина, но в упрощенном варианте. Впрочем, в глубине квартала работал уже Григорий Симонов, вот только этих его домов (улица Ткачей, 48, 50, 52, 54, 56) со стороны школы почти не видно, так что имеет место скорее контраст, нежели единение двух составляющих. Школа поставлена с другой стороны улицы, на пустыре, который она своим жестким геометрическим формам всецело подчиняет: в отличие от творения Никольского на Стачек, как и от других конструктивистских школ, здесь отсутствуют какие-либо дуги и закругления, но все линии строго





параллельно-перпендикулярны, что также контрастирует с планировкой кварталов Бурышкина — Тверского. Постройке Никольского близка идея устройства обсерватории в корпусе для старшеклассников, расположенном с севера. Здесь ее купол призван заменить иногда возводившиеся над гимназическими храмами наверху.

Сходство с одним из первых крупных памятников модернизма в Западной Европе — зданием Баухауса в Дессау Гропиуса, вероятно, не случайно. Известно о командировке Симонова в Германию, где его, вероятно, могли заинтересовать не одни лишь жилые дома. Конечно, столь обильного остекления, как в Баухаусе, тут достичь не удалось, помог распространенный в те годы трюк с раскрашиванием фасадов в разные цвета, с которым нынешние ремонтники активно сражаются, — простенки меж окон здания давно перекрашены в основной цвет, что

зрительно усиливает присутствие стены. На немецкий прообраз указывает галерея на столбах, соединяющая два корпуса школы (предназначенных разным возрастным группам) с актовым и спортзалом посредине. Не раз уже была отмечена ненужность такой галереи в Дессау, где улица, которую как бы перешагнуло здание, появилась позже самого здания. На улице Ткачей же имеет место и вовсе банальный проход на школьный двор, так что художественное начало в устройстве такого приподнятого над землей (согласно одному из принципов Ле Корбюзье) сооружения очевидно. Еще один повод усомниться в уместности расхожих представлений о безукоризненном следовании модернистов функции! Такой переход в сокращенном варианте повторяют затем Игорь Фомин (на проспекте Стачек, 30) и Владимир Мунц (на Кантемировской улице, 30; не сохранился); до совершенства же (или до абсурда?) сей мотив доведен в архитектурном решении дворовой стороны Кировского райсовета (Ной Троицкий).

Другое указание на памятник в Дессау — неожиданно симметричная главная лестница; точно такая же присутствует в немецкой постройке; вероятно, в том и в другом случае некая традиция (парадные монументальные лестницы барочных дворцов) оказалась сильнее устремленности в будущее.

В ходе одного из последних ремонтов замечательный западный *фасад* (если этот термин здесь уместен) корпуса, в котором размещаются спортзал и столовая, утратил важную деталь — вентиляционные решетки, видимо, кухни, напоминавшие ноздри гигантской головы, у которой глазницы — окна. Подобно раскраске стен, этот мотив следовало бы восстановить при следующем поновлении здания — памятник архитектуры требует, конечно, не ремонта, а научной реставрации. Впрочем, над иными деталями время не властно — это верно как в отношении отдельных входов для старших и младших классов с явными супрематическими мотивами, так и для одинокого квадратного окна с восточной стороны трехэтажного корпуса — все это превосходные приметы времени, когда зодчим и малыми средствами удавалось достичь столь многого.

→ Пионерская ул., 7

19 Трамвайная подстанция на Пионерской улице

1932–1934

Архитектор:
Рисконов

Выявленный объект
культурного наследия



Тут тоже есть черный квадрат, причем относительная простота функциональной составляющей, как и малый размер, дают возможность свободнее экспериментировать с деталями. Получается некое подобие модернистской виллы функционального типа, в Советском Союзе категорически невозможного (если не принимать во внимание уникальную историю с собственным домом Мельникова). Кохановой выпало продолжить дело возведения подстанций для ленинградского трамвая, до революции начатое Александром Ламагиным: его подстанцию на Лесном, 28 она перестраивала, что только усилило момент преемства, по собственным же проектам возвела четыре уникальных здания, примеры малых форм конструктивизма, в разных районах города. Некоторую известность недавно обрела подстанция на Фонтанке, 3а, почти официально именуемая теперь «блокадная» (ради сохранения), ибо лишь апелляция к истории могла бы спасти это здание, коль скоро его художественная ценность понятна немногим, а, на взгляд девелоперов, есть, вероятно, некий абсурд в сохранении утилитарной постройки там, где давно уже должен был появиться новый элитный дом, — в самом центре города.

Подстанция на проспекте Энгельса, 11 отличается простым фасадом, конструктивистское или даже супрематическое комбинирование объемов можно видеть здесь с другой, дворовой, стороны. Три подстанции (еще одна на Можайской улице, 19) похожи, тем не менее в каждом случае имеет место индивидуальное решение. Основная ценность — сочетание глухих объемов с довольно свободным расположением окон разной формы, что напоминает проект рабочего клуба Лазаря Хидекеля — прямое свидетельство влияния Малевича на архитектуру, впрочем, оставшееся на бумаге. Никто эти объекты не охраняет (за исключением здания на Фонтанке); подстанция на Пионерской находится в опасной близости к кварталам элитных домов, которые, как кажется, вот-вот ее раздавят, а статус «выявленного» объекта мало что гарантирует. В таком случае полезно время от времени проверять состояние памятника — быть может, там как раз сейчас проходит снос, а может, строится уже нечто новое. Осознание ценности утраченного приходит, увы, лишь по мере приумножения утрат.

20 Школа на улице Седова

1932–1933

Архитектор:
Николай Демков

Выявленный объект
культурного наследия



Ученик Никольского, воспринявший также, по всей вероятности, влияние Малевича, Демков даже в последней своей работе — спортивном клубе Лесотехнической академии (Институтский переулок, 2) — сохранил верность принципам свободного формообразования. Более же всего известен он таким вы-

дающимся и бескомпромиссным творением, как Дом культуры имени Ильича (Московский проспект, 152), но в случае со школой на улице Седова, кажется, от принципов конструктивизма отходит. По какой причине? Поворот 1933 года не мог оказать столь стремительного влияния на уже начатое строительство — по необычному и все же традиционно симметричному плану, при том, что изменения фасадов в процессе достройки вполне ожидаемы. Но именно план здания таит в себе нечто из ряда вон выходящее.

Пускай кому-то и хотелось видеть в такой планировке мотив самолета (как и серпа, и молота в иных сооружениях, где интерпретатор просто не в силах принять нетривиальную планиметрию — абстрактную в своей основе), гораздо больше это здание напоминает садовые павильоны эпохи барокко, крупнейший из которых — охотничий дворец в пригороде Турина Ступиниджи (1729–1731). В его основе — правильный шестиугольник с углом в 120°. Весь шестиугольник в таком случае



необязателен, достаточно продемонстрировать в середине фасада тот самый угол как решительный отказ от ортогональности. Нередко зданию в таком случае придавали план в виде Андреевского креста — такова усадьба Альтанов под Веной (1693; не сохранилась) или же тоже утраченный Павильон в Третьем Летнем саду, в то время как в здании Эрмитажа (в Пушкине) требуемый угол выдержан не в полной мере.

Все это категорически далеко от конструктивизма, да и вообще от XX столетия. Однако Демков на улице Седова демонстрирует обширные познания в истории архитектуры. Должны ли мы ему отказывать в таком праве? Или же говорить о случайном совпадении? Зодчие той эпохи были весьма образованными людьми; более того, эпоха барокко не казалась им чем-то далеким — вспомним, какое значение в генеалогии модернизма придавал ей Зигфрид Гидион. Интересоваться одной лишь современностью, не замечая прошлого? Полагаем, что такой футуризм был в ту пору далеко не всем присущ; мотивы, относящиеся к архитектуре далеких стран и эпох, могли находить отражение в творчестве не одних лишь беспринципных эклектиков. Что же до симметрии, то она присутствует и в проектах бань Демкова — двух типовых (на Лиговском, 269 и Шелгунова, 3) и одном, где фасад оказался в итоге переделан (Чкаловский, 12).

Именно готовность архитектора наряду с канонически модернистским ДК Ильича предложить нечто настолько нетривиальное — а ведь школа на улице Седова, по существу, его самое крупное творение — свидетельствует об исключительной незаурядности Демкова! Когда б не ранний уход, уверены, он продолжил бы подобные эксперименты и в условиях послевоенного строительства, что далеко не о каждом зодчем, ушедшем в 1940-е, можно сказать.

1934...1941

**Освоение классического
наследия**

От убийства С. М. Кирова до начала Великой Отечественной войны

Историческая ситуация этого периода наиболее драматична. «Остановленный на бегу» авангард, переориентация на искусственный стиль, репрессии, а потом война. Сложно сказать, был ли эстетический переход 1930-х естественным или насильственным. (Полярными аргументами здесь выступают концепции Селима Хан-Магомедова и Бориса Гройса: согласно одной, авангард был остановлен, согласно другой — развивался и в тоталитаризме.) Архаическая реакция культуры на модернизм — это естественная реакция традиционной цивилизации.

В 1929 году, с началом сталинского плана индустриализации и первой пятилетки, в Ленинграде почти каждый архитектурный проект отправлялся на доработку. Все менялось, и теперь здания должны были приобретать более монументальный вид. Ной Троцкий — для ДК имени С. М. Кирова, Александр Гегелло — для ДК имени И. И. Газа: оба поначалу рисуют обильно остекленные объемы. Но возникают второй и третий проекты, где появляются штукатурка и руст, наличники и тяги, декор и скульптуры. Таких

примеров много. Даже уже возведенные здания перестраивались, например ДК Первой пятилетки на месте нынешней второй сцены Мариинского театра. Воплощался лозунг «Больше жизни!».

Против «суицидального» авангарда выступала «урожайная культура» — плоды этого урожая хорошо заметны на фасадах сталинских домов. (Об оппозиции модернизма и традиционализма хорошо написал Владимир Паперный в «Культуре Два».) Конструктивизм словно спрятался в промышленности, на улицах он уже не встречался. Парадные фасады сталинских жилых домов стыдливо прикрывали конструктивистские жилые массивы.

Архитекторам предлагалось творчески работать в фантомном направлении, названном «социалистический реализм». В профессиональном сообществе это определение звучало как «освоение классического наследия». Такая формула от чиновников подразумевала, в сущности, постмодернистское собрание разных форм.

Архитекторы бросились изучать архитектуру предшествующих эпох, чтобы найти свой вариант «освоения». Особенностью этой архитектуры было существование после конструктивизма, поэтому ее называют постконструктивизм (С. Хан-Магомедов, А. Селиванова).

Архитектура в 1930-х давала обещания. Ее пришествие декларировалось, и это было особенно ценно. Чтобы увидеть будущее, нужно было верить в него. Так возникла визионерская культура, которая два десятка лет ожидала возведения Дворца Советов в Москве, да так и не дождалась.

В 1940 году архитекторы Москвы и Ленинграда встретились, чтобы обсудить творческие искания обеих школ. Материалы были опубликованы в сборнике «Творческие вопросы советской архитектуры». Главная проблема Москвы заключалась в «разработке стены», источником форм были ренессансные палаццо. Звучал призыв «покончить с московским ренессансом и найти свою советскую московскую стену». В Ленинграде же обнаружили иные тенденции. В докладе Льва Ильина архитекторы были расставлены, словно на карте военных действий.

Левый флаг представляли Левинсон — Фомин, а мы отнесем к ним и Никольского. Они «идут от конструктивизма, от Перре», оказываются свободны от ордера и занимаются поисками неклассических источников формы. Заходят даже в пространство готической архитектуры.

В центре расположились Гегелло, Катонин, Хидекель, Юнгер, Митурич, Макашов. Они уважают ансамбль, решают общие проблемы города, то есть стремятся к нейтральности и мимикрии.

Правый фланг представляли Троцкий, Руднев, Катонин, Бурышкин. У них ствол колонны был превыше всего. Ильин назвал Троцкого «беренсианцем» на все той же творческой встрече. Так, здание Германского посольства в Петербурге, построенное Петером Беренсом в 1911–1913, обозначает собой целое направление 1930-х, к которому примыкали ряд ленинградских зодчих, не связанных, впрочем, институционально. Близкая Беренсу академическая реакция на модернизм у Ивана Фомина ярче всего проявится в 1920-е и перекроет его собственные достижения 1910-х. С другой стороны, творчество этих архитекторов станет примером для советских зодчих.

Неоклассика 1910-х между модерном и конструктивизмом дала традиционалистам 1930-х ощущение преемственности, став отправной точкой потока реминисценций. Вадим Басс называет архитектуру 1930-х маньеризмом — возможно, за эстетическую подвижность, упадочную красоту и искажение большого стиля. Но те, кто в 1910-х классикой не увлекались (а это многие из поколения родившихся в 1880–1890-е), в 1930-х свое творчество оценивали вполне в постмодернистских терминах: как собирающее, а не как отсекающее формы.

Итак, в Ленинграде в рамках «освоения классического наследия», или «большого ордера», мы имеем два крайних направления: монументализм, сохранение колонны, с одной стороны, и конструктивную пластичность ордера для новых форм — с другой. Эти «правый и левый уклоны» ленинградской школы легко различимы по форме. Архитекторы, следующие за Беренсом и Фоминым, крепко привязывают колонну к фасаду. А Левинсон с Фоминым-младшим стараются отодвинуть

от стены уже не колонну, а пилон, создавая лоджии и портики. Первые отказываются от капителей или упрощают их, вторые изобретают причудливый рисунок завершения опор.

Ленинградская архитектура 1930-х оказывается в общем тренде: разнообразие форм, фасадная застройка, невозможность достичь истинной формы и постоянный ее поиск. Проспекты Московский, Обуховской обороны, Стачек, Энгельса становятся линиями застройки. А главным архитектурным типом, как и в эпоху модерна, оказывается жилой дом.

21 Административное здание (Большой дом) на Литейном проспекте

1931–1932

Архитекторы:
Ной Троцкий, Александр Гегелло,
Андрей Оль и др.

Объект культурного
наследия федерального
значения

Несмотря на то что это здание было окончено прежде официального разворота к (сталинской) классике, хочется рассмотреть его именно в данном разделе как своего рода провозвестника грядущих перемен. Или же они начались еще раньше? Задача создания убедительного образа власти в архитектуре, которую по-своему пытались решить конструктивисты (от Иванова до Алма-Аты), требовала пускай и самого осторожного, но все же обращения к традиционным мотивам, желательно классическим (ср. Германское посольство Беренса). Некоторый, скажем так, здоровый консерватизм, отнюдь не предосудительный. Похоже, именно ленинградские зодчие в 1920-е активнее других занимались разработкой нового типа правительственного здания, причем речь не только и не столько об успехе молодого Ноя Троцкого в конкурсе на возведение Дворца Труда и даже не об опытах Ивана Фомина.

Не столь заметный прежде и затем Сергей Серафимов откликнулся на первый серьезный (предполагавший беспрецедентный масштаб строительства) заказ на создание нового городского (вернее, даже республиканского) центра. Его ансамбль Госпрома в тогдашней столице Украинской ССР Харькове (1925–1928) стал образцом того синтеза старого и нового, что много позже — и не у нас — назовут «ар-деко». Сравнение Госпрома с Баухаусом в Дессау, принадлежащее Рейнеру Бэнему, поверхностное (подвесные переходы меж корпусов) и сделано как бы походя. Скорее уж ближайший аналог харьковского гиганта — комплекс Радио-сити в Нью-Йорке Раймонда Худа,



но тот возводился в 1932–1933 годах (почти в одно время с нынешней Государственной Думой в Москве по проекту Аркадия Лангмана — вот, кстати, еще один близкий родственник Большого дома); кроме того, заметно, что ему, как и другим небоскрегам Нью-Йорка, катастрофически не хватает места на земле — по остроумному наблюдению Рема Колхаса, город словно выдавливает такие здания вверх. Но и дом в Харькове, и послевоенные высотки в Москве от американских собратьев отличаются свобода развития ансамбля по горизонтали, ведь в Советском Союзе частной собственности на землю не было.

Еще позже (к 1938 году) в Женеве выстраивают здание Дворца Наций, не по проекту Ле Корбюзье и с той же задачей соединить современную простоту с классическим пропорциональным строем. Даже после 1945 года на Западе еще можно отыскать отголоски обновленного классицизма. К примеру, во все том же Нью-Йорке появится малоэтажный Линкольн-центр (наш ответ ему — пилонные постройки 1950-х). Но ортодоксальные модернисты такой стиль отвергнут, а постмодернисты постараются высмеять — так завершится эпоха фасадов монументальных и минималистичных одновременно. И дело вовсе не в какой-то их особой мрачности! Конечно, в случае с ленинградским домом основания испытывать, мягко скажем, смешанные чувства есть — чего, кстати, не скажешь о достроенной в 1980-е Лубянке. Но критики чаще ставят в вину данному стилю иное: избыточную серьезность или же досадный компромисс, когда классика, сведенная к минимуму, кажется уже бессмысленной — лучше бы ее полностью преодолели. Что и случилось в конце концов...

Откуда у Троцкого, к 1930 году вроде бы всецело погруженного в конструктивизм, взялась эта готовность предложить властям нечто более солидное, а значит, статичное и монументальное, чем, скажем, его же здание Кировского райсовета? Ответ неочевиден, если только не прибегать к тривиальному суждению, что академист в Троцком не умирал никогда, только ждал своего часа. Похоже, ОГПУ нуждалось в строгих вертикалях пилонов; ленточное остекление сей организации не подошло бы (Людвиг Мис в 1933 году по той же причине потерпел неудачу со своим проектом Рейхсбанка). Все, что осталось в этом здании

от конструктивизма (помимо скромного декора), — большие окна лестниц по углам, но и они не в силах уничтожить общее впечатление архаической твердыни власти. Этот дом слишком велик для своего места, отсюда и (меткое) название, а лучшая точка обзора — с противоположного берега Невы, от «Авроры», откуда можно оценить всю его громаду. К Литейному же проспекту обращен в первую очередь гранитный цоколь, тоже неожиданно традиционный — с точки зрения формы и материала, что отсылает к каменному основанию Петербурга былых времен. Что ж, беспрецедентно высокое здание у болотистых невиских берегов требовало и физического (огромный залитый бетоном котлован), и символического основания.

Время подкорректировало облик Дома, добавив такую, казалось бы, сугубо функциональную деталь, как антенны на крыше. Нелишне напомнить, что в 1920-е подобными намерениями увлекались многие — проигравшие в 1923 году Троцкому братья Веснины самым модернистским элементом своего Дворца Труда сделали именно лес антенн, призванных, вероятно, транслировать заседания мирового правительства миру после тотальной победы коммунизма. И здание в Харькове немало выиграло от установки на нем (в ходе послевоенной реконструкции) телебашни — она, помимо прочего, эффектно нарушила симметрию. Но полностью осовременить то и другое здание технические надстройки, конечно, не могли — эти творения так и останутся памятниками своей эпохи, со всеми неустрашимыми *неархитектурными* ассоциациями.

22 Стадион им. С. М. Кирова и Приморский парк Победы

1932–1950

Архитекторы: мастерская
Александр Никольского

В настоящем путеводителе представлены существующие сооружения — их можно увидеть. Но ниже пойдет речь о стадионе, который был выстроен лишь наполовину, а затем значительно реконструирован. Не воплощен замысел галереи, представлявшей собой особый тип конструкции и отсылавшей к архитектуре станций метро. Не построена башня, служившая отметкой крайней точки Островов. От проекта 1932 года и довоенного строительства нам остался холм и врезающиеся в него павильоны.

Когда Никольский рисовал холм с террасами, уже были построены крупные стадионы с насыпными трибунами. Сначала стадион Йельского университета (1914), где валы прорезаны тоннелями-вомиториями. Чуть позже — стадионы в Пасадене (1922) и Лос-Анджелесе (1923), где насыпь демонстрировала серьезное изменение ландшафта. Вмешательство в недра земли становится популярным для начала XX века действием; вздыбливание земли дает хтонический эффект, связывает строительство стадиона с древним язычеством.

Никольский поднимает землю для холма со дна залива, усиливает эффект, используя стихию воды. Его холм прорезан лишь двумя тоннелями-вомиториями, соединяющими поле с физкультурными павильонами. Спортсмены появляются из-под земли, как это происходило на древнегреческом стадионе, например в Олимпии. Двоичность павильонов стадиона Никольского отражает наличие двух соперничающих команд, что связано с культурой игры в мяч. Это позволяет создать симметрию сооружения.

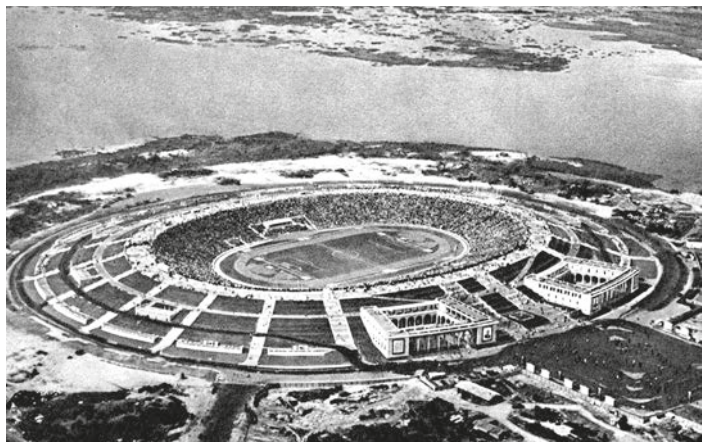
Холм Никольского кроме нижней и верхней круговых террас имеет две террасы посередине. Деревьями архитектор

подчеркивает линии лестниц (23 по кругу холма) и кольца террас, между которыми расположены три зеленых откоса. Сочетание откосов и террас обнаруживает формальный мотив кургана.

Физкультурные павильоны врезаются в толщу холма, фланкируя главную лестницу, и образуют воронку центрального входа. Внутри каждого — двор-патио или, скорее, маленькая палестра для спортсменов, вокруг которой раздевалки и технические помещения. Со стороны фасада двор павильона отделяют от предстадионной площади два ряда пилонов, поддерживающих архитрав со скульптурами физкультурников на карнизе (в одном из вариантов).

Пилоны павильонов Никольского — бетонные столбы вытянутых пропорций, чуть расширяющиеся кверху. Классическая капитель отсутствует, но есть нечто, напоминающее абак; между ней и балкой архитрава — куб, служащий продолжением опоры, но с меньшим сечением, соответствующим размеру пилона у основания. Расширение пилона после абаки резко обрывается, и возвращается простая утилитарная форма бетонного столба-опоры.







Никольский создает аллюзию на египетскую архитектуру, но его упрощенный ордер кажется ближе к функционализму, чем к традиционализму — уж больно простыми средствами достигается эффект игры в «освоение наследия». Если бы не статуи на карнизе и откровенно итальянский патио, пропилеи павильонов можно было бы считать примером модернистской архитектуры.

Павильоны Никольского — форма столь же далекая от спортивной функции, сколь галерея и башня, которые работают как архитектурные метафоры. Павильонами создается парадный фронт фасада, и одновременно этот фасад затягивает зрителя внутрь, как пропилеи, как элемент парковой архитектуры.

Фасад общественных и жилых зданий насыщается конструктивной пластикой портиков и лоджий до такой степени, что почти превращается в пропилеи. Это принцип павильонной открытой архитектуры, в чем-то близкий ар-деко. Глубокие фасады стадионов создавались в условиях поиска компромисса между модернизмом и традицией как ответ на функциональную задачу.

Никольский работал над проектом комплексно; стадион был частью парка, его логическим завершением, ландшафтно-архитектурной метафорой, вырастающей из земли. То же можно сказать о магистрали (центральной и береговых), Гребном канале, системе секторов парка.

После войны изменилась тема парка, он стал мемориальным, его посвятили Победе. Более того, проектом стадиона и парка занимались теперь другие архитекторы. Из задуманного Никольским реализовано совсем немного.

Но удивительно, что парк сохранил заложенную в проекте структуру и, более того, развил не осуществленные ранее идеи. Есть пляжный сектор и места для тихого отдыха; появился задуманный ранее парк развлечений «Диво Остров». Как бы следуя замыслу архитектора, на Бычьем острове за Гребным каналом, где еще в 1932 году был запланирован военный сектор, возникли пансионат воспитанниц Минобороны и спортивный клуб дзюдо.

23 Общежитие студентов Премакадемии им. Сталина

1932–1937

Архитектор:
Михаил Кунцман

Достаточно скромное творение, причем такое, где, как когда-то в эпоху капиталистического строительства, архитектору дозволено было проявить себя в пределах одного лишь фасада на десять осей. Впрочем, есть у здания и дворовая сторона, облик которой выдает принадлежность к эпохе конструктивизма — судя по всему, после 1933 года требовалось украсить лишь то, что выходило на улицу. Кунцман — очевидно, зодчий не первого ряда, известно о нем немного, можно упомянуть еще один, также относящийся к переходному времени адрес: улица Красного Текстильщика, 9–11, но там плотная застройка отсутствовала и задачи подчинить новое здание градостроительной ситуации не было. Насколько хорошо справился архитектор с подобной задачей на Садовой?





Есть некоторое сходство общежития с жилым домом для специалистов Якова Рубанчика на Кронверкском проспекте, 65А — там тоже шесть этажей и почти такой же цвет — серый, отчего-то вновь ставший популярным в 1930-е, как когда-то в предреволюционном неоклассицизме. У Рубанчика фасад, пожалуй, более монументальный, пусть и лишенный каких-либо излишеств. На Садовой же чуть ли ни самая интересная деталь — барельефы в простенках меж окон второго этажа, девять раз повторяющие мотив молота и шестеренки. Популярный ныне стиль ар-деко предполагал как раз такого рода украшения: обязательно плоские, обязательно геометризованные, что для советской архитектуры нехарактерно — можно вспомнить разве что фриз над входом в ДК Ленсовета (или же повторяющиеся украшения под карнизом Университета промышленных технологий и дизайна на Большой Морской улице, 18), а вот на фасаде кинотеатра «Москва», столь напоминающего театр Елисейских полей, скульптура уж точно не Бурделя, и дело не только в качестве, но прежде всего — в стилистике.

В сочетании с изящными гранеными пилонами подворотни (она строго по центру в отличие от дома Рубанчика, где нет тотальной симметрии) эти лаконичные ненавязчивые детали придают зданию весьма убедительный облик с точки зрения замысла конструктивизма каким-то иным, новым стилем, как казалось тогда, лучше подходящим не только времени, но и месту — старым кварталам Петербурга — Ленинграда. (Есть даже определенная логика в том, что со стороны двора вид у здания более современный.) Странно, но серый цвет фасада, в отличие от, скажем, творений 1910-х годов, лишен обычной тяжести и мрачности. Все это — тонкая работа, в развитие которой миру явились такие шедевры, как дома на Ивановской улице; неслучайно Фомин и Левинсон в те годы трудились рядом — буквально на другой стороне Садовой.

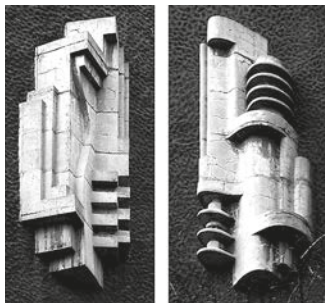
24 Жилой дом Свирьстроля

1932–1938

Архитектор:
Игорь Явейн

Первые дома специалистов, с точки зрения социологии конструктивистскую утопию уже преодолевавшие, строились с минимальным отходом от новаторского стиля, а вот к концу 1930-х этот функциональный тип приблизился к классике, в частности в ходе доработки готовых коробок. Ничего подобного в данном случае не произошло — дом кажется сущей исторической аномалией. Или, лучше, — лебединой песней конструктивизма. Можно, конечно, придраться к наличию традиционных профилей, словно с избыточной навязчивостью прочерчивающих отдельные линии в композиции фасадов. Стоит отметить и такой характерный мотив ар-деко, как флажки над подворотней — их делали тогда по всей Европе, непонятно, каких флагов ради... Наконец, слишком большое для мелкой сетки старинных улиц Петроградки здание, словно перешагнувшее через улицу Всеволода Вишневского, не лишено симметрии, как и сходства с до-революционными доходными домами и их курдонерами — так решен центральный корпус. Гораздо заметнее, впрочем, другой фасад — со стороны сквера на Малом проспекте, и вот он архитектуру начала XX века уже ничем не напоминает.

В целом дом, пожалуй, принадлежит конструктивизму, никак этот стиль не дискредитируя, и зодчий его ни на какие компромиссы не идет. Все здесь почти безупречно: и цвет (поначалу — предмет дискуссий), и фактура фасадов, и крайне разнообразные балконы, и даже небесспорные солярии на крыше, как в иных подобных случаях, необходимые лишь для усиления горизонтальной составляющей композиции. Однако самая необычная деталь — два абстрактных рельефа со стороны Малого пр. Вопрос: когда они появились?



В статье Мирона Рославлева, приуроченной к завершению строительства этого здания, упоминаются неисполненные *горельефы*; на старых снимках ничего подобного нет; в опубликованном проекте разглядеть столь мелкие детали непросто. Вероятно, для своего времени настолько абстрактные детали — округлая со стороны

Плуталова и угловатая со стороны Ординарной улицы, варьирующие производственные мотивы, — в облике жилого дома должны были казаться чем-то крайне смелым. (Но ведь сумел Явейн после войны каким-то образом осуществить ни на что не похожий проект вокзала в Великом Новгороде.) Не лучшей была бы участь подобных украшений и в послевоенные годы, и в пору борьбы с излишествами (по разным причинам). Так неужели их добавили еще позднее? Скорее всего, горельефы существовали и в первоначальном замысле, но их исполнение было отложено до лучших времен; предположим, удалось добиться осуществления этой самой радикальной части проекта в ходе ремонта здания где-нибудь в 1960-е — случай беспрецедентный, ведь такое вмешательство требовало немалых затрат при отсутствии практической пользы и бесспорной художественной ценности. Это сейчас они смотрятся блестящим образцом современной скульптуры, но что сказали бы о них во времена Хрущева?

Вообще, не самая ли большая загадка всего советского строительства в городе, каким образом этот дом получил столь необходимое ему дополнение, кстати, безупречно сохранившееся, а значит, сделанное на совесть? Будь горельефы закреплены непрочно, они давно бы обвалились — и кто бы тогда взялся восстанавливать *неподлинную* деталь?!



→ Колпино, Советский бульв р, 29

25 Дом культуры Ижорского завода

1932–1955

Архитекторы: Александр Гегелло,
Дэвид Кричевский и др.

Колпино — пригород Петербурга, туристам неведомый — вероятно, по причине не решенной все еще судьбы старого завода, из которого мог бы получиться отличный музей... Это также настоящий заповедник советской архитектуры, впрочем, по большей части никем не охраняемой. В городе немного пережило войну, что же до главного советского здания — а таковым следует считать именно сей центр общественной и культурной



жизни, — то его вообще до войны не успели достроить, ибо конструктивистский проект ожидаемо пришлось подвергнуть основательной переработке, так что от первоначального замысла остался, пожалуй, лишь общий асимметричный план, для сталинских дворцов культуры нехарактерный. Относительно исторической планировки и города, и завода здание поставлено почти что произвольно, словно предлагая начать формирование советского Колпина с чистого листа.

Стоит отметить, что украшения редко шли на пользу изначально конструктивистским проектам: классические детали буквально лепились поверх совсем иначе задуманных конструкций — не только план в целом, но и такие частные детали, как форма окон и дверей, оказывались плохо согласованы с традиционными декорациями. В данном случае, наверное, неуместной могла показаться башня (популярный в 1930-е мотив, восходящий к московскому дому «Динамо» Ивана Фомина), но отказ от нее в итоге стал следствием разрушений, причиненных войной, — город и завод оказались на передовой, и башню использовали в качестве наблюдательного пункта (до войны здесь, кстати, планировали устроить обсерваторию); после 1945 года восстанавливать ее не стали. Именно тогда вход в театральный зал получил курьезно тонкие колонны — вероятно, по недосмотру зодчих... С обратной же стороны эта часть и вовсе имеет черты уже следующей, хрущевской эпохи. Завершение зала — ныне самая высокая точка здания.

После всех понесенных потерь и трансформаций, через которые прошел первоначальный проект, единственным поводом включить его в число наиболее значимых творений советской эпохи можно посчитать деталь, в довоенных планах отсутствовавшую и, стало быть, явившуюся Гегеллю лишь в ходе восстановительных работ, то есть в конце 1940-х. Это парадная, притом *винтовая*, лестница совершенно необычной формы, украшенная колоннами разного ордера — почти как в эпоху Возрождения (ср. пандус Браманте в Ватикане). Предположим, что такая асимметричная, как и здание в целом (что важно), деталь порождена все же духом 1930-х — вот нетривиальный эксперимент, лишенный аналогов, как и сам город Колпино в его советской ипостаси.

→ Московский пр., 212

26 Дом Советов и Московская площадь

1936–1941

Архитекторы:
Ной Троицкий и др.

Объект культурного
наследия федерального
значения



Грандиозные ведуты, сочиненные участниками первого и второго конкурсов (на строительство самого Дома и на оформление главной площади нового Ленинграда), демонстрирующие плотную застройку, приблизительно достигнутую здесь лишь к 1960-м годам, причем, конечно, без обилия бутафорских деталей, вообще без каких-либо излишеств, остро контрастируют со снимками военного времени, где одинокая громада выситя среди бескрайних пустырей (тут был командно-наблюдательный пункт войск, оборонявших город). Нет лучшей иллюстрации жестокого столкновения реальности с мечтой. Тогда, в 1940 году, никто не мог предвидеть грядущих испытаний, как и того, что часть территории будущего социалистического города станет полем битвы. А автор Дома, успешный советский зодчий Ной Троицкий, скоропостижно скончается, не дожив до завершения работ. Впрочем, по-настоящему завершены они никогда и не были, ибо функция здания изменилась, так что центральный элемент планировки, зал для заседаний депутатов, оказался не нужен — его поделили на этажи.

Вместо народных избранников в несостоявшемся центре власти, превращенном в закрытый институт, разместится самая большая в городе ЭВМ, своего рода электронный мозг, потенциально способный заменить и властные структуры (как о том грезили иные писатели-фантасты). Площадь же перед Домом, предназначенная для парадов и демонстраций, станет еще больше за счет того, что северный и южный в проектах примыкавшие к ней кварталы превратятся в скверы (ныне именуемые рощами); при этом иной функции, нежели транспортный хаб, у нее не будет. Статуя Ленина, предполагавшаяся и довоенными проектировщиками, появится много позже, к столетнему юбилею вождя. Фонтаны — в наши дни.

Все это — примечательные трансформации, отразившие противоречивую историю города в XX веке, когда он сначала потерял свое имя, затем перестал быть столицей. В дальнейшем же мирискуснические консервативные тенденции, возторжествовавшие в советской культуре, привели к спорному решению и вовсе оставить старый центр в покое, превратив его в подобие музея под открытым небом; властные же органы перенести на южные рубежи — пустые земли вдоль дороги





на Москву. Появился «фартук Ильина» (Лев Ильин), как бы прикрепленный к историческому городу, с гигантскими диагональными улицами (полагали, что они напоминают план Пилтера Ланфана для Вашингтона далекого 1791 года) и с южным Обводным каналом, призванным придать этим кварталам нечто общее с центром города; с просторными парками, один из которых затем перепосвятят Победе; с широкими магистралями, одна из которых — Ленинский проспект, проложенный по оси Дома.

Но грянула война, и все эти замыслы пришлось отложить в сторону сначала в пользу обороны, а затем — восстановления Ленинграда, исторический центр которого уже никто не хотел покидать, ведь он стал символом мужества, памятником не только трем революциям, но и недавней блокаде. Неслучайно остаток проектируемой протяженной магистрали — Дудергофского проспекта — стал именоваться улицей Победы (ее диагональное направление кажется теперь каким-то странным нарушением регулярного городского плана).

Кстати, не вся застройка Московской площади относится к послевоенному времени: наряду с главным зданием есть здесь нечто, даже более интересное, чем создание Троцкого, — это работы Александра Гегелло, дома к северу и югу от площади (Московский проспект, 206, 208 и 216), предназначенные для обслуживающего персонала нового центра власти. Далекие от стилистики Троцкого, они скорее напоминают творения мастерской Фомина — Левинсона; особенно хороша мелкая (по сути, едва заметная) пластика северных корпусов, а также барочные (почти в духе Борромини) выступы на фасаде дома 216. Но и послевоенные жилые корпуса Сергея Сперанского (191 и 193) уверенно отрицают ордерную пластику главного дома. Никаких колонн в высоту фасада! Большой ордер, столь любимый Фоминым-старшим, а вслед за ним и другими зодчими довоенного времени, более невозможен; лишь верхние этажи объединяют полуколонны, а под ними — спокойная гладь стены с наличниками, изобретенными незадолго до того Иваном Жолтовским (дом на Ленинском проспекте, 11 в Москве) — вероятно, в полемике с самим собой, прежним своим пристрастием к крупным ордерным мотивам.

Импульс, заданный Троцким, развития не получил, в противном случае явилась бы здесь еще одна площадь Челюскинцев (утраченный топонимический объект, съеденный пандусом моста Александра Невского на Правом берегу) — пожалуй, не лучшее творение ленинградских зодчих, в котором Давид Бурышкин продемонстрировал исключительный педантизм в деле освоения классики по Беренсу. Троцкий гордился принадлежностью к беренсианцам, и фасад в этом проекте — еще одна вариация на тему Германского посольства на Исаакиевской. Но сколь бы ни был велик авторитет строителя Дома Советов, навязать этот стиль своим коллегам Троцкий, к счастью, не сумел. Слишком заметна ограниченность такого почти банального приема — помещать меж окон упрощенные полустовбы колонн, растянутые на много этажей. Бесконечные повторы могли сей вариант неоклассики только дискредитировать.

В итоге — тяжелый, мрачный, притом довольно скучный, фасад, лишь немного оживленный самостоятельными находками зодчего. Причем наиболее удачная из них расположена с восточной стороны — там, как и положено абсиде храма, высится полукруглый выступ, принадлежащий главному залу, решенному, конечно же, в форме амфитеатра (общее место академического проектирования первой половины XX века): ортогональные корпуса следовало оживлять эффектным полукругом. Хотя и без статуй, венчавших этот ризалит в проекте, и без цельного объема внутри, он заметно выигрывает в сравнении с плоским главным фасадом. Впрочем, с восточной стороны нет даже подобия площади, только садик. Западная же сторона свидетельствует о чрезмерных амбициях довоенных зодчих и их заказчиков, пожелавших сравняться с творцами города на Неве, формируя ему социалистическую альтернативу, но оставивших потомкам только скромные и художественно не бесспорные фрагменты замысла. Им, и прежде всего Троцкому, вознесенному к вершинам архитектурной славы после победы в конкурсе на строительство именно этого Дома, такая задача оказалась не по плечу. Многие постройки эпохи освоения классического наследия выглядят куда более убедительными, но символом своего времени останется все-таки непомерно большой корпус Дома Советов на Московском проспекте.

→ Малоохтинский пр., 82, 84, 88, 92, 94, 96

27 Жилые дома на Малоохтинском проспекте

1936–1939

Архитекторы: Григорий Симонов,
Борис Рубиненко и др.



Ведущий мастер жилищного строительства Ленинграда эпохи конструктивизма, автор нескольких элитных домов для специалистов, включая самый знаменитый и, пожалуй, самый заметный — Дом Политкаторжан, — Симонов принял участие и в возведении кварталов раннего сталинского классицизма, где форма уже довлела над функцией. В основе такого подхода — стремление создать эффектную панораму невских берегов в районе, достаточно удаленном от центра. Не следует забывать, что, хотя устройство моста через Неву, который

продолжил бы главную магистраль городского центра, предполагалось еще проектами довоенного времени, возвели его здесь гораздо позднее — лишь к 1965 году. Стало быть, дома были рассчитаны прежде всего на восприятие издалека, в том числе и потому, что мост в любом случае располагался бы от них чуть в стороне — непосредственно для его пандуса спланировали площадь в начале Заневского проспекта, застроенную домами по проекту Давида Бурышкина, что столь заметно контрастируют с квар-



талами по соседству. Курьезно, но в иных статьях 1930-х проводили параллели с центральными набережными, даже сравнивали два не схожих по стилю комплекса с Зимним дворцом и Адмиралтейством...

Если Бурышкин — беренсианец, то Симонова в эти годы можно было посчитать не примкнувшим ни к одной из группировок, это просто классицизм, хотя и не без некоторых мотивов, унаследованных от предшествующей эпохи. Таковые заметнее со стороны двора — к примеру, вертикальное остекление

лестничных клеток и скромность отделки, что неудивительно, ведь основной акцент сделан на западный, парадный фасад. Что же до расчета на дальние виды, то мелких украшений следовало и вовсе избегать. В действительности они имеются (малый ордер!), но теряются на фоне общего замысла: квартал воздвигнут крупными формами, двумя монументальными экседрами (дома 86 и 94), едва ли похожими на жилую застройку старого Петербурга (скажем, на прямоугольные курдонеры до-революционных доходных домов).

Такой мотив может быть возведен к сколь угодно отдаленным историческим прототипам, вплоть до форума Траяна в Риме. Но что это даст? Можно отыскать и местные аналоги — дома Георга Фельтена на Дворцовой площади, план которых был сохранен в здании Генштаба, и его же фасад Мещанского училища на улице Смольного, но и в таком случае сходство будет весьма поверхностным: тоже полукруг стены, тоже перед внушительных размеров пустым пространством.

Вероятно, следует поискать параллели совсем рядом, в советской архитектуре 1930-х, и тогда ближайшим примером окажется дом архитекторов на Ростовской набережной в Москве, спроектированный в 1934 году Алексеем Щусевым. Чуть позже появится так называемый Радиусный дом в Нижнем Новгороде (мастерская Весниных), а также Дом Советов народных комиссаров в Киеве Ивана Фомина. Последний памятник тоже обращен к реке, хотя и не выходит непосредственно на берег. Но во всех перечисленных примерах нет удвоения экседры, которое придумал именно Симонов, тем самым снизив звучание отдельно взятого мотива — экседра не по центру комплекса жилых домов, не главный архитектурный элемент, скорее эффектное дополнение к общему замыслу просторных зеленых дворов в окружении жилых построек.

→ Московский пр., 60 / н. б. Обводного канала, 129

28 Фрунзенский универмаг

1934–1938

Архитекторы: Евгений
и Леонид Котонины и др.

Объект культурного
наследия регионального
значения

Еще один пример удачного расположения фоминско-беренсовской колоннады — *не* по прямой, чему, впрочем, способствовал план участка — плавный изгиб Обводного канала, ибо по проекту видно, что зодчие с большей радостью представили бы здесь обычный тип фасада. При этом монументальная входная зона напоминает башню дома «Динамо» Фомина; в проекте ее дублировал похожий корпус с востока; хотя с той стороны и нет никакой магистрали, не могло быть и второго входа. В итоге от этой составляющей проекта отказались,





а новый корпус появился здесь лишь в 1970-е.

От конструктивизма у здания обильное остекление (со стороны канала), от Фомина — удвоение колонн, от Беренса — большая доля традиционализма (есть капители, карниз). В принципе, точно

так же был спроектирован (несостоявшийся) Красногвардейский универмаг, пусть без изгиба, с узким фасадом, что продиктовано формой участка у Финляндского вокзала. Непонятно, отчего автор этого клона Германского посольства Яков Рубанчик критиковал в печати братьев Катониных за избыточную высотность их постройки, как будто сам он аналогичной критики не заслужил! Портал на Московском обладает, конечно же, собственными достоинствами, как и атриум за ним, напоминающий торговые дома начала века, скажем наш ДЛТ. Не исключено, что это единственный пример применения большого ордера à la Беренс в интерьере.

Тем печальнее, что при реконструкции под новые нужды интерьер радикально исказили, снабдив украшениями в духе современного постсоветского ар-деко. В итоге здание спасено, но что осталось в нем от подлинного универмага? После загадочного пожара 1980-х, после попыток и вовсе все снести (при участии для прикрытия подобных целей призываемого ваяря, вернее Нормана Фостера) судьба универмага представляется не такой уж плачевной. Все равно его теперешнее состояние, столь разительно отличающееся от изначального, — хорошее свидетельство нашей эпохи.

Кстати, в ходе недавних трансформаций участка со стороны Малодетскосельского проспекта исчез довольно примечательный объект (д. 40) — телефонная станция 1930-х, стилистически близкая универмагу, спроектированная финско-русским зодчим Иваном Кудрявцевым, автором Нового Валаама. Разумеется, ее никто не охранял...

→ Ивановская ул., 8–11, 13–15, 17, 19

29 Ансамбль Ивановской улицы

1936–1940

Архитекторы:
Евгений Левинсон,
Иван Фомин и др.

Объект культурного
наследия регионального
значения



Как заметил некий архитектурный критик, современник строительства этой улицы: попадая сюда, забываешь, что остаешься в Ленинграде. Здешняя застройка категорически не похожа на старый Петербург, хотя и отражает попытки установить диалог с традициями, понятиями, однако, более широко, нежели как местная классическая архитектура. Недаром и находится улица (каким-то чудом сохранившая, кстати, свое дореволюционное название) вдали от старого центра; в 1930-е же у нее были все шансы стать новой главной магистралью, берущей начало от восточной стороны Дома Советов. По другую сторону от нее — Нева с мостом Володарского (когда-то конструктивистским), спроектированным Александром Никольским, и выезд из города на восток, на Мурманское шоссе, появившееся, впрочем, сравнительно недавно.

Кто здесь ни разу не бывал, попав впервые, наверное, испытывает то же удивление, что и ленинградцы 1930-х. Откуда этот стиль, и где ему место в большой истории архитектуры? Если позволить себе строить гипотезы: это, наверное, самый оригинальный и удачный выход из непростой ситуации предвоенных лет, когда требовалось изобрести новую архитектуру, не похожую ни на конструктивизм, ни на какие-либо прежние стили, но черпающую все лучшее из прошлого. Другой ответ дали беренсианцы,

а также ни к кому не примкнувшие зодчие вроде Григория Симонова или Андрея Оля.

Левинсон и Фомин представляют собой нечто вроде левого фланга ленинградской архитектуры конца 1930-х, от конструктивизма они не так и далеки. В те времена их без преувеличения уникальную манеру пытались объяснить, проводя параллели с работами Огюста Перре во Франции; и действительно, весьма непродолжительное время они этому зодчему



подражали — на пути *от* конструктивизма к новой, конечно, самостоятельной манере. Свидетельство влияния Перре — двери бывшего кинотеатра при ДК Промкооперации (Левинсон без Фомина) и ворота Московского райсовета (Фомин без Левинсона) с типичным для француза орнаментом из крестиков-ноликов (только он использовал железобетон, а в нашем случае двери деревянные, ворота же металлические). Ничего похожего на постройки Перре на Ивановской улице уже и в помине нет!

Правильнее сказать: Перре (кстати, посетивший Советский союз в 1930-е) подсказал нашим зодчим идею греко-готического синтеза, который исследователи находят во Франции рубежа XVII и XVIII веков, когда как бы через голову римской архитектуры зодчие пытались познать дух греческой классики, обнаружив в нем нечто родственное творцам средневековых соборов. Казалось бы, при чем здесь наша страна, где готики не было? Полагаю, что зодчий XX века вне зависимости от того, в какой стране он творил, до определенного момента мог легко опереться на все богатство западноевропейских традиций, ибо не просто располагал какими-то фактами (получить доступ к ним и в наши дни не составит труда), но умел на практике их применить. Культурный европоцентризм гарантировал доступность понимания подобных мотивов, выступавших в функции языка международного общения, которому на смену в конце концов пришел модернизм и так же, как современный английский, вытеснил латынь. Вот тогда уже строительство освободилось от влияния и власти традиции, в рамках которой Греция и готика оказывались почти одинаково близки зодчим, творившим всего каких-то семьдесят лет назад.

Но синтез, найденный Фоминым и Левинсоном, принципиально отличается от того, что имел место во Франции, — дело тут не только в материале. В основе всей советской неоклассики 1930-х лежала идея большого ордера (вспомним признание Фомина-старшего в любви к колоннам, стоящим на земле и, конечно, достающим до самой крыши), коему следовало подчинить композицию фасада. Но какими же быть колоннам, если дома превышают самые смелые мечты зодчих эпохи Возрождения? Причем и в отношении реальной высоты, и по количеству этажей (этажных членений). Колонны должны были каким-то

образом трансформироваться. И вот, если одни архитекторы придавали им сходство с банальными цилиндрами (следуя в этом Беренсу, вернее его зданию посольства), то другие пытались обратиться к сверхтонким готическим колонкам. Притом что упирались эти колонки все равно в *горизонтальный* антаблемент (порой весьма массивный), и никаких стрельчатых арок — признака готики для обывателя — над ними не было. Зато восьмигранным столбам (да еще и с вогнутыми гранями) можно найти непосредственный прообраз именно в средневековой архитектуре (поздняя саксонская готика). Кроме того, такие тонкие опоры оказывались созвучны железобетонному строительству, будучи сплошь и рядом исполнены в иной, более традиционной технике (кирпич и штукатурка).

Фомин и Левинсон пошли дальше, избрав для данной группы домов соотношение этажей четыре к двум, то есть зрительно



отделили два верхних этажа от нижних, так что никакие вертикальные мотивы не пришлось растягивать на всю высоту, как то имело место в их же здании Володарского райсовета (проспект Обуховской обороны, 163) и в более раннем жилом доме сотрудников НКВМФ на Петровской набережной, 8. Соответственно, и венчающая часть оказывалась в этом случае не слишком массивной. Четыре основных корпуса с каждой стороны улицы оригинально расставлены — служат кулисами внутридворовым постройкам (последние не все принадлежат первоначальному замыслу). А вот пересечение с улицей Бабушкина отмечено двумя повышенными корпусами, ризалиты которых чуть вогнуты.

Более всего поражает обилие индивидуальных решений: дома не повторяют друг друга, и способы организации плоскости фасада каждый раз новые, как и мелкие украшения. Некоторые из которых расположены столь высоко, что лишь с появлением современной фототехники стало возможным по достоинству оценить подобные образцы тончайшей ручной работы. Конечно, самая оригинальная деталь хорошо видна — это пергола у дома 14. Объединяет дома, помимо общего пропорционального строя, также цвет — бежевый с терракотовым в углублениях. Такой желто-бежевый цвет пришел в советское зодчество на смену, к счастью, непродолжительному увлечению серым в подражание дореволюционному неоклассицизму. Явившийся вновь на стыке эпох, серый уступил место более приятным глазу оттенкам.

Строительство на ставшей после войны периферией юго-восточной окраине Ленинграда продолжилось и в последующие годы, пусть в иных масштабах. После заполнения кварталов внутренними корпусами в стилистике послевоенного классицизма все тот же Левинсон при Хрущеве исполнил и упрощенно-классические дома в начале улицы со стороны моста, и кварталы ранних крупнопанельных домов у железной дороги. Но это не могло разрушить цельный характер главного участка Ивановской, с ее парадоксально-привлекательными и такими непетербургскими по стилю жилыми домами. Впрочем, сложно сказать, какому городу эти кварталы подошли бы. Пожалуй, им не найти аналогов нигде.

→ Ул. Маяковского, 26

30 Школа на улице Маяковского

1940

Архитекторы:
Виктор Белов, Анна Лейман



Еще один пример зодчества малых форм, к тому же в старой части города, где можно было стремиться лишь к нетривиальному решению единственного фасада, а не к созданию более сложного комплекса корпусов. Хотя школа по своим размерам и превосходит соседние дома, она все равно не похожа на масштабные постройки того же назначения 1930-х и кажется почти что камерной. При этом проект уникальный — а ведь в те годы именно при возведении школьных зданий чаще всего прибегали к типовым решениям. Были, впрочем, исключения. Главное достоинство данного здания — в отрицании того монументального характера, что призван был, наверное, напоминать о государственной важности образования. Напротив, этой постройке свойственно даже некоторое легкомыслие — благодаря рельефам, что при отсутствии ордерных мотивов остаются ее единственным украшением. Они помещены меж окон первого и второго этажей, а окна эти объединяют рамки, внутри которых стены выделены красным, как и в четвертом этаже, только там выделение по горизонтали. Вообще же цветовым решением своего фасада школа напоминает дома на Ивановской улице, с которыми это здание сближают и отдельные мелкие членения.

Рельефы, автор которых, кстати, не назван, сами по себе едва ли могут считаться шедеврами; в этих позитивных образах советского детства можно увидеть нечто дидактически назидательное, как картинки в школьном учебнике. Но в общем контексте фасада такая деталь воспринимается как уместно снижающая пафос образовательного учреждения; можно сравнить подобные скульптурные детали с изображением младенцев на фасаде Приюта невинных во Флоренции Оспедале (Филиппо Брунеллески, скульптор Андреа дела Роббиа), также в круге.

В послевоенное время подобный декор подвергся корректировке. Отличный пример можно обнаружить на той же улице — речь о школе 1950 года на углу улицы Жуковского (16) по (также индивидуальному) проекту Михаила Климентова, где на фасаде тондо с портретами классиков русской литературы, чему легко найти и более поздние примеры.

1945...1961

Ампир и реставрация

От победы в Великой Отечественной войне до полета человека в космос

Может показаться, что нет оснований выделять эти полтора десятилетия. Но на самом деле это время наиболее радикальных перемен в архитектуре, когда основной темой становится послевоенная реставрация. Продолжается и неоклассическое направление развития, которое получает теперь ампирное звучание. В художественном решении городских поселков звучит тема мирной жизни. Обнаруживаются основания для кардинального перехода к модернизму.

По данным специальной комиссии, за два с половиной года блокады в результате артобстрелов и авиаударов было уничтожено 205 каменных зданий и 1849 деревянных. Повреждено 6403 каменных дома и 740 деревянных. Кроме того, от пожаров погибло 1073 каменных дома и 9192 деревянных.

Ленинградские реставраторы, ликвидировав последствия разрушений, выполнили уникальные реставрационные работы. Многие из наследия классического Петербурга было возрождено буквально из фрагментов.

Война фокусирует внимание архитекторов на контексте. Одна из возможных реакций на уничтожение наследия —

создание клона знаковых объектов, их техническое воспроизведение. Александр Никольский в 1945 году готовит проект стадиона имени В. И. Ленина («Петровский») на месте уничтоженного в войну, где появляется октагон из куртин и бастионов. Флашточные башни ведут переключку с Петропавловской крепостью. (Интересно, что понятие «контекстуализм» в смысле работы с окружающим наследием впервые использует в 1942 г. Стивен Пеппер, а уже сильно после этого теория сформируется у архитекторов Чарльза Дженкса или Рема Колхаса.)

После войны продолжают реализовывать проекты 1930-х. В прямом смысле достраиваются дома, которые не успели возвести до войны. А это большая часть Московского проспекта. Появился ампи́р — воинственный стиль Древнего Рима и наполеоновской Европы.

Русский ампи́р — это десятилетия после 1812 года, когда в память о войне создается множество памятников и сооружений. В идейном плане — мемориалы, в формальном — классическая архитектура, обильно украшенная арматурой. Арматура в 1950-х — это скульптурное изображение оружия и доспехов, а в 1960-х так станут называть железный прут для железобетонного каркаса.

До войны в советской архитектуре почти не было оружия (скульптурные фризЫ о победе революции на ДК имени И. И. Газа — исключение), а после войны его стало очень много. Это копы, щиты, доспехи, пушки.

На самом деле, мы не замечаем, сколько оружия хранит архитектура Петербурга. Если убрать ее из классического декора, образ города сильно изменится. Трофеи — любимая тема Карло Росси, и ленинградские зодчие вторили этой теме большого стиля.

Советский ампи́р лучше всего представлен в метро Москвы и Ленинграда, а также в парках культуры. Мало что строили в откровенно ампи́рной теме, но всё повторяли в реставрации — это был еще один способ воплощения классики. По факту, в ампи́ре строили обдирные дома, когда штукатурка и декор на фасаде, а со двора — голый силикатный кирпич (например, жилые дома на Московском проспекте, 191–193).

Послевоенная архитектура также получила сельское звучание. Эвакуированные архитекторы работали над дешевыми

заказами в провинции. Вернувшись в Ленинград, они строили жилые поселки из малоэтажных домов; город-сад; жилые островки, утопающие в зелени. «Только бы не было войны» — и сломанный меч над окном (жилые дома на улице Крупской). Таких послевоенных поселков в черте города насчитывается несколько десятков (проспект Обуховской обороны, бульвар Красных Зорь, Троицкое и Белевское поля, Волкова деревня, Южное шоссе, Удельная, Новая и Старая деревни, Нарвская Застава, Московское шоссе, Большая Охта и др.).

Поселки были призваны на малых мощностях заполнить лауну, чтобы позже выйти на полноценное многоэтажное строительство. Как и в первые годы после Гражданской войны, восторжествовала мысль, что малоэтажные дома возводить дешевле и быстрее. Такие дома называют немецкими, потому что там работали военнопленные немцы. Вполне возможно. Но проектировали их ведущие советские архитекторы (Е. Левинсон, И. Фомин, Н. Баранов, А. Гегелло, А. Жук и др.). Из скромного проекта жилого поселка в Невском районе у Евгения Левинсона разовьется архитектура вокзала и площади Детского села. Сельский (rural), каменный и немного радостный, довольный жизнью — вот что символизируют эти постройки.

Тогда же открывается дорога второму пришествию модернизма. Смена сталинизма на хрущевскую оттепель происходила, с одной стороны, как декларативный отказ от классики, а по факту — особенно в Ленинграде — реализовывался очередной способ геометризации и упрощения классики: от колонны к пилону. В фасадах Финляндского вокзала, Телецентра, ТЮЗа сохраняется претендующая на вневременной характер классическая образность, от которой не откажутся ни при каких модернизациях. Архитекторы, создавая строгие пилонады, отдавали себе отчет, что работают на это сохранение. Даже Кремлевский дворец съездов, построенный в этот период, имел строгие пилоны.

Как и в 1920-е годы, обращение к модернизму начиналось с упрощения классики. Только после этапа геометризации открывалась дорога конструктивным и функционалистским экспериментам, которые станут основной тенденцией следующего этапа.

31 Фонтаны Петергофа

После 1946

Объект культурного
наследия федерального
значения

В этом разделе, как ни странно, нет имен архитекторов. Их еще только предстоит назвать будущим исследователям, которые в конце концов смогут побороть ложный стыд и вместо рассказанной о «возрождении из пепла» отважатся произнести вслух: «Петергоф, как и практически все дворцово-парковые ансамбли в окрестностях Петербурга, — шедевры советского зодчества, выстроенные всецело заново после войны». Ведь и самые заклятые ненавистники сталинского стиля едва ли, попадая в интерьеры этих пригородных дворцов, не испытывали восхищения способностью граждан нашей страны в не самые веселые годы ее истории так искусно стилизовать произведения другой эпохи, кажется, давным-давно ушедшей...

Правда, барочные сады и парки весь минувший век пытались восстанавливать повсюду даже без крайней необходимости, вызванной бедствиями войны. Им возвращали «первоначальный» облик — насколько это было возможно, порой нещадно уничтожая вековые деревья, — только бы вышло похоже на старину. Всем этим зодчим грезилось, будто они заполучили некую машину времени, позволяющую узнать, как все было на самом деле, по крайней мере, как могло быть. Порой их опыты увенчивались успехом — получалось правдоподобно; порой — нет. Творческий импульс, заданный у нас в Серебряном веке консерваторами-эстетам, связанными по преимуществу с «Миром искусства», дал прекрасные примеры создания в бывших царских резиденциях музеев, которые практически все погибли в огне войны.

Вновь актуализированная в 1930-е ретроспективная культура начала века позволила архитекторам под маской



реставраторов продолжить работу, вернее, начать с нуля — в отчаянной ситуации тотальной утраты. Доныне залы дворцов хранят напоминания о том, в каком виде эти памятники вернулись к нам в конце войны. Но эти черно-белые снимки почему-то не наводят на мысль о том, что, раз все было так жестоко порушено, стало быть, то, что турист видит теперь, создано не ранее середины XX века. Почему-то на этом не принято делать акцента, почему-то реставраторов представляют сущими волшебниками, отрицая неизбежность аппроксимации — творческого додумывания того, о чем молчали скудные архивные документы. Нового импульса хватило, чтобы завершить основные работы, — там, где этого сделать не успели, хорошо видна обреченность потуг современных мастеров творить в том же духе, что и зодчие первых послевоенных лет. Это и Львиный каскад в Петергофе, и павильоны Александровского парка в Пушкине, и вся Гатчина.

Не говоря уже о Стрельне или о нелепом «восстановлении» Летнего сада, непонятно кому адресованном, ведь его фонтанов не видел никто; в Петергоф же после войны попадали те, кто помнили его былой блеск; им, возможно, в глаза бросалось некое несоответствие нового и старого; возможно, они даже проносили слово «новодел», если таковое вообще тогда употреблялось. Но важно было подарить этим людям чудо возрождения утраченного, так что вряд ли у кого повернется язык упрекнуть советскую власть в строительстве дворцов в момент, когда простому человеку более необходимы были хижины.

→ Ул. Пестеля, 11

32 Гангутский мемориал

1944–1946

Архитекторы:
Валентин Клементский,
Анна Лейман

«Мемориальная стена с фонтаном
в память героической обороны
полуострова Ханко в 1941 году»

Объект культурного
наследия регионального
значения



Еще один вопрос к истории — обязательно только искусства, в своем роде загадка. Отчего сразу после войны у нас не возводили мемориалов, посвященных недавним битвам? Притом что в 1941–1945 годах зодчие, напротив, беспрестанно фантазировали на тему увековечивания происходивших у них на глазах великих и ужасных событий, и те, кто были призваны на фронт, нет-нет да и создавали что-нибудь на тему поминовения павших, порой

не без квазирелигиозных мотивов. Все это отнюдь не тайно, не в стол — проекты публиковались, выставлялись, обсуждались.

Но вот пришла Победа, и... как отрезало. Никаких попыток выстроить что-нибудь из спроектированного предпринято не было, если не считать временных сооружений, что вскоре исчезли, — так, триумфальную арку на окраине города переведут в камень лишь полвека спустя.

Триумфальные мотивы в облике новых домов или станций метрополитена, конечно, бросались в глаза, но ни эти «излишества», ни скульптуры парка Победы на Московском проспекте ни в какое сравнение с замыслами военных лет не шли, равным образом с их воплощением в совершенно иной обстановке хрущевско-брежневской эпохи. Одно лишь тривиальное соображение, что для осмысления великих событий необходима изрядная временная дистанция, мало что объясняет. Равно как и спекуляции на тему «Ленинградского дела», породившего вроде бы временное забвение героической обороны города, не говоря уже о тяготах и лишениях блокады.

Гораздо позже будут и «Зеленый пояс Славы», и мемориал на Средней Рогатке, но непосредственно по окончании войны единственным монументом в городе станет торцовая стенка, столь удачно вписанная в излом улицы Пестеля у Соляного городка, где как раз в то время разгромили Музей обороны и блокады Ленинграда. Памятник, впрочем, посвящен такому частному событию начала войны, как эвакуация советской базы с полуострова Ханко, и место, выбранное для него, объяснимо близостью Пантелеймоновской церкви, посвященной петровской баталии у того же полуострова (тогда он именовался «Гангут»), по сути, завершившей Северную войну.

Зодчие обыграли в своем решении завершение апсиды церкви, вообще, придали мемориалу заметные барочные черты. Есть в нем даже нечто римское — уличный фонтан — правда, каких-то уж больно избыточных размеров, выдающих позднее появление. Впрочем, велика эта стенка для фонтана (тем более для мемориальной доски, каковой ее тоже можно посчитать); напротив, как памятник она удивляет более чем камерным характером; ну а фонтан давно не работает, о чем, впрочем, сказано было не раз. И зодчие в этом уж точно не повинны.

→ Ул. Савиной, 1 / Петровский пр., 13

33 Дом ветеранов сцены им. М. Г. Савиной

1946–1958

Архитекторы:
Владимир Талепоровский
и Феодосия Милюков

Объект культурного
наследия федерального
значения

Стилизации послевоенного времени — не прихоть зодчих-эстетов или их заказчиков. В них сквозит ностальгия по утраченному во время войны, чего, кажется, столь естественно ожидать именно от Талепоровского — тонкого знатока старой русской архитектуры, исследователя и реставратора, создавшего тот Павловский дворец-музей, что сгорел в 1944 году. Дом на Петровском острове, столь похожий на дворец, напоминает и о ранее утраченном Петровском дворце на площади по соседству; он стал главным архитектурным созданием зодчего, сильным художественным жестом — как бы ответом на жестоко





явленную хрупкость человеческих творений. Вот еще одна попытка остановить время или повернуть его вспять, не столь уж (в искусстве) и невозможная.

Другим выпало отстроить Павловский дворец, наполнив его замечательными имитациями старого искусства... Ну а данная работа Талепоровского в Петербурге не столь известна; немногим любопытствующим довелось здесь побывать, особенно до ремонта. Ведь в недавнее время уже это здание пало жертвой необратимых трансформаций — в ходе жестокой реконструкции (о научной реставрации речи не шло), которая, впрочем, судя по всему, не смогла вовсе уничтожить обаяния старых стен, куда вернулись некоторые из прежних жильцов и старинные предметы. К тому же восстановлены остекленные переходы, напоминающие веранды (чуть ли не самая оригинальная находка зодчего), разрушающие привычное уныние темных коридоров — самого неприятного спутника подобных мест. Иные снимки, сделанные *после* ремонта, вызывают подозрение: уже ли прежнее убранство осталось, не отдает ли сие в действительности новоделом? Как знать...

Кажется неправдоподобной сама идея превратить скромное «убежище престарелых актеров», как назывался Дом ветеранов сцены до революции, в подобие дворца. Когда-то здесь были лишь деревянные корпуса, позднее появился каменный — с церковью, выстроенный вдоль улицы Савиной у самого моста. Корпус этот отличался обычной для дореволюционных приютов архитектурой — рационально-суровой. Не вполне понятно, что стало с ним в 1930-е.

Детали, противоречащие замыслу Михаила Гейслера и, как ни странно, чем-то напоминающие стиль модерн, привнес какой-то неведомый зодчий, трудившийся до Талепоровского... Или это уже послевоенная перестройка? Церковь в любом случае исчезла давно (ее теперь восстановили); внутри от первоначального проекта сохранилась еще и старинная главная лестница. Остальные корпуса, в их числе угловой, выходящий на площадь, — по сути, центр ансамбля — несут черты старого русского классицизма, напоминая и Камерона, и Росси, в особенности последнего, и благодаря своим театральным мотивам чем-то напоминают Александринский театр. В глубине сада, за оградой, кажутся они бесконечно далекими и от современной архитектуры, и от всего нашего времени, убедительно играя роль недостижимого прошлого, которое иногда все-таки удается вернуть. Как же это созвучно тому, на что положили жизнь обитатели Дома...

→ Н.Б. р. Мойки, 122, лит. А

34 Детский сад

1950–1951

Архитектор:
Михаил Климентов

Территория объекта культурного
наследия федерального значения
«Дворец Великого князя Алексея
Александровича»



Если советские школы — по большей части величественно-суровые, непрестанно напоминающие о государственной важности всеобщего образования, к тому же многие выстроены по типовым проектам, то детские сады предоставляли зодчим большую свободу. Здесь допускались как игровое начало (играли взрослые — в прошлое, в усадьбы и садовые павильоны), так и камерность. Здания подобного рода сохранились в разных районах города — вспомним, например, работы безвестных зодчих на улице Чекистов, 19 и Новороссийской улице, 42 или же здание Виктора Белова на улице Ленсовета, 7.

Только подумать, ни одно из этих творений не состоит под охраной и легко может быть ликвидировано, особенно если речь заходит об удалении позднего дополнения к какому-то мнимо подлинному ансамблю, чем так любят прикрывать современное варварство... Кого волновало, к примеру, что Троицкий рынок Льва Хидекеля превосходно вписан в ансамбль площади у Измайловского собора? С формальной точки зрения охранять там было нечего.

Но все прочие детские учреждения, пожалуй, превосходит созданное Михаилом Климентовым (которому вскоре выпадет судьба местного Полякова, выбранного в качестве козла отпущения организаторами борьбы с излишествами) в исторической части города, в Коломне, недалеко от старинной усадьбы Бобринских на Мойке. Миниатюрный домик чудесен своей асимметрией, умело обыгранной в деталях фриза. К тому же не совпадают оси двух главных фасадов, заставляя вспомнить комментарии Николая Львова к Палладио о сквозняках, гуляющих в наших краях по виллам, где окна зачем-то сделаны точно друг против друга. В детских мотивах декора здесь, как и в других подобных зданиях, есть место для легкой иронии. Полукруглый ризалит-веранда напоминает боковые корпуса дворца Бобринских; похоже, что детский сад притворяется его ровесником — памятником иной эпохи, нежели напыщенный и сумбурный великокняжеский дворец (ныне Дом музыки), часть территории которого Климентов дерзко занял. С полным на то правом!

35 Железнодорожная станция «Царское Село»

1948–1950

Архитекторы: Евгений Левинсон,
Андрей Грушке

Объект культурного
наследия федерального
значения

Еще один памятник послевоенного ретроспективизма с чуть более счастливой судьбой. Пожалуй, как и весь город Пушкин, вернее, то, что было создано здесь заново после войны, вокзал ныне воспринимается как достойное творение архитектуры — не отдельными знатоками, а публикой, все еще прибывающей сюда на электричке. В ходе любых ремонтных работ (например, установка грубых билетных турникетов во внутреннем дворе станции) это гарантирует ансамблю советских кварталов минимальные потери. В центре ансамбля — полукруглая площадь с тремя расходящимися лучами от скромного, но на редкость удачных пропорций здания станции... Важно, что это не вокзал — таковых в архитектуре послевоенных лет предостаточно, станций же такого вида в стране крайне мало.

В числе памятников, вдохновленных победой, следует назвать и масштабные станционные комплексы, иногда (как в Великом Новгороде или Волховстрое) удивляющие сложной компоновкой объемов, но чаще симметричные, причем с башней не сбоку (как любили делать на рубеже веков), а посередине. При этом они скорее напоминают не ранние примеры вокзалов





(вроде тоновских построек в обеих столицах), а, как ни странно, Адмиралтейство Захарова, которое в эпоху недоброй памяти борьбы с космополитизмом стало символом синтеза национального и общечеловеческого. Вот он, настоящий русский стиль, полагали зодчие, — в пику Тону и иным строителям церквей. И заблуждение это для зодчества оказалось весьма продуктивным.

В Царском Селе (долгое время станция называлась «Детское Село», как в 1920-е весь город) нет башни, даже такой камерной, как в Павловске, Гатчине или Луге. Ей здесь и места



нет — ансамбль площади не предполагает высотной доминанты. Здание чуждо монументальности, его основной мотив — просторные колоннады с колоннами, конечно, не столь широко расставленными, как у Камерона, но близко к тому. Внизу, напротив, представлены монументальные фрагменты парковых руин (рукотворных, а не принесенных войной), отдаленно напоминающие то ли Рампу Бренны, то ли Гранитную террасу Руски. Все это, конечно, отсылки к памятникам, сильно пострадавшим от боевых действий, и одновременно гарантия того, что восстановить способен тот, кто может с нуля построить.

Вообще, в облике станции преобладают садово-парковые образы. В особенности примечателен многократно повторенный мотив геральдического, точно распластанного дерева, а вот боковые медальоны с портретами учителей и сподвижников Пушкина будто попали сюда из учебника «Родная речь»; впрочем, и на фасадах советских школ такая деталь не редкость. Но дидактика сия не слишком раздражает — спишем ее на издержки советской культуры. Здание общественное, к обществу обращено; напоминает приезжим, что́ это за место; предваряет встречу не только с садами и парками, но и с пушкинскими святынями. Сейчас, когда реставрация, по крайней мере Екатерининского парка, уже давно окончена, советские кварталы отнюдь не кажутся неуместным к нему комментарием; в них даже больше подлинности, чем в иных павильонах, «возрожденных из пепла».

→ Зеленогорск, пр. Ленин, 2

36 Школа

1949–1951

Архитектор:
Александр Афонченко



Кажется, ничего другого этим зодчим создано не было. Лишь школа-дворец, возведенная сначала на отвоеванных у финнов землях бывшего Териоки, затем (еще в двух вариантах) в пригородах Ленинграда: поселках Ольгино (Хвойная улица, 35) и Володарский (Российский бульвар, 4/2). В последнем случае боковые корпуса обрываются полуротондами — популярным в послевоенной архитектуре мотивом; тогда как основное отличие ольгинского здания — рельеф во фронтоне, вероятно, задуманный изначально, но исполненный лишь в одном из трех вариантов.

Первое же, зеленогорское, здание замечательно прежде всего своим расположением: в нерегулярный план дачной местности сей дворец привносит нечто почти барочное — ось, ведущую к заливу, в начале которой — терраса с лестницей. Само здание, наверное, ближе к стилю Кваренги, но чуть менее сурово, нежели, скажем, его Екатерининский институт на Фонтанке. И в Ольгине школа, поставленная в середине поселка, кажется старинной усадьбой, каковой здесь отродясь не было.

Заслуживает внимания тот факт, что еще до всякой борьбы с излишествами школу в Зеленогорске в столичной печати подвергли критике за неудобство — видимо, функция здесь оказалась слишком зависимой от формы. Или же основное назначение этих зданий — придать второстепенным пригородам столичный масштаб, напоминая о зодчестве былых времен? С чем они справляются, и это уже немало.

37 Жилой дом на Большом Сампсониевском проспекте

1953–1958

Архитекторы:
Виктор Белов и др.

Выявленный объект
культурного наследия

Ничто не вызывало столь сильного неприятия у советских зодчих (независимо от их эстетической ориентации), как дореволюционная практика строительства домов впритык, с одним лишь фасадом, выходящим в улицу-коридор (излюбленное определение, подразумевавшее нечто однозначно плохое). Конечно, и до революции от такого сведения всей архитектурной работы к плоскости порой весьма короткого фасада зодчие стремились уйти, а усложнения композиции, скажем курдонеры, импонировали заказчикам, ибо позволяли увеличить количество дорогих квартир — окнами в сад, не во двор-колодец. Той же цели служили попытки оживить силуэт здания с помощью разнообразных башенок, часто расположенных на углу и совмещенных с эркерами.

Но даже в годы расцвета конструктивизма от комплексного подхода к освоению местности — возведению жилмассивов, где отдельный дом не столь и важен, — иногда отказывались, если сталкивались с существующей застройкой. Отсюда желание как можно дальше уйти от сверхплотного городского центра, в идеале — создать новый город. Когда же после войны было принято принципиальное решение вернуть центр Ленинграда на прежнее место, восстановив утраченный вследствие бомбежек и артобстрелов жилищный фонд, перед зодчими встала задача корректного (и контекстного) включения новых построек в существующие кварталы, что даже при традиционном использовании стилевых приемов не могло не вызвать определенные трудности. Конечно, невозможной казалась сама мысль возвращения к дворам-колодцам — нет, внутриквартальное пространство должно было, как и до войны, воплощать мечты

о городе-саде. Дом же призван был окружать и ограждать это внутреннее пространство.

Виктор Белов преуспел в создании подобных дополнений, которые даже могли образовать нечто вроде *метаансамбля*, отдельные элементы которого располагались на значительном расстоянии друг от друга, так что в лучшем случае были видны лишь вертикальные доминанты, те самые башни на углу. В начале 1950-х его мастерская работала на Выборгской стороне, где новые дома возводились в основном вдоль главной оси — проспекта Карла Маркса (ныне Большой Сампсониевский). Ближе к краю старого города (в 1917 году его граница пролегла в двух шагах от этого места; собственно, проспект там и заканчивается) вроде бы уже ни к чему подстраиваться не следовало, по крайней мере, старых (многоквартирных жилых) домов здесь почти что не было. Но один такой дом, 1909–1910 года постройки, представлял немалую историческую ценность.

Здесь, по адресу Сердобольская улица, 1 был последний конспиративный адрес Ленина; отсюда он ушел в канун октябрьского переворота в Смольный. До конца XX века в доме сохранялась приблизительно воссозданная та самая квартира М. В. Фофановой, которую мог посетить любой желающий. Перед входом (к полувековому юбилею событий) установили





бюст, а на брандмауэре дома напротив (Сердобольская, 2В) тогда же устроили панно на тему «Вся власть советам!» со схемой пути Ленина — яркое произведение советского монументального искусства, никем не охраняемое и безжалостно уничтоженное в ходе последнего ремонта. Наконец, даже железнодорожная станция Ланская неслучайно после войны получила новый монументальный вход. Что же до самого дома, то и его в значительной мере перестроили (добавили два верхних этажа); главное же — обстроили, создав и зеленый двор, и нечто вроде крепости с угловыми башнями, двор этот и старый дом оберегающими.

Кажется немного странным возводить столь крупные жилые корпуса у железной дороги, где ночь напролет идут товарные составы, днем же к ним присоединяются электрички. Но и тогда, и позднее поговаривали о возможности переноса этой ветки. Только так можно объяснить устройство парадного входа именно со стороны железнодорожной насыпи. Еще один вход, не столь монументальный, расположен справа от исторического фасада, в месте примыкания к нему высокой башни. А вот то, что двор разомкнут с севера, имеет необычное объяснение: экскурсоводы в мемориальной квартире показывали, с какой стороны Ленин прибыл и куда, в случае чего, готовился бежать...

Этот и восточный фасад дома Белова симметричны, а два других — нет, в силу расположения основного вертикального акцента на углу двух улиц. Башня предполагалась еще выше; последний ярус под шпилем, вероятно, не успели достроить из-за хрущевских реформ. Иначе башня, стоящая *под* горой (древним литориновым уступом), была бы лучше видна издали, но и в ее неоконченном виде есть нечто оригинальное.

Уменьшающихся верхних ярусов на башнях выстроено в СССР невообразимое количество, а вот другой такой нет. Как же удачно смотрится она с восточной стороны — из парка Лесотехнической академии, где ее необычные пропорции удвоены отражением в старинном пруду! Еще две башни, круглые в плане, устроены с западной стороны; под ними, как и под главной башней, — террасы, украшенные курьезными львиными масками, недавно восстановленными, но уже

вновь изуродованными. С террас можно было попасть в магазины, занимавшие приподнятый над землей первый этаж; со стороны Большого Сампсониевского проспекта еще несколько таких учреждений, уже без террас, зато с коваными решетками — в самом деле, будто в замке.

Все это — и колонны на постаментах, образующие пропилеи парадного входа, и барочный балкон над малым входом — придает дому сходство с неким дворцом, явившимся миру на стыке Средневековья и Ренессанса. Такую стилизацию, кстати от русской архитектуры далекую, легко упрекнуть в бутафорском характере, отказывая зодчим, как это слишком часто за минувший век случалось, в праве на театральность, игру, даже некую травестию во всем, что веками сопровождало их творчество и лишь с появлением новых технологий и материалов оказалось под запретом. Соглашусь, базы колонн из железобетона выглядят странно, но зодчие всячески стремились скрыть принадлежность своего творения определенному периоду, будь то послевоенное время, с его триумфальными мотивами (здесь их немного), или же начало века (эпоха как революционных событий, так и расцвета строительства доходных домов).

Выбор Белова — классика вообще, но классика, приспособленная к неклассическим пропорциям многоэтажного дома (как это имело место и в Италии, и в Германии), отчего колонны здесь не слишком бросаются в глаза. А оформление исторически важного места, как и решение банальной задачи заполнить квартал, кстати весьма неудобной формы, — не более чем предлог для еще одного формального экзерсиса. Вскоре такая свобода архитектурного творчества окажется немыслимой, но на некий краткий миг зодчим удалось воспользоваться благоприятным стечением обстоятельств и создать нечто более сложное, нежели просто машина для жилья.

→ 3-й городской пр., 50

38 Станция метро «Пушкинская»

1946–1956

Архитекторы: Леонид Поляков
и Василий Петров (нижний зал);
Андрей Грушке, Арон Гецкин и др.
(вестибюль)

Объект культурного
наследия регионального
значения

Когда в Ленинграде открывали первую линию метрополитена, над советской архитектурой разразилась гроза хрущевских реформ, так что первым посетителям пришлось объяснять, что критика, обрушившаяся на Полякова по поводу «растраты народных средств» (кто бы сомневался, справедливая) при возведении им гостиницы «Ленинградская» (у трех вокзалов в Москве), к данному творению не имеет отношения. Надо было как-то оправдать полное несоответствие *всех* станций последним директивам, ведь их проектировали еще задолго до. Впрочем, как раз на этой станции излишеств немного.



Поляков когда-то начинал в нашем городе под руководством Григория Симонова, а после войны оказался единственным москвичом, допущенным к возведению здесь станции метро (вне конкурса, что свидетельствует о влиянии). Нечто роднит этот зал с открытой ранее станцией «Калужская» (ныне «Октябрьская») в Москве того же автора — тот же строгий классицизм, только вместо загадочной пустой ниши за решеткой, которой оканчивается зал в столице, у «Пушкинской» гораздо более понятный предел — арка, словно приглашающая в царскосельский парк; перед ней восседает и главный герой. Уместно сравнение с алтарем, пускай русскому зодчеству такие храмовые пространства, вытянутые вдоль оси, и не свойственны.

Так как большинство станций в городе имеют один вход, с противоположного конца всегда можно устроить нечто вроде смыслового центра притяжения, закрепляющего и *посвящение* станции — в данном случае выбор очевиден, ведь рядом вокзал, откуда можно поехать в город Пушкин. Позднее «Черная речка», с ее люстрами-паникадилами, станет храмом памяти поэта, смертельно раненого на дуэли неподалеку.

Поляков гордился, что открыл способ победить клаустрофобию, подарив посетителям ощущение вечного лета, наполненности зала светом и теплом. Причем если пейзаж в алтаре еще можно посчитать несколько банальным, то светильники на этой станции — настоящий шедевр сталинского дизайнера; в Москве нет ничего и отдаленно похожего. Может показаться, что позаимствованы они из дворцов Пушкина или Павловска, но нет, их форма всецело оригинальная! Усиливает ощущение легкости и света внизу цвет мрамора (что в Москве, что в Ленинграде). Станция настолько цельная, что здесь совершенно инородным элементом кажутся полосы цвета линий метрополитена, недавно прикрепленные на боковых стенах (первой — стало быть, красные), контрастирующие с желто-белой гаммой Полякова.

Наземный вестибюль чаще исполнялся тем же коллективом, что работал под землей (особенно если, как в случае с «Автовым» или столь многими московскими станциями, две части плавно перетекали одна в другую); в этом месте он выполнен





другими, ленинградскими зодчими. В нем примечательно столкновение прямоугольной внешней коробки и округлого зала внутри (как и на «Кировском заводе»). Правильнее, впрочем, будет сказать, что зал этот полукруглый, под кессонированным полукуполом, как в театре. Начало же наклонного хода оформлено гипертрофированно большой эдикулой. При всех достоинствах этих интерьеров они, вне всякого сомнения, уступают уникальному нижнему залу, который в сопоставлении с любыми опытами по созданию художественно привлекательных станций метро сохраняет свою уникальность. Пускай некоторая скромность и строгость (качества вполне петербургские) и присущи подземным залам других станций из самых ранних, скажем «Владимирской» и «Балтийской».

→ Пр. Стелеч, 55–57, 74; ул. Новостроек, 1

39 Комсомольская площадь

1955–1960

Архитекторы:
Валентин Каменский,
Соломон Михайлис

Наверно, правы те, кто полагает комплекс этих домов последним достижением сталинского классицизма в Ленинграде, ансамблем, завершенным почти что по инерции (или по причине высокого положения основного автора, Каменского, ставшего главным архитектором города). Конечно, кое-что пришлось упростить, причем дело даже не в отказе от облицовки дворовых фасадов — распространенной практике тех лет. Башни получились проще и меньше, но все равно эти десять этажей в Ленинграде 1960 года смотрятся необычно.





Довоенный проект предполагал устройство башен со стороны Краснопутиловской улицы, — тогда она казалась более важной, ибо вела к новому городскому центру. Новые доминанты обращены к проспекту Стачек, который в этом месте сужается; более того, получает застрой-

ку по красной линии — после скверов у Кировского завода и ДК имени И. И. Газа.

Проспект Стачек необычен своими многочисленными надломами. У одного из них давно собирались устроить площадь, поначалу называемую просто Круглой (новое имя с 1958 года). За ней кварталы Автова, где строительство велось еще до войны; тогда же появилась и лучевая планировка, причем незастроенным остался острый угол между проспектом и Краснопутиловской улицей — он стал южной частью площади. Здесь устроили парк, а в 1968 году воздвигли уникальный памятник Героическому Комсомолу, лаконичный и экспрессивный. Жаль, что о творцах его известно крайне мало. Но архитектурной целостностью отличается лишь северная часть площади, где тоже сквер, но пустой; некая стела, задуманная для него, не осуществлена. Вот и выходит, что южную половину ансамбля подчиняет себе яркая статуя посередине; для северной же категорически важны окружающие ее массивные жилые корпуса.

Если обратить внимание на их довольно скромный облик (колонны только внизу; все остальное без излишеств, с подчинением классики современным масштабам и геометрической строгости), нет-нет да и посетит крамольная мысль, противоречащая, конечно, логике исторического процесса: не на этом ли варианте упрощения архитектуры стоило остановиться при Хрущеве, не бросаясь в новую крайность, для зодчества губительную?

→ Заневская пл., 1–4

40 Заневская площадь

1958–1962

Архитектор:
Виктор Белов



Еще одно позднее творение. Здесь отказались от облицовки уже основных фасадов, что, впрочем, придало им необычные черты каких-то более ранних стилей, использовавших как прием фрагменты стен, где напоказ выставлена голая кирпичная кладка. До войны в такой примерно манере построена баня Гегелло на улице Чайковского, 1А; хотя голый кирпич в городе нашем — деталь непривычная; ассоциируется она с сугубой функциональностью (склады, цеха), оттого даже для конструктивизма нехарактерна. Ведь уже с XVI века в России было принято штукатурить фасады, скрывая кладку!

Сложно сказать, какими бы стали эти дома, завершись их строительство чуть раньше, — довоенный проект, в создании которого участвовали Александр Зазерский и Андрей Оль, — предполагал вообще иную конфигурацию. Восьмигранник, получаемый путем срезания углов, — счастливая мысль, посетившая Белова уже после войны, когда он остался единственным автором ансамбля на площади. Прежде по такому принципу создавались площади-перекрестки во многих городах мира. Скажем, в новостройках Барселоны конца XIX века нет ни единого прямого угла — все они срезаны (удобства поворотов с одной улицы на другую ради). Но еще раньше в Петербурге появилась Австрийская площадь — название ей присвоили недавно, но сам перекресток Каменноостровского проспекта и улицы Мира демонстрирует срезанные углы уже на картах начала XIX века.

Конечно, задача четыре раза повторить одно и то же должна была показаться зодчему несколько скучной — на Австрийской Василий Шауб выстроил три дома, и все они разные, но это потому, что у каждого участка свой владелец. Государство, выступавшее в роли заказчика на Заневской площади, в таком разнообразии не нуждалось. Зато можно говорить о художественном единстве четырех домов, изрядная простота фасадов которых замечательно сочетается с масштабным замыслом самой площади, где детали не столь и важны, ибо основной архитектурный мотив — пустота в середине. Кстати, органично дополненная входом на станцию «Новочеркасская», спрятанным в земле, с развитой системой переходов, тоже восьмигранных в плане (архитектор Арон Гецкин, 1980).



1961...1987

**Советский модернизм
(«Совмод»)**

От полета человека в космос до перестройки

Слияние слов «советский» и «модернизм» в единое «совмод» предполагает степень знакомства, допускающую фамилльярность, что не совсем правда, но это хороший способ стимулировать позитивное отношение к архитектуре описываемого периода.

Первый раз модернизм в архитектуре появляется в 1910–1920-х годах. На русской почве он определяется в терминах модерна, промышленной архитектуры, а затем и конструктивизма. Мощную волну остановила консервативная реакция, и в 1930–1950-е годы архитектура вернулась в русло традиционализма. Так происходило во всем мире. Модернизм отступил не из-за того, что к власти пришел Сталин. Это была общая архаизация культуры.

В следующий раз модернизм появился с теми же тезисами, что и в первый, но без революций. Строительство огромных районов с большим списком социальных объектов демонстрировало навязчивое желание государства создать простые и предсказуемые пространства невысокого качества застройки. То, что в 1920-х предлагали идеологи модернизма, такие

как Ле Корбюзье, в 1960-е годы было гораздо легче реализовать. Более того, аудитория была лучше подготовлена к таким преобразованиям.

Речь шла о создании среды, где не было никаких отсылок к прошлому. Строительство шло как совокупность функциональных процессов: селитьбы, промышленности, производства, культурной сферы. Все эти архитектурные машины смягчались вставками монументального искусства, необходимыми для пропаганды коммунистических и общечеловеческих ценностей (детство, семья, государство, труд и пр.).

Ленинградская архитектура 1960–1980-х годов (именно этот период характеризует развитие модернизма) описана чрезвычайно мало. Кажется, это явление еще переживает художественную стадию своего осмысления (фотовыставки, биографии, просмотр старого кино). Формальная структура, язык и теория стиля пока не названы и ждут своего исследователя. Самым заметным событием последних лет стал путеводитель по модернизму московских историков Анны Броновицкой и Николая Малинина и фотографа Юрия Пальмина («Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991», 2018) — уверенная комбинация материалов, размышлений, аллюзий, контекстов.

Есть ряд явлений, помогающих понять некоторые аспекты этой архитектуры. Например, первый этап (начало 1960-х) отличается стремлением к использованию стекла, металла и других современных материалов. Так появляется тип прозрачного павильона. Это хорошая метафора якобы прозрачности новой социальной политики Хрущева. Стекло и металл — «оттепель» архитектуры. Как и политическая мода, эти материалы несут декларативность, но не ощущение долговечности в случае России. Это архитектура пионерских лагерей и выставочных городков.

Модернизм любит природу, хочет объять ее и в ней раствориться. Многое из построенного со временем так и растворилось без остатка.

Следующая фаза модернизма — 1970-е годы — относится к эпохе брежневской реакции на оттепель. Архитектура получила импульс технического обновления, покорения космоса — формы в проектах стали уподобляться космическим аппаратам.

Другое направление поисков оказывалось в рамках символической защиты от угроз холодной войны, противодействия атомному взрыву.

К 1950-м годам относится появление на мировой сцене архитектуры брутализма, что предположительно связано с атомными бомбардировками Японии (1945). Речь шла не о реальной защите от последствий атомного взрыва, а только о художественном отражении катастрофы.

Брутализм — стиль грубого железобетона. Теория этого стиля до сих пор дискуссионна; обсуждаются его основные положения: «новый порядок», «прагматизм», «восстание против принятых установок». Стиль начинался как этика архитектуры, но в 1960-х стал вполне эстетической модой.

Итак, к концу 1970-х мы имеем мощные здания, которые словно могут противостоять взрыву; некоторые из них выглядят как космические аппараты. Самый распространенный тип постройки — проектный институт, скрытое за железобетонными стенами пространство, где инженеры создают технологии и машины, крепят мощь и оборону страны.

Фасад среднестатистического здания в Ленинграде конца 1970-х имитирует крепость. Этот образ создавали вертикальные солнцезерезы, а также горизонтальный стилобат в сочетании с вертикальными кубическими или закругленными выступами. Планиметрическая находка времени — свободное размещение в пространстве и, соответственно, богатая композиционная игра.

Происходит смена серой-желтой штукатурки бело-серым песчаником (сааремский доломит), имитирующим мрамор и железобетон одновременно. Здания этого периода можно отличить именно по цвету.

В ленинградской архитектуре постмодернизм выразился в создании символических форм из современных материалов. Это и алюминиевые паруса на фасаде Морского вокзала, и элементарные структуры в яхт-клубе на Петровской косе, и бетонные кольца в детском саду в переулке Джамбула.

Постмодерн советской архитектуры происходит, вероятно, из технической интеллектуальной сферы — от братьев Стругацких; от ретроспективного юмора. Один пример постмодернизма,

к сожалению, обошел Ленинград стороной. Еще в проектах 1970-х обнаруживается увлечение контрастами форм модернизма и народной архитектуры. В архитектуре союзных республик очевиден симбиоз национального орнамента и деталей с геометрией структуры здания. Для России такой формой оказалось деревянное зодчество. Симбиоза не произошло; его примеры в интерьере редки, но случаются (гостиница в Суздале, рынок в Архангельске).

В советской архитектуре 1970–1980-х годов присутствует также что-то готическое. Исходя из формальных нюансов предположим, что схоластика в каком-то смысле была присуща и советской партийной (псевдо)философии. Можно повторить список характерных черт готики, составленный эстетиками XIX века. Подчеркивалось «многообразие материалов отделки; разнообразие сочетаний и форм». И действительно, никогда еще декоративно-прикладное искусство не было так внедрено в архитектуру: стеклянные люстры, деревянные панели, полы из камня разных сортов, керамика и текстиль в интерьере, пластик в мебели и пр.

Глубоко религиозное содержание демонстрировалось в мотивах храмового зодчества, реализованных в публичных пространствах, но проще всего считывалось в обилии партийных лозунгов, на которые работала целая индустрия малых архитектурных форм.

«Народность» легче всего можно было ощутить в качестве и благоустройстве публичных пространств, которые создавались именно в подтверждение советского тезиса «Все для народа». Качество воплощалось в неофициальной архитектуре позднего СССР. При общем дефиците материалов граждане сами создавали отделку квартир и дач. Именно здесь можно обнаружить яркие и наиболее маргинальные проявления «готического» духа.

41 Козырек станции метро «Московские ворота»

1961

Архитекторы:
Александр Андреев,
Александр Соколов

Разговор об архитектуре метро в хрущевскую эпоху начинать сложно. Как можно отойти от ампира? Случай «Московских ворот» показателен. На площади только что воссоздали стасовские ворота, которые в сталинскую эпоху лежали разобранными на части. Теперь заставе вернули былое величие.

Площадь свободная, в архитектурном смысле разорванная; на ней всего несколько зданий — от протоконструктивистской пожарной части и фабрики-кухни 1930-х до жилого дома 1950-х на самом краю. Замкнуть так называемый ансамбль было призвано современное здание.





На рубеже 1950–1960-х годов появляется новый тип вестибюля станций метро — встроенный в здание иного назначения. Кажется, «Московские ворота» — первая в списке. Архитектор Андреев выполнил ряд проектов подобных вестибюлей

(«Петроградская», «Технологический институт», «Площадь Ленина»). Над вестибюлем «Московских ворот» расположены офисы предприятий «Скороход» и «Электросила», но парадный вход в здание заменен на вход в метро. Такая подмена обусловлена минимализмом темно-серой стены с окнами. Этот цвет очень идет городу. И офисы организаций здесь должны быть спрятаны от лишних глаз.

На скромном фоне козырек выглядит как космическая инсталляция. Когда перед зданием не было торговой застройки, вдоль него были высажены деревья. Огромная железобетонная плита с острыми углами с одной стороны опирается на фасад, в центре ее поддерживают две опоры, стремительно расширяющиеся кверху. Плита взмывает вверх и создает множественное искажение формы. Сам портал организован мощными пилонами.

Форма плиты неуловима; этот образ отсылает то ли к крылу птицы, то ли к морской волне. От таких объектов в архитектуру 1960-х придет линия малых форм — автобусных остановок и указателей на дорогах. В этом парящем железобетоне есть что-то про новую символику транспортных сообщений, про путешествование, про свободу.

42 Конструкторское бюро «Малахит» им. академика Н. Н. Исанина

1964–1965

Архитектор:
А. И. Эфроимович

В городе много зданий, скрывающих происходящее за их стенами. Речь, в частности, о конструкторских бюро, где производят оружие и военную технику. На примере объектов такого типа проявляется парадокс архитектурной свободы в функционализме. Проектирование осуществляется не под конкретную задачу; строится административное здание, а заказчик появляется позже, по распределению. Так, в брежневские времена большее значение имела не функция, а идеология архитектурной формы. Самый яркий пример — здания двух институтов на улице Одоевского, 24 и 26: один — для секретных антенн, другой — сельскохозяйственный. Внешнее оформление пространства оказывается важнее, чем индивидуальный стиль здания. Типовое достигает своей вершины.

В СССР строили много офисных зданий — проектных бюро оборонной промышленности. Как правило, их архитектурный облик претендовал на уникальность, но он складывался не как сумма функциональных элементов, а как единое образное решение. Функция секретная, хотя сайты оборонных организаций открыты для посещения и всю информацию можно найти в открытых источниках. Таким образом, здание без вывесок оказывается местом развития глобальной инженерной инфраструктуры.

Конструкторское бюро «Малахит», как и другие проектные учреждения, ведет свою историю из сталинской эпохи. Предприятие разрасталось, и к 1960-м годам появилась необходимость в новом здании. То, что построили на улице Фрунзе, напоминает университетский кампус. Корпуса стоят вокруг двора и соединяются переходами на уровне второго этажа.

Такая конструкция напоминает одну из первых лабораторий СССР — Институт физических проблем имени П. Л. Капицы в Москве.

Здание КБ «Малахит» расположено на углу улицы Ленсовета, которая здесь превращается в сквер и словно впадает в Парк Победы. Но от КБ парк отделяет жилой дом, построенный по индивидуальному проекту (1968, архитекторы С. Сперанский, А. Кац), в том числе для сотрудников КБ. Дом (Бассейная улица, дом 53) стоит не пилотисах прямо над улицей, или, точнее, над сквером.

В конструкции здания КБ «Малахит» используется кладка из силикатного кирпича, которую видно со стороны двора, а при создании фасадов, обращенных на улицу, применен железобетонный каркас. Это, очевидно, сделано по экономическим соображениям. Каркас на фасаде обыгран художественно,





даже декоративно. Он организует ритм оконных проемов кабинетов. Углы и верхняя часть здания построены на контрасте, имеют глухие плоскости стены, отделанные штукатуркой. Внутри каркас заполнен бетонными блоками. Он изображает раму, связывающую пять этажей в высоту и всю длину фасадов начиная со второго этажа. Окна напоминают экраны телевизоров.

Стены полихромны. Это первое, что привлекает внимание. После недавней реконструкции здание засияло новыми красками — вероятно, как в 1960-е. Сочетание красно-розового цвета с бирюзовым, по всей видимости, символизирует оттепель. Козырек на крыше также работает как имитация террасы для прогулок. Конструкция скорее декларирует возможность, нежели социальную необходимость. Про это же входная зона с бетонными решетками-солнцерезами, огораживающими стеклянные стены первого этажа, и навес над входом на четырех металлических опорах, установленных в линию. Перфорация стены круглыми люками служит для освещения спрятанной за ними лестницы. В верхнем углу фасада изображен человек, летящий навстречу звездам.

Все это — признаки архитектуры оттепели. В здании нарочито много таких знаков. Архитектура «Малахита» будто формулирует кредо новой технической интеллигенции.

43 Наземный вестибюль станции метро «Ломоносовская»

1970

Архитекторы: Арон Гецкин,
В. лентин Шув. лов и др.

Транспорт в XX веке стал новой религией, а наземные павильоны метро заменили храмы на улицах города. Их архитектуру сложно переоценить. Ампи́р сменился модернизмом, и далее, но до 1990-х тип павильона оставался приоритетным.

Станция метро «Ломоносовская» построена на месте кладбищенской церкви. Ее снесли позже самого кладбища как раз для строительства метро. Сейчас храм снова строят неподалеку, и ландшафт этого участка окажется сложнее.

Павильон «Ломоносовской» выполнен в виде остекленной конструкции. Это был один из первых типовых приемов, многократно и вариативно повторенный. Остекленное помещение прозрачно и освещалось изнутри.

Многие стеклянные сооружения в 1990-х годах подвергались какой-то излишней монументализации. Возмoжности стекла и металла ставились под сомнение. Недоверие модернизму оказывалось симптоматично; стеклянные стены павильона на «Ломоносовской» частично заложили камнем, совершенно изменив восприятие объекта.

Форма прямоугольного остекленного павильона вызывала в памяти Новую национальную галерею в Берлине Миса ван дер Роэ (1968). Это здание — в некотором роде икона модернизма второй волны. Недавно архитектор Дэвид Чипперфилд произвел реконструкцию, разобрал галерею Миса и собрал ее заново. Символика этого процесса симптоматична — объект актуален, но так же легко конструкция подвергается пересборке.

К концу 1960-х относится появление подобного павильона в СССР. Строятся рестораны, кафе, кинотеатры. Прямоугольный план прост и минималистичен.

Перекрытие в виде кессонированной плиты опирается не на стены, а на утолщенные наклонные опоры, расположенные внутри. По периметру павильона перекрытие образует навесы.

Внутри стеклянного павильона «Ломоносовской» вставлен низкий железобетонный объем — портал выхода на улицу и ось эскалаторного спуска. В этом объеме расположены административные помещения и кассы. Такая вставка в стеклянный вестибюль объясняется стратегическим значением метро — спуск защищают от внешних воздействий.

Организация пространства в павильоне — как в языческом храме, где четко обозначены границы между зонами: внешняя, внутренняя и торжественный спуск под землю. В этом прозрачном дворце привлекают формы входа. Первый вход с улицы выглядит как рамка портала на большой стеклянной стене; второй — как низкий проем в скале, ведущий в подземелье.

Многие станции той поры («Лесная», «Выборгская», «Политехническая», «Звездная» и др.) имеют наземные павильоны, схема устройства которых близка описанной выше.



→ Санкт-Петербургское шоссе, 43

44 Государственный университет морского и речного флота им. адмирала С. О. Макарова

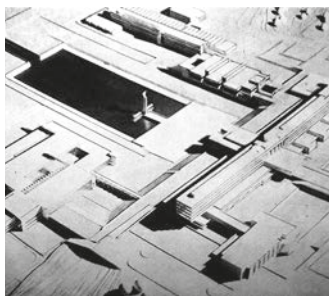
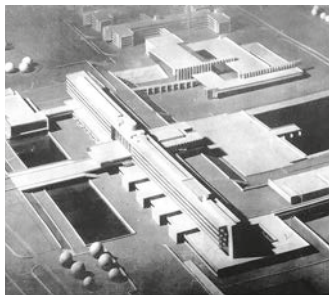
1969–1976

Архитекторы: Леонид Четыркин,
Владимир Ривлин и др.



Главное, на что стоит обратить внимание при осмотре этого сооружения, — окружающий его ландшафт. Здание стоит на кромке древнего берега Финского залива, точнее его оконечности — Маркизовой лужи. Подъем в несколько метров создает эффект, особенно заметный с воды, но расстояние до фарватера слишком большое. Рядом в аналогичном ландшафте расположены Троице-Сергиева пустынь и Константиновский дворец. В каждом случае перепад высот обыгрывается, образуя площадку с видом на берег и воды залива. И у Константиновского дворца, и у университета есть смотровые террасы. У монастыря же склон занят садом и хозяйственными постройками. Дворец и университет имеют собственные сценарии посещения с проникновением сквозь здание: в первом случае — буквально сквозь, под аркадами; во втором — через остекленные пространства вестибюля.





Интересно, что университет разместился между двумя барочными ансамблями и тоже имеет барочные черты. Морской университет — это про эпоху великих географических открытий, про барокко. Спускаясь по склону, пространства перетекают друг в друга. У университета внизу с одной стороны — общежития, с другой — дом культуры с хозяйственным блоком. То есть для нижних пространств сам университет представляет собой замок на горе. Некая «корона города» (Таут), который сам расположен в низине. Снизу вверх трудники смотрят на монастырь, садовники и свита — на дворец и будущие мореходы — на свой университет!

После революции 1917 года в монастыре и во дворце разместились трудовые школы-колонии. Оба комплекса были оценены как места для перевоспитания, создания нового человека. Мореходка продолжила развивать эту тему: архитектуре на высоком берегу был присущ дух просвещения.

Еще один важный мотив — канал, ведущий к заливу. Болото можно осушить, создавая протоки (общая для балтийского региона история). Но этот барочный канал ведет от здания к морю и создает иллюзию пространства, метафору обладания пространством. Поразительный контраст: парк дворца и пустующие земли рядом. Захват земли у моря для строительства жилья стал трендом последних лет. Здесь же территория должна была стать благоустроенным приморским парком.

Ансамбль университета — пример архитектуры модернизма. На первый взгляд он воспринимается как супрематическая

композиция. Исчерпывающая, ужасающая протяженность позволяет держать пространство. Здание становится скульптурным объектом благодаря возможности видеть его с разных точек.

Фасад решен на сочетании ребристого убранства стен и остекленного вестибюля центральной части. Ось входа развивается через входную площадь, над которой нависает трибуна, напоминающая капитанский мостик. Ребристая поверхность фасада родом будто из ар-деко 1910–1930-х. Ребра — они же солнцезащитные решетки Ле Корбюзье, но в северном климате больше напоминают щели бойниц, а в Петербурге получают и ордерные мотивы. Атрик по всей длине здания, связывающий его части воедино, тоже про классику. Колоннаду прерывает остекленный проем.

Многоликое здание университета сейчас кажется брошенным. Такие объемные сооружения — характерная черта архитектуры 1970-х (Академия сельскохозяйственных наук в Пушкине, Кораблестроительный институт и пр.). Дома-города будто сошли с футуристических рисунков начала XX века. Градостроительный масштаб таких комплексов обусловлен тем, что их авторы разрабатывали также проекты застройки целых районов. Комплекс университета в Стрельне был реализован лишь частично; не был создан парк. Соседство роскошного парка перед дворцом лишь ухудшает ситуацию; пустырь в низине служит местом охранных постов на подступах к президентской резиденции.



→ Сестрорецк, Приморское ш., 280

45 ПТУ № 131 Всесоюзного акционерного общества «Интурист»

1977

Архитекторы:
Николай Кименский и др.



Постройки из необлицованного (красного) кирпича хорошо известны в Петербурге — достаточно вспомнить склады Новой Голландии XVIII века. А с середины следующего столетия так строили у нас любые промышленные сооружения, пока не появился железобетон; особенно эффектные заводы-гиганты начала XX века вроде «Красного треугольника». Видимо, оттого кирпичный стиль невзлюбили радетели старины: слишком прочно он ассоциировался с фабрично-заводскими окраинами, что несло дух Новейшего времени, а это угрожало привычному укладу

жизни. Краснокирпичный экспрессионизм, отчасти ориентированный на готику балтийского региона, обычно кирпичную, миновал страну Советов стороной, если не принимать во внимание отдельные исключения вроде подстанции Волховской ГЭС Мунца.

Конструктивистские постройки штукатурили и красили — этим они не отличались от памятников прежних стилей. Потому незамеченной осталась у нас и победа «белых» (представлявших интернациональный стиль, с его окраской стен по бетону)

над «красными» (экспрессионистами). Да и по-настоящему белых построек, подобных вилле Савой, здесь нет; за ближайшими примерами следует ехать в Выборг, где не только библиотека Аалто, но и более ранние памятники нордического классицизма демонстрируют именно такой цвет стен.

Кстати, именно Аалто, созданный в позднем СССР весьма популярный, в своих послевоенных работах начиная с общежития Гарвардского университета реабилитировал ничем не прикрытый красный кирпич. По его примеру железобетонные джунгли новостроек брежневского времени стали разбавлять красными пятнами выполненных по индивидуальным проектам и оттого что ли более человеческих, но в основном нежилых зданий — больниц, техникумов, магазинов.

Отчего-то такого рода постройки относят теперь к брутализму, хотя в них может и не быть никакого *beton brut*, в честь которого названо это направление модернизма.

В отличие от кирпича голый бетон — материал новаторский, заметно противопоставленный какой бы то ни было традиции, так что сходство его с голой кирпичной кладкой, на наш взгляд, минимально. Но, похоже, уже сложилась традиция относить и центр Сяунятсало Аалто, и многочисленные кирпичные включения в ткань новых советских кварталов именно



к брутализму, пусть они гораздо менее агрессивны, нежели бетонные ящики с непременно утяжеленным верхом, принадлежащие канонической версии данного стиля.

Город Сестрорецк, до 1940 года расположенный в непосредственной близости к финской границе, оказался не так далеко от этой страны и впоследствии, многочисленные финские туристы именно через него попадали в Ленинград, так что символичным представляется устройство здесь (также в связи с Олимпиадой-80) особого учебного заведения, призванного готовить службу для гостей города — тех, кого социалистическая революция вроде бы отменила, породив далекий от совершенства советский турсервис.

Долго это ПТУ по указанному адресу, однако, не просуществовало. И кажется столь же логичным, что вместо горничных и метрдотелей здесь в дальнейшем готовили рабочих для соседнего завода (в полном смысле слова градообразующего предприятия, в итоге, увы, закрывшегося), так что ныне ПТУ, которому присвоили имя С. И. Мосина, делит свое гигантское здание с учреждениями самого разного профиля.

Интересно, что признанные памятниками архитектуры старинные корпуса сестрорецкого завода тоже демонстрируют необлицованный кирпич; такой же была и церковь, в советское время снесенная. Можно сказать, что ее место в панораме города заняло именно это здание, причудливая башенка которого наводит на мысль о принадлежности какому-то таинственному культу. Примечательно также свободное расположение корпусов, с их тупыми углами, словно вторящее живописной планировке городского центра, береговой линии Разлива, изгибу шоссе. Это напоминает английскую архитектуру, и в модернизме не признававшую регулярности, — учебное заведение зримо противопоставлено другому крупному памятнику советского времени в центре города, бывшему обкому, построенному на десять лет раньше по проекту Владимира Щербина. Это здание (площадь Свободы, 1) строго симметричное, притом бетонное, хотя тоже на столбах.

46 Дворец спортивных игр «Зенит»

1976

Архитекторы:
Григорий Морозов,
Олег Курбатов

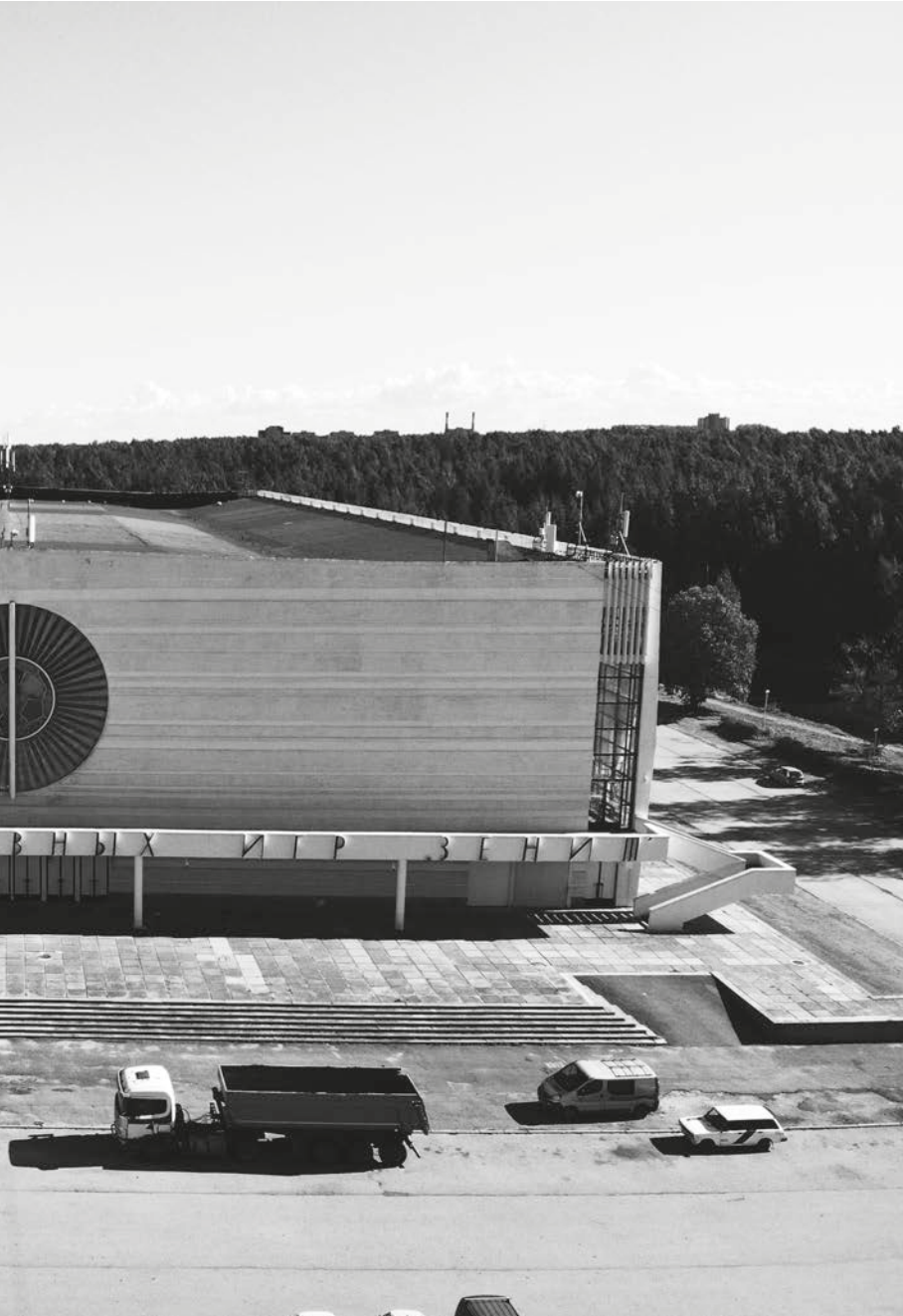
Крытые спортивные сооружения появлялись, как ни странно, не в северных широтах, чтобы защищать от дождя и холода, а в южных — солнце было невыносимо и для соревнующихся, и для зрителей. Такие опыты мы наблюдаем на юге США; одна из первых крытых спортивных арен — Астродам в Хьюстоне, бейсбольный стадион с куполом, открытый в 1965 году. Сооружение купола над спортивным полем привело к тому, что трава под ним расти не стала. Американцы сразу же придумали искусственный газон, и это детище прогресса стало ровесником и сыном крытых стадионов.

Эксперименты с большепролетными покрытиями проходили в США (Роли Арена в Северной Каролине, архитекторы М. Новицкий, У. Дейтрик, 1953), в Италии (Малый дворец спорта в Риме, архитектор П. Л. Нерви, 1959) и Японии (Олимпийский спортивный комплекс в Токио, архитектор К. Танге, 1964). В СССР инженеры из ЛенЗНИИЭПа в 1967 году реализовали проект дворца спорта «Юбилейный» (Ленинград). Всё это были центрические сооружения.

В 1970 году у парка Сосновка в Ленинграде был построен легкоатлетический манеж (в дальнейшем получивший имя В. И. Алексеева). Сооружение вписано в ландшафт — пляжная и парковая зоны окружают водоем. А в 1974 году у Пискаревского лесопарка начали строить манеж футбольного клуба «Зенит», здание детской футбольной школы, игровые поля. Оба манежа располагаются на фоне парковой зелени.

Конструкции манежа «Зенит» — предварительно напряженные железобетонные фермы, между которыми натянуты вантовые перекрытия. Они могут сколько угодно продолжаться



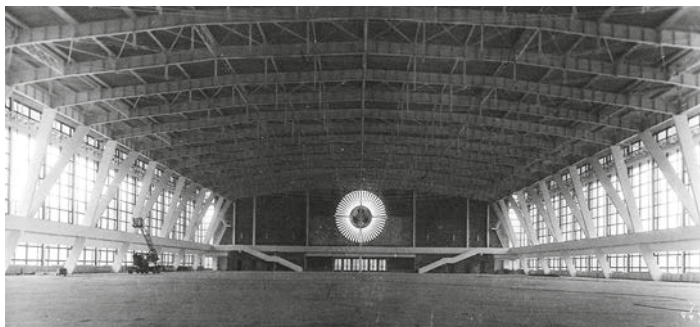


в длину. Манеж на Бутлерова — удачное сочетание простой и дешевой конструкции с прекрасно реализованной функцией.

Манеж — сооружение, позволяющее в суровых климатических условиях проводить тренировки на поле круглый год. Это не зрелищное, а тренировочное пространство, его можно сравнивать с античной палестрой.

Однако утилитарное сооружение решено эстетично. Манеж на Бутлерова стоит к лесу передом... Со стороны главного входа сооружение имеет две небольшие пристройки, организующие открытый вестибюль. Фасад в сторону города решен как глухая железобетонная стена с горизонтальными профилями. В центре — круглое окно-роза, по краям — остекленные вертикали. Монотонность усугубляется сплошной линией балкона — получается не здание, а плоскостная графическая работа. По углам, на границе фасадов, располагаются двухмаршевые лестницы. Разрывая прямоугольный контур, они выходят за пределы композиции.

Железобетон конструкции окрашен белой краской — заявление архитектуры, которая хотела выглядеть лучше, и подобная косметика ей очень идет. Боковые фасады решены остеклением с ребрами. Аттик набран вертикальными ребрами, нависающими над остеклением. Структура, аналогичная дворцу спорта «Юбилейный», только конструкция развернута в прямую линию. У сооружений одинаковая высота; протяженность двух боковых фасадов почти равна. Вот такое перевоплощение из круглого в прямое.



→ Пр. Обуховской Обороны, 114/1

47 Наземный павильон станции метро «Пролетарская»

1981

Архитектор:
Арон Гецкин



Нередко нижнюю и верхнюю половины какой-либо станции поручали проектировать разным бригадам архитекторов, что в первую очередь объяснялось стремлением придать подземному залу большую монументальность, торжественность. По крайней мере, так обстояло дело с трехнефными залами, которых у нас так много. Нечто, в самом деле напоминающее церковное зодчество Европы, присутствует в этих протяженных пространствах с рядами массивных пилонов и алтарной композицией в дальнем конце. Наземная часть всегда получалась более компактной и, если не пряталась в первом этаже какого-нибудь здания, напоминала садовый павильон (а на проспекте Обуховской Обороны и вправду есть сад) или даже церковь, только уже русскую, то есть в плане центрическую.



Впрочем, от прямых цитат традиционной архитектуры заимствование после 1955 года всячески стремились уйти, часто объединяя в своих павильонах почерки Райта и Миса. Именно такой получилась, к примеру, станция «Лесная» (1975), характерное творение ведущего мастера метростроя Гецкина; она, как и многие другие станционные павильоны, прямоугольная. Были, впрочем, и круглые станции; четыре из них похожи друг на друга («Фрунзенская», «Электросила», «Парк Победы» и недавно уничтоженная «Горьковская»), но в 1960-е. В 1980-е Гецкин вернулся к круглым вестибюлям, создав, пожалуй, одну из наиболее изысканных построек нашего метро («Пролетарская»), не лишённую и футуристической дерзости.

Вследствие использования ленточного остекления у зрителя может возникнуть вопрос, на чем же держится массивная крыша, столь остроумно разложенная на *квадратные* ячейки внутри. Похоже, сбылась давняя мечта модернистов оторвать потолок от стен, вернее, создать иллюзию его парения, ведь не может, в самом деле, удержат такую крышу стеклянная

стена! Оказывается, роль опоры передана одинокому столбу, к тому же расположенному не по центру, как ожидал бы зритель, опираясь на опыт не столько средневековых монастырских залов (ср. Владычную палату XV века в Новгороде), сколько сталинских станций вроде «Курская» в Москве, с ее колонной-снопом. Но нет, опора расположена так, чтобы не мешать пассажиропотоку. При всем том с традицией ее сближают декоративные детали, напоминающие коринфский ордер, — в почти постмодернистском упрощении.

Есть некая ирония в сочетании довольно традиционной опоры с ячеистыми конструкциями и стеклянными стенами. В итоге колонна оказывается почти незаметным, хотя и главным действующим лицом всего сооружения — она скромно отходит в сторону, как будто на нее не возложена важнейшая функция! Вспоминаются опыты конструктивистов по созданию (хотя и на бумаге) цилиндрических построек. Впрочем, можно копнуть и глубже, обнаружив буквально в двух шагах от этой станции старейший во всей округе памятник — Троицкую церковь Николая Львова (1785–1790 гг.), цилиндрический объем которой в народе идентифицирован как кулич, ибо круглых церквей на Руси не так много и большая их часть принадлежит именно той эпохе поистине революционных исканий, ставших и в России, и во Франции (откуда шли в ту пору радикальные идеи) своего рода прелюдией к авангарду прошедшего века.

48 Стоматологическая поликлиника

1981

Архитекторы:
Виктор Хазанов, Олег Харченко,
Виктор Мартиров

Может показаться странным выбор объекта, который предполагает, что поздний этап творчества Виктора Хазанова отличается сооружениями более высокого качества, чем предыдущие. Действительно, Хазанов прожил долгую жизнь, работал в 1920-е и 1930-е, в 1950-е и 1960-е, создавая выразительные сооружения. Многие из них могли войти в этот сборник.

Достоинны внимания и больница в Кронштадте, и вокзал в Красном Селе, построенные в 1950-х, и Дом творчества кинематографистов в Репино из 1960-х. Но мы выбрали этот объект вовсе не из-за Хазанова, хотя именно Хазанов много занимался проектированием медицинских зданий в Ленинграде и последняя его работа — медицинский центр «Адмиралтейские верфи» — открывает новую эпоху в архитектуре: при перестройке квартала с доходным домом (1982) получился постмодернистский фасад и сложный план с внутренним двором.

Объемно-пространственное решение стоматологической поликлиники было разработано архитектором Виктором Мартировым в 1975 году. Короткий период выпускник Академии художеств был сотрудником Мастерской управления медицинских учреждений; успел создать план организации пространства вокруг квадратного двора (для экономии места, ведь здания этих поликлиник должны были строить в уже сложившихся микрорайонах). Проект передали Хазанову, к которому позже присоединился Харченко. Они развили идею Мартирова и довели ее до воплощения. Увлечение архитектурой Луиса Кана, очевидное здесь, следует приписать и Мартирову, придумавшему симметричный план, и Харченко, который работал над фасадами, и Хазанову, с которым Кан во время своего визита в Россию ездил в Кижы.



Проект повторного применения:
пр. Науки, 46 (1982)
Прожская ул., 19 (1982)
ул. Маршала Козлова, 14 (1983)
ул. Пограничник Гурькова, 14 (1984)
пр. Солидарности, 12 (1984)
пр. Нествников, 22 (1990)

Здание на Будапештской стало одной из многих медицинских построек в городе. В 1970–1980-х годах в этом направлении работали две архитектурные мастерские и большой штат сотрудников. Список больниц и медицинских сооружений той эпохи поистине велик.

Для восприятия объекта важно его расположение в спальных районах. На фоне жилой панельной архитектуры эти краснокирпичные формы были привлекательны: демонстрировали торжество социальной инфраструктуры и благоустройства в жилитебной зоне. Важно отметить, что первые здания стоматологий были возведены из красного кирпича, а к концу 1980-х его стали заменять белым силикатным; архитектурный образ утратил свою яркость. Некоторые здания целиком стали белыми, некоторые чередуют красные и белые плоскости. Такие колористические эксперименты неудачны.

Лучше других выполнено здание на Будапештской улице; оно же лучше вписано в пространство двора. Выразителен каркас, имитирующий стоечно-балочную конструкцию. Сплошное остекление четвертого, служебного, этажа и сплошной аттик над ним создают контраст поверхностей. Здание имеет внутренний двор, перекрытый на уровне второго этажа и используемый как световой фонарь для примыкающих ко двору коридоров. Кабинеты же расположены по внешнему периметру. На главном фасаде круглое окно над входом — символ свободной советской архитектуры — из красного кирпича. И снова привет Кану! За этим окном — кабинет дежурного врача. Там в 1980-х всегда горел свет, всегда могли оказать помощь.

49 Кинотеатр «Подвиг»

1984

Архитектор:
Олег Хрученко

В этом здании, также представляющем группу индивидуальных проектов нового кирпичного стиля, можно обнаружить бетонные детали; кроме того, кирпич искусственно состарен и положен своеобразно — без перевязи. Это напоминает опыты как послевоенной архитектуры Запада (все того же Аалто — его Дом культуры в Хельсинки), так и более ранних сооружений, относящихся к экспрессионизму. Нельзя не отметить, что многие постройки этого стиля, созданные в 1920-е за рубежом, обладали функцией, в Советском союзе немислимой. То были церкви — модернистские, с достаточно вольной трактовкой как



художественных (готика), так и религиозных традиций, что, в свою очередь, немислимо в наши дни, когда в церковном зодчестве господствует нечто наподобие принципа «как раньше (до 1917 года), только попроще».

Здесь же, кажется, зодчий компенсирует невозможность церковного строительства своего рода имитацией храма. Для чего иначе киноконцертному комплексу башня, до того похожая на колокольню? Примечательны и прямые заимствования из архитектуры Германии 1920-х — скажем, полукруглые выступы, которые напоминают шедевр экспрессиониста Фрица Хёгера — церковь на Гогенцоллерн-Дамм в Берлине.

Примечательно, что детство Олега Харченко прошло в ГДР, где служил его отец; правда, указанная церковь находилась по ту сторону пресловутой стены, но многие другие памятники раннего церковного модернизма коммунистическими властями не закрывались и не разрушались — наоборот, прекрасно функционировали. Равным образом будущий зодчий мог видеть в Германии и памятники кирпичной готики, послужившие экспрессионистам образцом.

Допустимо назвать постройку в Колпине своего рода секулярным храмом, посвященным героям и событиям Великой Отечественной войны; неслучайным поэтому кажется его расположение — не просто в западной части Колпина, близко к линии фронта, но и посреди площади, которой в память о начавшемся здесь в 1943 году наступлении придали форму клина, обращенного острием в сторону врага.

Церковную тематику продолжало внутреннее убранство кинотеатра, над которым вместе с Харченко трудился будущий главный художник Петербурга Иван Уралов. В 1990-е зодчество Северной столицы возглавит его товарищ по созданию этого в высшей степени незаурядного памятника, относящегося, очевидно, к гораздо более благоприятной для отечественной культуры эпохе, нежели та, в которой от руководства Харченко — Уралова зависело, в сущности, очень немногое.

→ Петергоф, Ботаническая ул., 64 кор. 5

50 Дворец культуры и науки Санкт-Петербургского государственного университета

1982

Архитекторы:
Игорь Фомин и др.





Это здание входит в огромный комплекс университета, расположенного в Петергофе. Идея переноса СПбГУ возникла в связи с генпланом Ленинграда 1966 г. и развитием территорий вдоль южного берега Финского залива. Именно там должны были размещаться не производственные, а образовательные комплексы с рекреационными зонами на берегу.

Университет в пригороде — решение, симпатизирующее любому крупному городу. Где-то так ситуация складывалась исторически, где-то пытались сделать специально. К сожалению, в Петродворце из этого плана мало что получилось. После 1980 года финансирование закончилось, осталась нереализованной большая часть. Переехали сюда физический и химический факультеты, мат-мех, несколько лабораторий и общежития. Некогда вырезанный в лесном массиве, частично в окружении дач, участок теперь выглядит странно, брошенный город ученых постепенно рассыпается.

Игоря Фомина к моменту постройки здания уже не было в живых, но проект принадлежит именно ему. Круглая форма с врезающимся в нее треугольным объемом — это формальная легенда 1920-х годов, когда Фомин начинал свой творческий путь. Есть гипотеза, что для искусства авангарда клин, врезающийся в круг, был неизменным символом нового мира, нового искусства. Вслед за автором плаката «Клином красным бей

белых» Лазарем Лисицким такое сочетание изображали многие художники и архитекторы. Круглые бани на площади Мужества — одна из самых чистых формул, но были и другие. Лестничный объем становился этим клином при круглом корпусе в здании Ленполиграфмаш, Левашовского и Петроградского хлебозаводов. Также и Фомин в начале 1930-х построил здание Администрации Московского района, где реализовал именно такое сочетание. В 1970-х Фомин снова актуализирует авангардный символ для главного здания университетского городка. Клин — это зал собраний, а круг — это галерея прилегающих помещений. Для типового примера и символической функции ДК это очень удачное решение.

Фомин усиливает динамический эффект, заостряя угол, добавляя ступенчатые уступы и ребра-пластины стен, вынесенные перед фасадом главного входа. Советский клин к 1970-м годам как будто стал еще агрессивнее.

Архитекторы собрали здесь и другие формальные мотивы советской архитектуры — например, круглая насыпь, на которой стоит здание ДК. Во-первых, здание на холме! Здесь можно сослаться на «Зеленый пояс Славы», проходящий неподалеку, где мемориальный курган — один из главных сюжетов. Во-вторых, важная характеристика эпохи — материал облицовки, светлый сааремский доломит. Таким материалом облицованы десятки зданий в городе, и университетский городок не исключение. Эти цвет и текстура — главный символ брежневского застоя.

Архитектура кольца также интересна. Висящее кольцо второго этажа накрывает вход в первый этаж. Эркеры висят по всей окружности, как зубья шестеренки. В каждом по 9 окон в ширину. Эти стеклашки по контуру одеты белым камнем: каждое окно отделено вертикальными пластинами, над окнами — ступенчатый карниз, очень сильно выступающий, висящий над окном.

Сейчас опять возникает вопрос выноса университета из центра города. Но мотивы этого желания совсем другие — использовать пространства около Стрелки Васильевского острова для иных, чем университет, нужд. Заложенный в 1970-х годах план городка в Петродворце еще имеет запас для реализации, но сейчас этот проект кажется выселением, но не расширением.

1987...1999

Упадок

От начала перестройки до конца XX века

Архитектурный модернизм в СССР закончился, когда закончились деньги на его возведение. Так появился долгострой — это было и симптом, и архитектурная форма одновременно. Долгострои оказывались в центре некоторых городов, например дворец пионеров в Пскове или горисполком в Иркутске. Много их было и в Ленинграде. Обнажая каркас долгостроя, разбрасывая стройматериалы в беспорядке, срастаясь с природой, архитектура становилась выразительницей мысли о бессмысленности и крахе модернизма. Некоторые из долгостроев простояли все 1990-е и были снесены, другие — реконструированы.

В 1929 году начинается реконструкция Сталина, а в 1987 году — перестройка Горбачева, и архитектура подтверждает свое исчезновение как искусство. Сохраняются наработки прежних лет, появляются даже новые решения, но они лишь свидетельствуют об упадке и слабости.

Недолгий период 1990-х заслуживает отдельной главы исключительно как обязательная кода и для социальной истории архитектуры как таковой, конечно, важен. Представленное

в настоящем разделе — скорее курьезы, случаи, выпадающие из возможных сценариев развития архитектуры.

Хотя в этом и заключается тренд. Андрей Иконников в своей «Архитектуре XX века» характеризует рассматриваемый период как «время отсутствия концепций», когда ничто не обеспечивает порядок. Но в то же время исчезает заказ на усредненную незаметность, что приводит к стремлению выделиться на сером фоне.

В 1990-е могла бы (каким-то образом) реализоваться бумажная архитектура, появившаяся в России ранее. Средовой подход и интеллектуальная фантазия — это то, чем были наполнены советские архитектурные журналы 1980-х. Мог бы ярко проявиться постмодернизм, ибо девяностые были их истинным воплощением. Мог бы появиться деконструктивизм, уже давно применявшийся на Западе (смешной пример — торговый комплекс у метро «Елизаровская»). Мог бы появиться новый градостроительный план (Морской район в проекте Льва Дмитриева). Но ничего этого не случилось. Экономические условия не позволили создать что-либо яркое.

Самое интересное, что произошло в девяностые, — архитекторы стали работать напрямую с заказчиком: исчезло множество сдержек и буферов, которые, с одной стороны, помогали заинтересованным сторонам, а с другой, наоборот, мешали. Рыночные отношения привели к перераспределению благ, хотя следует признать, что талант архитектора во многом зависит от того, как он работает с заказчиком.

В 1990-е архитектура ушла за черту города, в замки новых русских. Эта тема не была достаточно исследована, хотя на какое-то время определила особенности сознания российского заказчика. Образ частного дома, микрокосма теперь не походил на то, что было в начале XX века, прежде всего качеством материалов.

В Петербурге же долго не мог сложиться общий стиль — город не в числе первых (против ярких примеров Москвы и Нижнего Новгорода). И главной проблемой архитектурного самовыражения был, как ни странно, КГИОП, который стоял на страже исторического наследия. В жестких условиях исторического центра появятся два направления: реконструкция и подделка.

Реконструкция представляется здесь наиболее интересным вариантом. Следует упомянуть поздний проект Виктора Хазанова (1982), реализованный только в 1990-х, — медсанчасть Адмиралтейских верфей (Садовая улица, 126). Узкий участок между двумя улицами занят двумя историческими зданиями; двор между ними организует принципиально новое пространство в архитектуре. От реконструкции этот случай отличает полная перестройка фасадов только лишь с сохранением конфигурации объемов. Проект получит активное развитие в девяностых и, кажется, станет отправной точкой для последующих.

Гостиница «Невский палас» (Невский проспект, 57, архитекторы Ю. Земцов, М. Кондяйн, 1993) возникла из подобного же сложения реконструируемых домов между Невским проспектом и Стремянной улицей, с перекрытием дворов на уровне бельэтажа или выше. Заметным и характерным для 1990-х стал стиль «Студии 44» Олега Явейна в серии проектов реконструкций (отделение Сбербанка, Фурштатская улица, 5, 1997–1998). Этой же мастерской принадлежит проект первого в городе полноценного атриума (Невский проспект, 25, 1994–1995).

Укажем на фирменный стиль петербургских 1990-х: так называемая встройка — когда историческое здание, включая пространство двора, получает новую функцию и всячески модернизируется. Большая часть архитектурной энергии была направлена на развитие этой тенденции. Условная классическая архитектура облагораживалась, насыщалась современными технологиями и интерьерами.

Здесь не обошлось без курьезов. В процессе реконструкции гостиницы «Европейская» по причине невозможности поддержания качества работ абсолютно все пришлось начинать заново и приглашать рабочих из Турции. Для второй половины 1990-х в историческом центре более характерен другой тип: основной тенденцией так называемого петербургского стиля станет мимикрия — умение построить дом максимально незаметно. В качестве примера приведем аллюзии на доходный дом начала XX века — дом Федерации хоккея на Моховой, 46 (архитектор М. Лапшина, 1997–2000). Но не будем множить образчики. Петербургский стиль имеет теперь негативную коннотацию.

Недавно у архитектуры 1990–2000-х годов появился специальный термин — «капиталистический романтизм» (сокращенно «капром»). Термин придумали Даниил Веретенников, Александр Семенов и Гавриил Малышев, выступившие как исследовательская и художественная группа. Авторы создали не описание формы, а социальный портрет эпохи. Это поле богато семиотически. Одной из главных построек здесь считается здание ресторана Макдональдс у метро «Василеостровская» (архитектор Владимир Жуков, 1995–1996). Основные характеристики капрома — броскость и разнообразие. Оценки этой архитектуры в большинстве случаев негативные, а главное ее определение — китч. Появилась и хронологическая проблема — понятие относится к рубежу веков и в большей степени характеризует именно наступление нового века, а не окончание старого.

Обойдем стороной капиталистический романтизм и обратим внимание зрителя на другую архитектуру 1990-х. «Ренессанс кирпича» — вот, что появилось в реальной практике. Три из пяти представленных объектов построены из кирпича. Это архитектура окраин, а не центра города. Не встройка, а полноценное высказывание. Так складывалось основание для зданий по индивидуальным проектам, чему способствовали «сельский синдром», дезурбанизация. Тенденция проявилась еще в 1980-е или раньше (в Европе) и расцвела в полной мере в 1990-е. Железобетон же в это время, наоборот, оказался в кризисе: заводы железобетонных изделий были связаны с плановой экономикой и быстро перестроиться не могли. Кирпичные же заводы могли обслуживать небольшие частные заказы.

Итак, 1990-е оказываются более богатыми на феномены, чем могло показаться на первый взгляд. Типологически это банки, отели, офисы, жилые дома. Стилистически — китч, контекст или новое оборонное зодчество.

51 Клиника «Микрохирургия глаза» им. академика С. Н. Фёдорова

1987

Архитектор неизвестен

От станции метро «Купчино» проходит ось улицы Ярослава Гашека. Через два квартала вдоль нее были свободные площади — пустыри, зарезервированные на будущее; здесь должен был появиться променад публичных пространств, который пересекал бы парковую зону, тянущуюся вдоль Бухарестской улицы.

Клиника микрохирургии глаза начала свою работу на окраине Ленинграда в 1987 году, и это событие ознаменовало собой новую эпоху. Во-первых, здание было построено финскими подрядчиками по специальному проекту, который прошел согласования в Главленинградстрое. Во-вторых, появление клиники было



связано с невероятным авторитетом одного человека — Святослава Фёдорова, который имел большой талант организатора. Его заслугой является не только внедрение метода, но и создание сети клиник по всей России. Активный деятель эпохи перестройки и девяностых трагически погиб в 2000 году, что сделало его наследие еще более значимым, мемориальным.

С советской эпохой здание связывало только то, что это был типовый проект, реализованный в Ленинграде, Калуге, Чебоксарах, Екатеринбурге, Иркутске и других городах, — всего 11 зданий, построенных очень быстро, в 1987–1989 годах.

Строительство осуществляли финские рабочие. Для окраины советского города 1987 года это зрелище было окном в мир западной техники и правил. Во главе клиники встали военные врачи и специалисты. Сочетание западных технологий и отечественной дисциплины в науке явилось залогом успеха.

На обширном озелененном участке, как и положено клинике, располагаются два корпуса: один — вертикальная пластина гостиницы в шесть этажей с двумя лестничными блоками по сторонам, другой — горизонтальный одноэтажный операционный блок. Два корпуса связаны между собой, в каждом есть приемные зоны: одна диагностическая, другая — ресепшн гостиницы.

Сочетание геометрических форм напоминает опыты русских конструктивистов. Это финский функционализм, явление, близкое по источнику, но в XX веке проделавшее свой путь развития. Теперь эта архитектура символизировала собой качество и производственную чистоту. Удивительно, что за прошедшие 35 лет здания не обветшали, не требуют косметического ремонта, а, наоборот, стали благоустроенными и выглядят как новые.

Корпуса клиники построены очень просто: на железобетонный каркас навешен панельный фасад, который был выполнен так, что стал уникальным и легко узнаваемым. При производстве панелей произошло внедрение технологии покрытия. Панель приобрела чистый вид и стала вечной по своим визуальным качествам. Тогда же подобная обсыпка крошкой применялась в Эстонии. Такие примеры существовали и в Ленинграде. Цокольные панели некоторых серий жилых домов были с обсыпанной поверхностью.

На крыше клиники вращается рекламный флюгер в виде голубого глаза.

→ Бухарестская ул., 59–61

52 Кондоминиум

1993–1995

Архитекторы:
Евгений Герасимов,
Виктор Хиврич и др.



Самое сложное — определить форму проживания в этом объекте. Кондоминиум — правовое определение для товарищества собственников жилья, объединения домовладельцев. В 2005 году такое понятие исчезло из российского права. Так что слово целиком из 1990-х. Называли комплекс и коттеджами, и квартирами для новых русских, и просто жилым домом. Но это нечто большее, чем сумма составляющих.

Перед нами жилая архитектура новой эпохи, комплекс, состоящий из 39 коттеджей, 56 квартир, а также ряда социально-бытовых помещений как публичных, так и частных. Так, там располагалась городская биржа труда и медицинский кабинет для жителей.





На небольшом участке создано несколько уровней социально-бытовой структуры. Первый уровень — фасад по улице Бухарестской: квадратные окна на глухих плоскостях стен; красный кирпич; торцы балок под карнизом как минимальный набор классики. Уличный фасад делят на три части двое ворот, оформленных колоннами без капителей. На первом этаже расположены общественные организации и службы. Первый уровень отделан известняком с полосами черного гранита. Разнообразие интерьеров напоминает отделку отделений Сбербанка архитектора Никиты Явейна, относящуюся к тому же периоду.

Второй уровень структуры кондоминиума — коттеджный блок. Он спрятан за фасадом во второй линии. Здесь здание воспринимается иначе: ось, уходящая в глубину участка; симметричная организация элементов. Открывается внутренний частный двор, сочетающий в себе признаки американского и британского коттеджного поселка: вертикальную организацию в три-четыре этажа, но перед входом — небольшой личный сад. Все это спрятано (по русской традиции) от лишних глаз фасадной и боковыми крепостными стенами.

Третий уровень структуры — крестообразный корпус, где квартиры в четыре этажа с внутренними галереями сгруппированы вокруг квадратного крытого двора. В этот корпус врезана лестничная башня, завершающаяся восьмигранником.

Здесь явная отсылка к архитектуре Антония Томишко, который построил тюрьму на берегу Невы. В 1990-е «Кресты» посещали многие... Форма квадратного двора упоминалась в нашей истории архитектуры, когда речь шла о стоматологической поликлинике. Буквально рядом с кондоминиумом расположено здание детского дома; и там, в этой архитектуре 1980-х, есть целых два квадратных двора, чтобы дети были скрыты от посторонних глаз.

Контекст связывает обе постройки, структура которых напоминает колонию: отдельно стоящие корпуса перетекают друг в друга благодаря остеклению или ограждению. Архитектура кондоминиума — это соединение классицистических тенденций со средневековым функционалом надежного жилища.

Кондоминиум — первая работа архитектора Евгения Герасимова, в дальнейшем развивавшего различные стилистические тенденции.

→ Волковский пр., 146

53 Офисное здание

1996

Архитектор неизвестен



Это загадочное здание расположено на участке, отделенном от жилого массива Стрельбищенской улицы Козловским переулком, и прижимается к магометанской части Волковского кладбища.

В 1982 году здесь, вдоль Козловского переулка, были построены корпуса Ремонтно-восстановительного завода вычислительной техники. Кирпичные здания облицевали гофрированным железом, что для советской архитектуры означало ту же эстетизацию промышленных материалов, что и в случае с облицовкой гостиницы «Прибалтийская» или Морского вокзала. На заводе чинили, а позже адаптировали импортные кассовые аппараты. В 1990-е дела пошли в гору и на углу Волковского проспекта было решено возвести офисное и складское здание. Это, кажется, один из первых отдельно построенных бизнес-центров в городе (часть помещений сдавалось в аренду).

У Здания необычный план: флигели, сходящиеся к углу, имеют один фасад дугой; другой флигель — в форме скошенной трапеции. Изнутри линии фасадов образуют прямой угол. Это здание прикрывает производственный корпус и вид на кладбище, создавая парадный фронт улиц. Стоя очень близко друг к другу, стена к стене, оба здания даже соединены проходом, в промежутках разновеликих объемов образуются внутренние дворы. Постройка прекрасно организует Т-образный перекресток, гораздо лучше, чем градостроительные решения этого кладбищенского района 1940–1960-х годов.

Над проектом явно работал профессиональный архитектор, возможно даже выпускник Академии. Оба флигеля имеют полуциркульные арки; сдвоенная арка ведет в сторону кладбища (чисто эстетский прием). Здесь также есть ворота во внутренний двор. Квадратные окна разных размеров расположены на фасадах с разным ритмом. Остекленный объем лестничной башни на углу, возможно, неудачный, но дело, судя по всему, в качестве материала обшивки конструкции и остекления. Сам же объем гармоничен, окрашен в белый цвет. Корпус на проспекте соединяется с башней ступенчатыми уступами в соответствии с уровнями этажей. Красный кирпич и немного белых оштукатуренных стен; «функция + динамика»; простота и суровость.

54 Жилой дом

1994–2000

Архитектор:
Владимир Павлов

Мы уже упоминали променад общественных зданий вдоль улицы Ярослава Гашека. После глазной клиники началась постройка кинотеатра «Балканы» — последний кинотеатр в СССР был окончен в 1991 году, а в 2020 его снесли и его место занял жилой дом. В конце участка, за Бухарестской улицей, расположилась детская инфекционная больница, которая в 1980-х превратилась в долгострой и была закончена лишь в 2000-х. Пустой участок оказался застроен уже в совершенно новой парадигме — здесь появился жилой комплекс.

Это было жилье нового времени, сильно отличающееся от того, что было возведено вокруг. Строчно-периметральной застройке микрорайонов противопоставлялась компактная композиция из разноэтажных объемов красной кирпичной кладки. Этакий замок, но без ограды. Композиция здания нарастает по высоте от перекрестка улиц и достигает отметки выше девятиэтажных домов, которые его окружают. У здания множество изгибов, поворотов. Но и по высоте игра объемов не оставляет свободного места: плоскости минимальны, динамика максимальна.

Этот дом не закрыт, как кондоминиум Герасимова. Три жилых корпуса и ряд помещений для социально-бытового обслуживания расположены на участке в соответствии с планом, связывающим отдельные части, но в то же время остается много свободной поверхности. То есть это не каменный мешок, хотя высота здания значительная; всегда образуется просвет.

В плане дом читается как сложная структура со множеством углов. Напоминает восьмибитную компьютерную графику 1990-х. Фасады максимально заняты лоджиями, балконами,



эркерами — средство избежать плоскостности и дать квартирам больше площади. Воздушные шахты намного выше самого здания, что создает эффект множества башен.

Как и герасимовский дом, эта постройка максимально не похожа на то, что создавалось раньше, даже в самых смелых экспериментах. История создания этого дома необычна.

Архитектор Владимир Павлов, окончив Академию художеств, отправился жить и работать в город Иркутск, где ему удалось создать целое направление 1970–1980-х годов — региональный необрутализм. Это были жилые и общественные здания, в архитектуре которых, как нигде в СССР (или, точнее, в РСФСР), ощущались свобода и уникальность подхода к форме. Перетекающие друг в друга пространства, выход из блочного шаблона, курортный вид — вот главные характеристики этих зданий. Вершиной творчества Павлова в Иркутске, как ни странно, стало здание обкома КПСС в центре города. Его проект претендовал на тотальное обновление партийной идеи средствами архитектуры, с одной стороны. С другой стороны — его не смогли достроить, оно превратилось в долгострой и резало глаз как метафора развала СССР. Позже здание снесли, а Павлов еще в 1988 году вернулся в Ленинград, где исполнил свою лебединую песню — жилой дом на Будапештской улице, что, кстати, даже не зафиксировано в его биографии.

Не зная биографии архитектора, можно предположить, что подобная постбруталистская архитектура пришла из западных журналов. Все же уточним, что этот транзит совершался через Иркутск, через дыру в советской системе, трансформация которой в 1980-х привела к таким необычным формам.

→ Сестрорецк, Дубковское ш., 26

55 Коттедж

1999

Архитектор:
Борис Левинзон



«Дом с глазами» в Сестрорецке, единственный в своем роде объект, — воплощенная мечта позднесоветской интеллигенции, свято верившей, что частная инициатива в счастливом сочетании с раскрепощенными талантами породит нечто более привлекательное, нежели однообразные брежневские новостройки. Проще говоря, им казалось, что дореволюционные особняки, с одной стороны, и условный «дом над водопадом», с другой (можно вспомнить еще уникальный опыт Мельникова, выстроившего частный дом в самом сердце Москвы), смогут послужить источником вдохновения не только для зодчих, но и для их новых заказчиков — нуворишей 1990-х, которые не все были бандитами и мошенниками



с соответствующим профессии и социальному происхождению вкусом. Конечно, после явления под Москвой Захи Хадид, спроектировавшей для местного олигарха и его знаменитой супруги единственный в ее наследии частный дом (заметим, кстати, что этот функциональный тип отчего-то не в чести у звездных ар-

хитекторов), потуги местных зодчих сочинить нечто оригинальное легко можно подвергнуть осмеянию, предложив и впредь полагаться лишь на приезжих специалистов.

В самом деле, кто такой Борис Левинзон? Сторонник бионики — мало кому понятного направления (в иных условиях именовавшегося то органической архитектурой, а то и интуитивизмом), обреченный потому остаться автором одного... и то, едва ли шедевра. Во всяком случае, о других его работах практически ничего не известно. Но еще сложнее узнать имя заказчика — данные таких клиентов хранятся в строжайшей тайне. Так что остается вспомнить здесь местную легенду, будто бы хозяин в доме прожил недолго, ибо странный вид жилища напугал его любимую собаку. Что происходит теперь в стенах дачи, не знает никто, так что следует ожидать самых экстравагантных вымыслов. В самом деле, как понимать эти глаза? Куда они смотрят?

По немногочисленным доступным снимкам внутри можно видеть, что интерьеры дома ничуть не менее причудливые, Впрочем, хотя и на грани дурного вкуса, но не за гранью — лишены, к примеру, ожидаемой в таком случае пестроты. И самое неожиданное: здание это, в котором, как кажется, нет ни одной прямой линии, при всем том симметрично! Быть может, когда-то интерьеры его удастся посмотреть всем желающим, если до того их не исказят новые хозяева. Дом стоит у всех на виду, не спрятан за высоким забором, а это и достоинство, и недостаток: по всей вероятности, на участок положат глаз гораздо раньше, чем ГИОПу в голову придет поставить *такое* под охрану.

Список иллюстраций

1. Особняк инженер□ С. Н. Чев□. Фото ИД «Коло» (с. 21); ч□стный □рхив (с. 22).
2. Доходный дом Н. Н. Лейхтенбергского. Фото ИД «Коло» (с. 24).
3. Витебский вокз□л. Фото ИД «Коло» (с. 27); почтов□я открытк□ (с. 28).
4. Фёдоровский собор в Пушкине. Фото б□нк «Лори» (с. 31); почтов□я открытк□ (с. 33); Ягельский А. К. ГИМ (с. 33).
5. Ст□ция Л□нск□я. Фото ч□стный □рхив (с. 36); ИД «Коло» (с. 37).
6. Герм□нское посольство. Фото ч□стный □рхив (с. 39–41); ИД «Коло» (с. 41).
7. Торговый дом Гв□рдейского экономического обществ□ (ДЛТ). Фото б□нк «Лори» (с. 45); почтов□я открытк□ (с. 46).
8. Зд□ние Русского геогр□фического обществ□. Фото ИД «Коло» (с. 49); ч□стный □рхив (с. 50).
9. Доходный дом гр□ф□ М. П. Толстого (Толстовский дом). Фото б□нк «Лори» (с. 52); ч□стный □рхив (с. 53).
10. Доходный дом К. И. Розенштейн□. Фото ИД «Коло» (с. 57); 1910-е, ч□стный □рхив (с. 58).
11. Пропилеи Смольного. Фото Никол□я Буныкин□, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 68); альбом «Советск□я □рхитектур□. 1917–1957» (М.: Академия строительства и □рхитектуры СССР, 1957) (с. 70).
12. Ансамбль М□рсов□ поля. Фото Andrew Shiva, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 73); альбом «Советск□я □рхитектур□. 1917–1957» (с. 12).
13. П□мятник В. И. Ленину у Финляндского вокз□л□. Фото Владисл□в Ефимов□ (с. 75); Яков Рубинчик. Плещ□дь у Финляндского вокз□л□. Эскиз. 1930-е гг. (с. 76).
14. Главн□я пониж□ющ□я подст□нция Волховской ГЭС. Фото Никол□я Буныкин□, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 78); ч□стный □рхив (с. 79).
15. Ф□брик□ «Кр□сное зн□мя». Фото Никол□я Буныкин□, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 80–81); журнал «Современн□я □рхитектур□», 1927, №3 (с. 83); ч□стный □рхив (с. 83).
16. Тр□кторн□я улиц□ и школ□ имени 10-летия Октября. Фото Ек□терины Серегиной (с. 84–85); МУАР (с. 87).
17. Ф□брик□-кухня Выборгского район□. Фотокопия, МУАР (с. 89); фото Владисл□в Ефимов□ (с. 90).
18. Школ□ имени КИМ□ на улице Тк□чей. «Ленингр□д. Путеводитель» (Л., 1934) (с. 92); фото Владисл□в Ефимов□ (с. 93).
19. Тр□мв□йн□я подст□нция на Пионерской улице. Фото Владисл□в Ефимов□ (с. 95).
20. Школ□ на улице Седов□. Фото Александр□ Трифионов□ (с. 98); ч□стный □рхив (с. 97).
21. Администр□тивное зд□ние (Большой дом) на Литейном проспекте. Фото Дмитрия Козлов□ (с. 108).
22. Ст□дион имени С. М. Кирова и Приморский п□рк Победы. Фото м□кет□ (ч□стный □рхив) (с. 112–113), ФК «Зенит» (с. 114).

23. Общежитие студентов Промысловской академии имени Сталина. Фото Ивана Себлякина (с. 116–117).

24. Жилой дом Свиристроя. Фото Владимира Ефимова (с. 120); частный архив (с. 121).

25. Дом культуры Ижорского завода. Фото Дмитрия Козлова (с. 122).

26. Дом Советов. Фото Дмитрия Козлова (с. 124, 126–127).

27. Жилые дома на Малоохтинском проспекте. Фото GradPetra (130–131); альбом «Советская архитектура. 1917–1957» (с. 131).

28. Фрунзенский университет. Фото ИД «Коло» (с. 133); частный архив (с. 134).

29. Ивановская улица. Альбом «Советская архитектура. 1917–1957» (с. 135); фото Дмитрия Козлова (с. 136, 138).

30. Школа на улице Маяковского. Фото Дмитрия Козлова (с. 140); частный архив (с. 140).

31. Фонтаны Петропавловки. Фотобэнк «Лори» (с. 149); Andrew Shiva Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 149).

32. Гангутский мемориал. Фото Дмитрия Козлова (с. 151).

33. Дом ветеранов сцены имени М. Г. Савиной. Фото Дмитрия Козлова (с. 153); частный архив (с. 154).

34. Детский сад. Фото Дмитрия Козлова (с. 156).

35. Железнодорожная станция «Царское Село». Альбом «Советская архитектура. 1917–1957» (с. 158–159); Л. Мельников Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 159).

36. Школа. Фото Александра Бржезны (с. 161).

37. Жилой дом на Большом Симпсониевском проспекте. Фото АО «Фонд имущества Санкт-Петербурга» (с. 164–165).

38. Станция метро «Пушкинская». Фото Дмитрия Козлова (с. 168); Алексея Федорова, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 170–171).

39. Комсомольская площадь. Фото Александра Савина, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 173); частный архив (с. 174).

40. Заневская площадь. Фотобэнк «Лори» (с. 175); альбом «Советская архитектура. 1917–1957» (с. 176).

41. Козырек станции метро «Московские ворота». Фото Алексея Фёдорова, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 183); открытое издательство «Советский художник», 1968 (с. 184).

42. Конструкторское бюро «Меллит» имени академика Н. Н. Исенина. Фото Дмитрия Козлова (с. 186); «100 лет подводным силам России 1906–2006. История бюро «Меллит»» (СПб., 2006) (с. 187).

43. Наземный вестибюль станции метро «Ломоносовская». Фото Дмитрия Козлова (с. 189).

44. Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С. О. Макарова. Фото Дмитрия Козлова (с. 190–191, 193); эскиз проекта, частный архив (с. 192).

45. ПТУ № 131 Всесоюзного акционерного общества «Интурист». Фото Дмитрия Козлова (с. 194–195).

46. Дворец спортивных игр «Зенит». Фото Николая Булыкина, Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 198–199); частный архив, 1977 (с. 200).

47. Наземный павильон станции метро «Пролетарская». Фото Ивана Саблина (с. 201); Дмитрия Козлова (с. 202).

48. Стоматологическая поликлиника. Фото Дмитрия Козлова (с. 205).

49. Кинотеатр «Подвиг». Фото Дмитрия Козлова (с. 207).

50. Дворец культуры и науки СПбГУ. Фото SadPetzl. Wikimedia Commons CC-BY-SA-4.0 (с. 209); ПУНК СПбГУ (с. 210).

51. Клиника «Микрохирургия глаз» имени академика С. Н. Фёдорова. Фото банка «Лори» (с. 219).

52. Кондоминиум. Фото мастерской Герасимовой (с. 221, 222–223).

53. Офисное здание. Фото Дмитрия Козлова (с. 225).

54. Жилой дом. Фото Дмитрия Козлова (с. 228).

55. Коттедж. Фото Дмитрия Козлова (с. 230–231).

Авторы текстов

Дмитрий Козлов

кандидат искусствоведения, историк искусства и архитектуры, научный сотрудник Школы искусств и культурного наследия ЕУСПб, автор книг: «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда, 2014; Стадионы Ленинграда. 1920–1950-е годы. История и архитектура, 2018; Александр Никольский и архитектура стадионов, 2019

1900...1914. От начала века до начала Первой мировой войны

1925...1934. От начала советского строительства до убийства С. М. Кирова

1934...1941. От убийства С. М. Кирова до начала Великой Отечественной войны

1945...1961. От победы в Великой Отечественной войне до полета человека в космос

1961...1987. От полета человека в космос до перестройки

1987...2000. От перестройки до конца XX века

16. Торговая улица и школа имени 10-летия Октября **22.** Стадион имени С. М. Кирова

41. Козырек станции метро «Московские ворота» **42.** Конструкторское бюро «Молит»

имени академика Н. Н. Иосифин **43.** Наземный вестибюль станции метро «Ломоносовская»

44. Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С. О. Мака-

рова **46.** Дворец спортивных игр «Зенит» **48.** Стоматологическая поликлиника **50.** Дворец

культуры и науки СПбГУ **51.** Клиника «Микрохирургия глаз» имени С. Н. Фёдорова

52. Кондоминиум **53.** Офисное здание **54.** Жилой дом

Иван Саблин

кандидат искусствоведения, специалист по истории архитектуры, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств СПбГУ, старший научный сотрудник РИИИ, преподаватель Школы Masters, автор книг: Проблема классической картины в отечественном искусствознании, 2015; Проблема пластики в современном искусстве. Тридцать фрагментов к истории скульптуры XX века, 2022

1. Особняк инженер □ С. Н. Чев □ 2. Доходный дом Н. Н. Лейхтенбергского 3. Витебский вокз □ 4. Фёдоровский собор в Пушкине 5. Станция Лёвская 6. Германское посольство 7. Торговый дом Гвардейского экономического общества (ДЛТ) 8. Здание Русского географического общества 9. Доходный дом графа М. П. Толстого (Толстовский дом) 10. Доходный дом К. И. Розенштейн □ 11. Пропилеи Смольного 12. Ансамбль Марсово поля 13. Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала 14. Главная понижающая подстанция Волховской ГЭС 15. Фабрика «Красное знамя» 17. Фабрика-кухня Выборгского района 18. Школа имени КИМ □ на улице Ткачей 19. Третья подстанция □ Пионерской улице 20. Школа □ на улице Седов 21. Административное здание (Большой дом) □ Литейном проспекте 22. Студия имени С. М. Кирова □ и Приморский парк Победы 23. Общежитие студентов Промышленной академии имени Сталина 24. Жилой дом сотрудников Свирьстроя 25. Дом культуры Ижорского завода 26. Дом Советов и Московская площадь 27. Жилые дома □ на Малоохтинском проспекте 27. Фрунзенский университет 29. Ансамбль Ивановской улицы 30. Школа □ на улице Маяковского 31. Фонтаны Петергофа 32. Гангутский мемориал 33. Дом ветеранов сцены 34. Детский сад 35. Железнодорожная станция «Царское Село» 36. Школа 37. Жилой дом □ на Большом Симпониеском проспекте 38. Станция метро «Пушкинская» 39. Комсомольская площадь 40. Заневская площадь 45. ПТУ № 131 ВАО «Интурист» 47. Наземный павильон станции метро «Пролетарская» 49. Кинотеатр «Подвиг» 55. Коттедж

Дмитрий Козлов
Иван Саблин

Архитектура XX века.
Путеводитель
по Санкт-Петербургу

Редактор: Юдифь Зислин
Корректор: Елена Левичкина
Дизайнер: Трофим Попов

Графики: Fact, ITC Charter, KTF Rublena
Карты: участники Openstreetmap

Издательство «Карты Петербурга»
ИП Козлов Д. В., г. Санкт-Петербург

Книга издана при поддержке гранта
АНО «Культурная и книжная инициатива»
и магазина «Подписные издания»

Формат 70×100/32
Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии ООО «ИПК „Берестка“»
г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28

