

«Ежели бы я хотел прельстить ваше превосходительство...»

В. А. Коренцвит

Курьез в искусстве и искусство курьеза – этой интригующей теме была посвящена XIV Царско-сельская научная конференция, состоявшаяся в ноябре 2008 года в ГМЗ «Царское Село»¹. Участники конференции вспомнили столько курьезов, что предложили еще раз вернуться к этой теме, если не сделать ее постоянной.

К числу заслуживающих внимание курьезов можно отнести историю, связанную с открытием месторождения так называемого «российского мрамора». Эксперты, иностранные специалисты из одного желания угодить начальству ввели в заблуждение «высокий Сенат» и само императрицу Екатерину I, чему тщетно пытался воспрепятствовать лишь один из них, принципиальный Карло Бартоломео Растрелли.

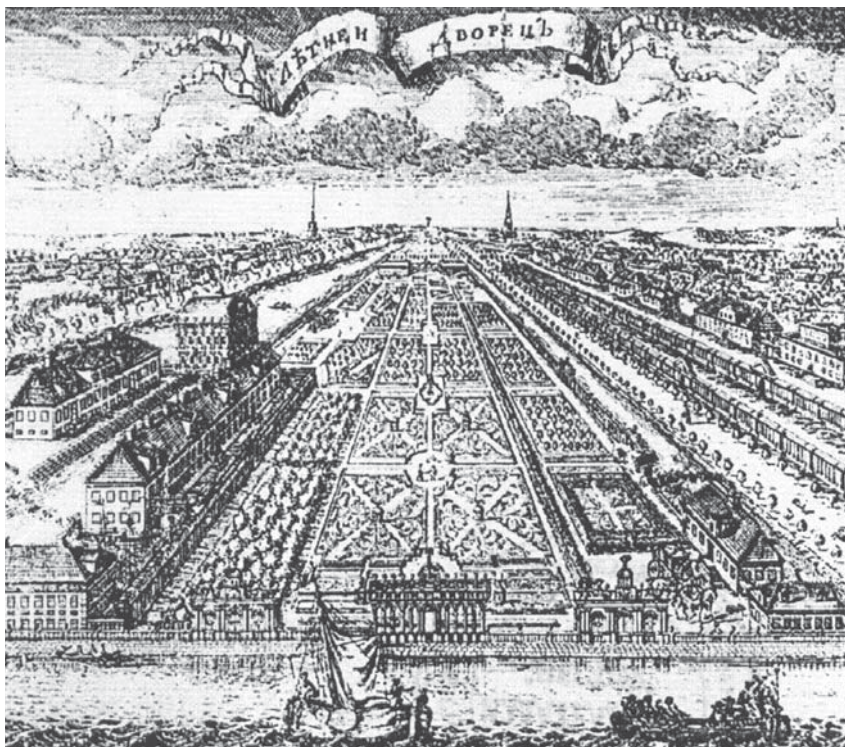
В царствование Петра I велись безуспешные поиски мрамора в окрестностях Петербурга. Ближайшие месторождения мрамора были разведаны в Карелии, за сотни верст от строившейся столицы. И вдруг сенсация! Директор канцелярии от строений У. А. Сенявин известил Екатерину Алексеевну о сделанном им открытии. 1 января 1726 года (не в качестве ли новогоднего подарка?) он преподнес императрице в Летнем дворце полированные образцы «российского мрамора», обнаруженного на ломках Путиловской горы. У. А. Сенявин, будучи в течение многих лет Шлиссельбургским комиссаром, затем помощником и, наконец, директором канцелярии от строений, хорошо знал знаменитую Путиловскую каменоломню. Кстати сказать, у него там неподалеку от села Путилова была дача на берегу Невы, пожалованная ему Петром еще в 1718 году взамен отобранной под Ямскую слободу на Петергофской дороге. Директор приписал открытие мрамора себе, хотя на самом деле первооткрывателем был промышленник Акинфей Демидов².

Императрица, налюбовавшись полированными штихтами, игравшими переливами многоцветных красок, приказала У. А. Сенявину известить о находке Сенат и запросить мнение специалистов, подлинно ли камень мраморный.

«В Высокий сенат Канцелярия от строений доносит, а о чем, тому следует пункты: 1. Сего октября 26 дня (1726 года. – В. К.) Ея императорскому величеству в летнем доме генералам майором Сенявиным докладывано, что в шлютербурхском уезде на путиловских горах обыскан им, генералом майором, мраморной камень, ис которых объявлены Ея императорскому величеству образцы, и Ея императорское величество изволила указать те камни освидетельствовать архитекам и протчим главным мастерам, что оный доподлинно мраморной камень. 2. И потому Ея императорскому ве-

личеству указу сего октября 27 дня в Канцелярии от строений полковник от фортификации Трезини и архитекты и главные мастера иноземцы те образцы свидетельствовали и подписали, что такой камень подлинно мрамор, какой имеетца во Франции и в Италии, а перваго номера камень, ежели свидетца толще, которой превзойдет качеством всех видов мраморов, которые имеютца во франции и в италии. Октября 28 дня [1]726 года»³.

На Путиловские горы решено было послать «для описи и сочинения плана, где сыскать мраморный камень... архитекта Петра Еропкина, мрамумира и архитекта Ягана Крестиана Ферстера, каменотесца Ягана Михель Гендрика и архитектуры ученика Ягана Бланга». Им было велено «тому месту, где тот мрамор обыскан, учинить опись и чертежи»⁴. Еропкин, сославшись



Летний сад. Гравюра А. Зубова. 1716 г.

на занятость, от поездки уклонился. Вместо него поехал архитектор Киавери.

Восторженный отзыв о свойствах камня оставил недавно прибывший в Петербург академик Жозеф Николя Делиль: «А сего ноября 3 дня острономии прафессор Делил, пришед в Канцелярию от строений, объявил, что оный уведомился о новом сысканом в России мраморе, и просил, чтоб ему показать, которые ему и показаны. И объявил, что оной достойной и подлинной мрамор, которого в Европе и во Азии, в восточных греческих странах редко найдется, но однакож просил он, чтоб те камни отдать ему, которые он с чужестранными мраморами взвесит и объявит о весе его писменно, понеже тот мрамор кажется ему тяжелее чужестранных мраморов, чего ради наилучче удобнее он быть к полированию, которые камни ему были и отданы. И сего ж ноября 4 дня оной профессор острономии Делил в Канцелярию от строений объявил писменно, что оной мрамор находит презрядной, предоброй и великого весу, как он применил против других мраморов чужестранных, и оной имеет твердость премного достойную к его полированию. Наилучше в нем достоинство признавает, которого в других мраморах не находитца, что в самом малом расстоянии столк разных цветов в себе имеет... (презрядна находка)»⁵.

Ложку дегтя в бочку меда добавил скульптор и архитектор Карл Растрелли. Он не последовал примеру своих лукавых коллег, которые, конечно, знали правду, но в угоду начальству выдали известняк за мрамор. Заключение Растрелли наилучшим образом характеризует его как человека, и как специалиста, дорожащего своей репутацией:

«Высокоблагородный и превосходительный гдн Ульян Акимович Милостивый гдрь

Ежели бы я хотел прельстить ваше превосходительство, то бы я в числе подписующих был, которые подписанием руки поверили, что камень, подобной мрамору, самый хороший есть мрамор. Я просил позволения от вашего превосходительства о досмотре онаго камня, прямой ли он мраморный или нет, того для имею честь вас обнадеживать, что оной не мраморный,

но изрядной смешанной камень, способный к намощению полов, к зделанию педесталов и ступеней и протчего, и дабы мое свидетельство толь вероятнее было, я о сем писменную протестацию учинил. Токмо мне жаль, что сие вашему превосходительству услужить не могу, ибо я с другими подписавшими сходное мнение о вышепоказанном камене не имею.

В прочем пребываю с глубочайшим респектом, вашего превосходительства всенижайший слуга».

Октября 26 дня 1726 года, de Rastrelle»⁶.

Заметим, профессор Делиль дал свое заключение после Растрелли, с которым таким образом вступил в заочный спор. Конечно, истина была на стороне скульптора; ему ли не знать мрамор? Но, не смотря ни на что, камень все же получил громкое название «российского мрамора». Были приняты меры к охране месторождения; ломки «мрамора» разрешались лишь по особому распоряжению и для исключительных целей. Так из этого камня в 1730 году М. Г. Земцов делал по моделям того же К. Растрелли «мраморные штуки к камину в Мраморном зале Итальянского дворца в Кронштадте. Возможно, и стены этого зала были облицованы тем же «мрамором»⁷.

Но самым значительным сооружением из «новоизобретенного мрамора» стала галерея «на круглых столбах» в Летнем саду. Она занимала самое ответственное место в ансамбле сада: на берегу Невы на оси Главной аллеи. По ее сторонам напротив боковых аллей располагались две деревянные галереи, значительно меньших размеров. Вся та композиция из трех галерей, задуманная еще в царствование Петра I, говоря современным языком, представляла собой визитную карточку императорской резиденции. Но недолго, уже в 1725 году после того как территория Летнего сада была увеличена за счет намыва прибрежной мели, галереи оказались не только отодвинутыми от Невы, но и заслоненными построенным М. Г. Земцовым в том же году деревянным павильоном, получившим название «Зал для славных торжествований». Т. Б. Дубяго в своей книге «Летний сад» писал об этом так: «При этом остались позади три галереи, которые на гравюре

Зубова изображены у самой реки. В описи Летнего сада 1736 года о них имеются подробные сведения. Центральная, светлая галерея, самая большая из трех, как сказано в описи «на столбах российского мрамора». Пол в колоннаде был выстлан белыми и черными мраморными плитками, на кровле поставлены «болясы токарные», а потолок подбит холстом. Эта та самая галерея, о которой упоминается в дневнике камер-юнкера (Берхгольца, 1725 год. – В. К.) Фасад ее известен по обмеру Земцова»⁸.

В этом отрывке есть ряд неточностей. На гравюре Зубова изображена не мраморная, а предшествующая ей деревянная галерея, которая также носила название «Галерея на круглых столбах». Ее и две боковые галереи начал делать по собственному проекту живописец Федор Васильев в 1708 году, но не закончил, запил, заболел, и был от работ отставлен. Поставил галереи архитектор И. Г. Маттарнови в 1716 году. В 1717 году приглашенный в Россию знаменитый архитектор Ж. Б. Леблон разработал проект переделки Летнего сада. Он, в частности, предложил заменить большую деревянную галерею на мраморную, поместив ее изображение на своем проектом плане Летнего сада. Однако галерея так и осталась деревянной. Именно ее упомянул камер-юнкер Берхголец, записав в дневнике, что в ней на ассамблеях устраиваются танцы, и здесь же стоит прекрасная античная статуя Венеры (Таврической. – В. К.)⁹. К слову сказать, в свой следующий приезд в Петербург в 1742 году Берхголец мог видеть уже новую мраморную галерею. Чертеж М. Г. Земцова, украшенный картушем с надписью «Галлария на круглых столбах против торжественной салы в огороде», считается обмерным. На самом деле он не фиксационный, а проектный, точнее, копия с проекта. По архивным документам он исполнен в мастерской М. Г. Земцова в 1727 году или в первой половине 1728 года, когда строительство галереи еще не было завершено.

Императрица, придя в восхищение от представленных образцов, приказала: «...делать в Летнем доме в галыреи, которые против салы, вместо деревянных круглых столбов

столбы из ново изобретенного мрамора»¹⁰. В феврале 1727 года Земцов запросил «камень мраморовых на дело столбов цветом красного, желтым или зеленым, мерою длины по 7 футов, толщины в диаметре 1 фут числом 28 штук...». Отсюда видно, что монолитные колонны имели высоту 216 см, диаметр около 31 см. Кроме того, М. Г. Земцов затребовал «камень казанского светлаго, который крепче, на капители, мерою кубично 16 дюймов, то есть толщины и ширины и вышины, 28 штук. Того ж казанского камня на базы толщиной пол фута, длины и ширины 18 дюймов, числом 28...»¹¹. На упомянутом чертеже М. Г. Земцова галерея имеет по фасаду 12 колонн, столько же, сколько было, судя по гравюре А. Зубова в предшествующей Дубовой галерее. Очевидно, на торцах стояло по две дополнительные колонны.

Поясним, о каком «казанском камне» идет речь.

2 октября 1726 года М. Г. Земцов сообщил в канцелярию от строений, что некий «артиллерии камисар Федор Андреев сын Салманов» обвинил, что им найден «камень светлой наподобие стекла белого или льда, что сквозь видеть можно, который находится толщиной в поларшина и меньше, длиною в аршин и меньше и больше разными мерами в глыбах, который за симбирским в 120 верстах, не доезжая до Самары на берегу Вольги реки, который возможно до Санкт-Петербурга водяным путем поставить. При том же... и другие разных колеров камней там находится, которые для

славного обогащения и курьозитета к гротам по премногу потребны»¹². М. Г. Земцов предъявил в Канцелярию «пробу светлему камню» для дела капителей, но, впрочем, заметил, что «для наибольшей твердости от морозов и мокроты и сырости возможно сделать капители и базы свинцовые пустые и вызолотить, и к той работе надобен мастер один для починки маделей, а литейщики и ростишки имеются из русских. А для каменных капителей и базов надобно резного дела мастеров Кондратия Оснера, Ирода Салерина, Фанбергина и к ним российских рещиков 12 члвк со инструментами, и для тески оных столбов и базов каменотесцов 30 члвк, да мастера одного и для полирования полировщиков 12 члвк»¹³.

Директор Канцелярии от строений должен был сказать, какими будут капители и базы: каменными или свинцовыми. «Сего февраля 25 дня» У. А. Сенявин послал указ «резному мастеру Силораму»: «в галерею, которая против салы, делать каменные капители и базы, а к резным мастерам Ираду Эгелю Кразолю и Фонбергену о том указы послать»¹⁴.

Однако вскоре появился новый указ, по которому капители и базы были отлиты из свинца. В июле 1728 года М. Г. Земцов подал донесение, что «в галерию столбов большая половина поставлена и на другую половину капители и базы свинцовые готовятся и вскоре будут поставлены»¹⁵.

Т. Б. Дубяго предполагала, что «галерея на круглых столбах» была

разобрана в 1770-х годах в связи со строительством гранитной набережной Невы. На самом деле ее снесли несколько позднее. Пока шло строительство Невской ограды, ее использовали для каменотесных работ. В 1783 г. даже встал вопрос о ремонте галереи, но ее приказано было разобрать.

Археологические исследования на месте галереи не проводились, но загадочный «российский мрамор» все же был мною обнаружен. Из архивных документов известно, что в 1726 году из него были изготовлены чаши фонтанов, в частности, фонтана «Пирамида», что стоял на четвертой, считая от Невы, площадке Главной алеи. В марте 1727 года последовал указ об отпуске из Путилова «мраморного камня...на фонтанные кольца одну чашу» и на «кронштейны в Санкт-Петербурге»¹⁶.

Раскопки подтвердили, что этими плитами было вымощено дно фонтана. Аналогичные плиты найдены во время раскопок в центральном зале Большой каменной оранжереи. Несколько таких плит передано на хранение в Летний дворец.

И сейчас кое-где в Петербурге, например, в нижней галерее Гостиного двора, можно встретить полированные плиты путиловского известняка редкой расцветки: серый фон испещрен мазками красного, желтого и зеленого цветов. Игри красок – свидетельство примеси окиси железа – особенно заметна на мокрых плитах.

¹ Курьез в искусстве и искусство курьеза // Материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008.

² РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 41. Л. 7.

³ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 56. Л. 951.

⁴ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 56. Л. 414, 672.

⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 56. Л. 713 об., 714.

⁶ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 56. Л. 968.

⁷ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 86. Л. 166.

⁸ Дубяго Т. Б. Летний сад. М.; Л., 1951. С. 36.

⁹ Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца: 1721–1725 // Неистовый реформатор. М., 2000.

¹⁰ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 59. Л. 97 об.

¹¹ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 56. Л. 956.

¹² РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 59. Л. 97 об.

¹³ Там же.

¹⁴ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 59. Л. 99.

¹⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 67. Л. 81, 82.

¹⁶ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 59. Л. 111.



Ангелы на витражах

Т. В. Княжицкая

Ангел – духовное разумное существо из Горнего мира, бестелесный помощник Бога. Считается, что ангел является людям чаще всего в виде человека в светлой одежде и с крыльями. С момента зарождения христианской религии ангелов изображали на мозаиках и фресках в храмах, на холсте и бумаге, создавали из камня, металла и глины. Однако есть вид искусства, более всех других подходящий для изображения светлой ангельской сущности – это витражное искусство. Крылатые вестники в окнах благодаря светоночности стекла зримо воплощают свое главное предназначение – нести людям Божественный Свет.

С древности ангелов изображали на церковных витражах, с эпохи Возрождения – в окнах жилых и общественных зданий. В начале XIX столетия эпоха романтизма принесла разноцветные окна в Россию. Первые петербургские витражи появились в дворцовых и церковных интерьерах по приказу императора Николая I. Они украсили коттедж в Петергофском имении «Александррия», который Николай I подарил



Ангел Молитвы. В. Лебедев. 1990-е гг.
Копия расписного стекла 1857 г. художника Г. Васильева



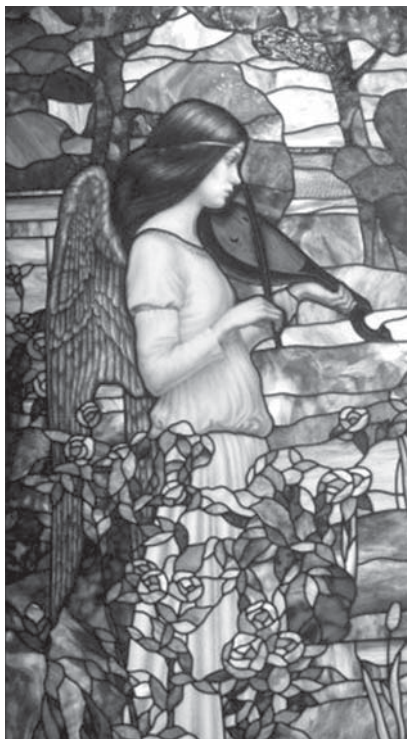
Интерьер Готической капеллы в петергофской Александррии.
Вид на иконостас со стеклянными иконами

своей любимой супруге Александре Федоровне. Находящаяся там же Церковь Святого Александра Невского, более известная как Готическая Капелла, была одним из первых православных храмов, украшенных витражами, причем не только в окнах, но и в иконостасе. Прозрачные иконы выполнили в середине XIX века мастера Императорского стеклянного завода. Две утраченные в годы войны круглые картины на стекле «Ангел молитвы» и «Ангел у Гроба Господня» восстановлены петербургскими художниками-витражистами С. Хваловым и В. Лебедевым. Один из этих ангелов – со свечой – был в числе самых известных и любимых образов православной России. Картина маслом «Ангел молитвы» изначально была написана придворным живописцем Т. А. Неффом¹ по заказу



Витраж «Воскресение Христово» из великокняжеской усыпальницы Петропавловского собора. Восстановлен в 2007 году А. Яковлевым по эскизу Н. А. Бруни. 1905 г.

императорской семьи. Говорят, что в лике ангела художник запечатлел черты любимой жены Николая I императрицы Александры Федоровны. Картина висела в ее спальне



В. Лебедев, Е. Виссер. Ангел со скрипкой. 2008 г.

в Зимнем дворце. Впоследствии Т. А. Нефф сделал ее копию меньше размером, возможно, не одну. Ангел со свечой, несущий огонь в ночи, был известен по всей стране: его изображение неоднократно тиражировалось в иллюстрированных изданиях того времени, его охотно писали церковные живописцы на стенах и сводах храмов. Стекланных «ангелов» тоже, видимо, было несколько: один находился в предмолельне Александровского двора в Царском Селе (ныне в коллекции Павловского музея-заповедника), второй – в церкви в петергофской «Александрии». Нежный образ необыкновенной красоты, написанный на стекле, словно излучает мягкий свет, разгоняя тьму.

Эпоха конца XIX – начала XX века также не была равнодушной к ангелам. Мастера символизма в литературе и модерна в изобразительном искусстве часто обращались в своем творчестве к ангельским образам, интересуясь не только сущностью светлых крылатых вестников, но и демонов, которые в христианской традиции считаются падшими ангелами, утратившими благосклонность Бога. Достаточно вспомнить «Огненного Ангела» Валерия Брюсова² или суровых ангелов и демонов Михаила Врубеля³. Витражи той поры время не пощадило. Один из них – из Великокняжеской Усыпальницы Петропавловского

собора – восстановлен в 2006 году петербургским мастером Алексеем Яковлевым по сохранившемуся в фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга картону Н. А. Бруни⁴. Строгие ангельские лики, окружающие фигуру Воскресшего Спасителя, являют нам красоту и одухотворенность художественных образов, созданных в эпоху модерна.

Современный век электронных гаджетов и биологических экспериментов не в силах отказаться от образов искусства прошлого. Их красота и очарование радуют глаз и возвышают душу. В 2008 году в петербургской мастерской Вадима Лебедева был создан витраж



Витражный подвес «Ангел». Техника Тиффани. Мастерская В. Лебедева



Витражные подвесы на окна. Мастерская В. Лебедева



Витражные подвесы на окна.
Мастерская В. Лебедева

«Ангел со скрипкой». Прототипом этой работы стала фигура Ангела с полотна «Святая Цецилия» 1895 года английского художника Дж. У. Уотерхауза⁵. Однако витраж В. Лебедева не является копией картины эпохи модерна. Это совершенно самостоятельное произведение искусства, выполненное в старинной технике свинцово-паечного витража с элементами живописной проработки деталей. В. Лебедев творчески интерпретировал образ, созданный знаменитым английским мастером. Будучи воспроизведенным в ином, чем оригинал, материале, а именно в стекле, Ангел приобрел новые свойства, обусловленные светоносностью стекла. Художник сосредоточил свои усилия на максимальном выявлении красоты материала – цветного стекла. Используемые

в работе стекла: неоднородные, с изысканными переливами цвета в одном фрагменте, – создают эффект живописного полотна, хотя кисть мастера не касалась пейзажа, в котором находится Ангел. Применяя опалесцентные разноцветные стекла, художник передал многообразие зелени в растительности, изменчивую синеву небес, прелесть распустившихся цветов... И только фигура Ангела, его лик, руки, крылья тщательно выписаны краской художницей Екатериной Виссер с последующим обжигом стеклянных фрагментов. Вадиму Лебедеву удалось создать удивительно одухотворенный и возвышенный образ, что в сочетании с изысканным декоративным окружением из цветного стекла делает его шедевром витражного искусства. Сияющий Ангел неземной красоты украсит любой интерьер – от классики до хай-тека. В жилом помещении или библиотеке, в домовом церкви или в детской комнате «Ангел со скрипкой» везде будет уместен, пробуждая лучшие чувства и успокаивая душу.

Современное витражное искусство являет себя не только в монументальных произведениях известных мастеров, но и в небольших изделиях прикладного и декоративного назначения. Их созданием увлекаются как профессионалы, так и любители витражного искусства. Небольшие фигурки ангелов из стекла под силу сделать начинающему витражисту: собранные из кусочков стекла в самых популярных сегодня техниках Тиффани⁶ или фьюзинг⁷, они эффектно украсят



Юлия Вовк (Украина).
Витражные подвесы на окна

любой дом, волшебным образом преображая интерьер.

Как же их делают? Если вы новичок в области витражного искусства, посетите мастер-класс; «продвинутые» любители рукоделия могут сами купить стекло и сделать небольшой витражный сувенир по собственному эскизу, существуют и специально созданные для непрофессионалов наборы для самостоятельного изготовления витражей в технике Тиффани.

Считается, что увидеть прекрасного ангела во сне – к хорошим происшествиям, к счастью. Крылатые фигуры из стекла, просвечивающие на солнце, чуть мерцающие в темноте, никого не оставят равнодушными: ни юную барышню, ни сурового начальника. Приютите дома ангела, и ваша жизнь изменится к лучшему.

¹ Нефф (Timoleon Karl von Neff), Тимофей Андреевич, фон- (1805–1876) – исторический и портретный живописец (1805–1876).

² Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературовед, литературный критик и историк. Один из основоположников русского символизма.

³ Врубель Михаил Александрович (1856–1910) – выдающийся русский художник рубежа XIX–XX веков, мастер универсальных возможностей, прославивший свое имя практически во всех видах и жанрах изобразительного искусства: живописи, графике, декоративной скульптуре, театральном искусстве. Он был известен как автор живописных полотен, декоративных панно, фресок, книжных иллюстраций.

⁴ Бруни Николай Александрович (1856–1935) – русский художник, сын академика архитектуры А. К. Бруни.

⁵ Уотерхауз Джон Уильям (John William Waterhouse) (1849–1917) – английский художник-прерафаэлит.

⁶ Техника Тиффани – современная техника изготовления витражей, названная в честь знаменитого американского декоратора Луиса-Комфорта Тиффани (1848–1933), одного из самых успешных дизайнеров своего времени.

⁷ Фьюзинг – техника художественного стеклоделия, при которой стеклянные пластины разных цветов накладываются друг на друга и спекаются в печи при температуре 800 градусов, образуя при этом неразделимое целое. Используется для создания небольших изделий или деталей для больших витражных композиций. Техника берет свое начало в далеком средневековье, самостоятельное развитие получила в конце XX века и стала популярной среди мастеров художественного стеклоделия во всем мире.



Доходный дом герцога Н. Н. Лейхтенбергского

И. С. Деева

В XX веке Петроградская сторона превратилась в современный район, в создании образа которого участвовали многие ведущие зодчие.

Дом № 28 по ул. Большая Зеленина на сегодняшний день только рекомендован к включению в список памятников истории и культуры местного значения. Это здание уже стало объектом исследования по истории архитектуры и изобразительного искусства.

«Оформление» выделяет дом Н. Н. Лейхтенбергского из ряда ему подобных, подчеркивает его непохожесть, индивидуальность.

Когда смотришь на фасад дома, возникает чувство бесконечной смены мгновенных впечатлений, и это следствие мощного художественного превращения, произошедшего на рубеже веков. Своего рода «окаменевший символизм», что в полной мере соответствует определенному этапу в истории модерна.

Создания легкие искусства
и ума,
Труд англичанина, и немца,
и француза,
... глядит на нас сама
Беспечной старины
улыбчивая муза.

Г. В. Иванов

Это первая крупная постройка зодчего Федора Федоровича (Фридриха Августа) фон Постельса. Она стоит в ряду самых оригинальных произведений петербургского модерна.

Владельцем дома был Николай Николаевич Лейхтенбергский (1868–1928), Светлейший герцог (по указу Александра III, 1890), 5-й принц Богарне, внук великой княгини Марии Николаевны, дочери Николая I.

С 1891 года жил в Петербурге, служил в Преображенском полку. В звании полковника участвовал в Первой мировой войне. Награжден за храбрость шашкой, завещанной М. Д. Скобелевым для вручения



«первейшему полковому герою». Вышел в отставку в чине генерала. В 1918 году выехал за границу, поселился на юге Франции, близ Авиньона, занялся виноделием. Создал и прославил сорт «Вино Богарне». В 1928 году скоропостижно скончался.

Коллекция картин и старинного оружия Н. Н. Лейхтенбергского с 1919 года хранится в Эрмитаже.

Николай Николаевич был человек требовательный и со вкусом, являлся крупным домовладельцем. Ему принадлежали доходные дома по адресам: 7-я Рота № 4, 6, 8 и № 28 по ул. Большая Зеленина. Семья герцога с 1903 по 1916 год проживала в собственном особняке на Каменноостровском проспекте (этот участок сейчас занимает дом № 64).

Выбор архитектора для проекта доходного дома № 28 был не случаен.

Федор Федорович фон Постельс (1873–1960) – выпускник Академии художеств 1900 года. Учился у Л. Н. Бенуа.

Работал архитектором детских приютов, общества поощрения рисистого коннозаводства и про-

мышленных предприятий, был членом общества городов-садов и других профессиональных организаций. Сверх того, рисовальщик, иллюстратор, автор исследований по перспективе.

За блестящим дебютом (дом № 28) последовали другие работы в стиле модерн (Большая Морская ул., 6 – гостиница; Басков пер., 5 – дом А. И. Ерошенко; 2-я линия Васильевского острова, 29 – дом И. Ф. Смирновой; 3-я линия Васильевского острова, 18 – дом Е. А. Миллер, надстройка; ряд промышленных предприятий).

Программным в творчестве зодчего стал его собственный особняк на Каменном острове (1908–1912), Театральная аллея, 4.

В 1918 году семья фон Постельса покинула Петербург. Потомственный дворянин, он вынужден был оставить архитектурные труды и привычный образ жизни обеспеченного человека с высоким социальным положением, а также свои увлечения фотографией, воздухоплаванием и спортом.

Недолгое время фон Постельс жил в Крыму. Где пытался проектировать курорты и города-сады.

В 1920 году он уехал в Швейцарию, а оттуда – в Нью-Йорк, где оставался до конца жизни.

В эмиграции зодчий изменил написание своей фамилии: де Постельс. Преодолев трудности обустройства в новой среде, в 1923 году де Постельс организовал свою творческую студию, которая завоевала известность главным образом разнообразными графическими работами. Его труды – существенный вклад в изучение теории перспективы.

Деятельный участник общественной и культурной жизни Русского зарубежья он в 1930-е годы тесно контактировал с Объединением русских архитекторов в Праге, много лет возглавлял отделение Союза ревнителей памяти императора Николая II, был в США представителем Общества охранения русских культурных ценностей.

Де Постельс умер в США 5 мая 1960 года.

Итак, ул. Большая Зеленина, 28. Насколько оригинальными можно считать декоративные находки Ф. Ф. Постельса – предмет исследования искусствоведов. В петербургском модерне они не имеют прямых аналогов.

Текущие декоративные формы родственны ар нуво, а трактовка рельефов сопоставима с оформлением жилого дома в Париже архитектора Лавиро (1904).

1904 год – начало строительства дома. Пластика и живопись уже вошли в архитектуру на правах самостоятельных искусств. В то же время прослеживаются попытки совместить принципы пластического, живописного и архитектурного формообразования, наделявшие постройки качествами цветной архитектуру-скульптуры.

Рассмотрим это здание как многомерный архитектурно-художественный образ, как произведение синтеза искусств стиля модерн в Петербурге. Не об этой ли архитектуре писали поэты-символисты Серебряного века? Смысл символа всегда бесконечен и не может быть определен в понятии. Смысл символа – это всегда другой символ.

Тень не созданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене...

В. Я. Брюсов «Творчество»

А сердце все не хочет
убедиться,
Что никогда не плыть
на волю нам
По голубым
эмалевым волнам...

Г. В. Иванов

Будто там, за далью дымной,
40, 30, – сколько? – лет
Длится тот же слабый, зимний
Фиолетовый рассвет,
И, как прежде,
с прежней силой,
В той же звонкой тишине
Возникает призрак милый
На эмалевой стене.

Г. В. Адамович

Доминантой главного фасада является огромный мозаичный фриз, состоящий из пяти больших мозаичных панно, созданных в 1905 году по эскизам художника С. Т. Шелкового в мастерской В. А. Фролова.

Если внимательно присмотреться, то можно увидеть на панно с изображением парусников, справа, внизу, букву «Ф» и год «1905». И в этой связи необходимо вспомнить о частной мастерской Фроловых, и о той решающей роли в деле возрождения монументально-декоративной мозаики, неразрывно связанной с архитектурой, которую она сыграла.

Деятельность мастерской Фроловых была связана с перспективными поисками в области монументального искусства и архитектуры, с развитием стиля модерн. Мастерская была организована в 1890

году как альтернатива деятельности мастерской Академии художеств.

Мастера Академии, работавшие в Исаакиевском соборе, виртуозно исполняли смальтовые «репродукции» масляной живописи. Наиболее совершенной считались те мозаики, в которых не было видно, что это мозаика.

Принципиальное отличие работы Фроловых состояло в понимании декоративных возможностей мозаики, в способе набора. Он значительно ускорял и удешевлял производство мозаичных работ. Но художественный уровень мозаик мастерской курировала Академия художеств.

Большая трудоемкость и дороговизна исполнения мозаик римским способом набора («налицо») и все увеличивающееся число заказов заставили европейских и русских мастеров в последней четверти XIX века искать новые способы технологии набора. Такой способ был найден и широко практиковался итальянской мастерской Антонио Сальвиатти. Он получил название «венетский» или «обратный» и вскоре был успешно применен при отделке здания Парижской Большой оперы.

В 1888 году Академия художеств отправила А. А. Фролова (1861–1897), сына одного из ведущих художников-мозаичистов академика А. Н. Фролова (1830–1909), в Венецию к Сальвиатти.

В результате поездки он разработал проект реорганизации мозаичного дела в России, который, однако, не был принят Академией.



Вероятно, на такое решение повлиял определенный консерватизм самой Академии художеств.

В 1890 году А. А. Фролов, архитектор по образованию, организовал частную студию декоративной мозаики (Кадетская линия, 13). В ней и начиналось создание мозаичного убранства храма «Спас на крови». Она существовала в течение пяти последующих лет в «клоне» Академии. После смерти в 1897 году А. А. Фролова его заменил младший брат В. А. Фролов, и мастерская переехала. Позднее разместилась в собственном здании Фроловых на Васильевском острове.

Участок на углу Большого проспекта и 22-й линии Васильевского острова (№ 64-5) еще в 1899 году был приобретен академиком А. Н. Фроловым – родоначальником школы талантливых художников-мозаичистов. Дома на этом участке возводили в 1899 году архитектор А. И. Богданов, в 1907 году – гражданский инженер Н. И. Богданов. А в 1907 году известный зодчий С. О. Овсянников надстроил корпуса и над ними соорудил мансарды. Причем, мансардный этаж, обращенный на проспект, имел значительную высоту и огромные окна.

Он и строился для мозаичной мастерской, которую возглавил младший из сыновей академика В. А. Фролов.

Во дворе, на стенах, сохранились мозаичный пейзаж и надпись, напоминающая об основании мастерской.

Обратный способ набора не только значительно удешевлял и ускорял процесс создания мозаик. Его появление совпало с новым этапом развития архитектуры в России, который определил и новые художественные принципы декорирования зданий.

Основой для работы в обратном наборе служили специальные (полотняные) кальки, на которые наносилось в зеркальном отражении необходимое изображение. Затем при помощи особого клея на кальку укрепляли кусочки смальты, набор заливался цементом, и после его застывания мозаику переворачивали и смывали кальку. При необходимости смальту могли шлифовать, но практически этого никогда не делали. Сама техника набора стала более свободной. Неровность моза-



ичной кладки находилась в прямой зависимости от особенностей скола смальты. Она создавала особую игру света и тени, наполняла вибрацией света поверхность мозаики. Это напоминало знатокам искусства удивительную красоту мозаик Древней Руси.

Процесс набора предусматривал большую творческую работу мозаичистов и требовал иного подхода к созданию эскизов и картонов. Менялся и характер взаимодействия мозаики с архитектурой.

Постоянным куратором всех работ частной мастерской была Академия художеств в лице П. П. Чистякова.

Творчество многих архитекторов (Л. Н. Бенуа, В. Покровского, В. А. Косякова, А. Щусева и др.); художников (В. Васнецова, Н. Ко-



шелева, Н. Рериха, А. Рябушкина, Н. Харламова и др.); специалистов в области церковной истории и иконографии (Н. Покровского, В. Успенского); деятельность благотворителей (Нечаева-Мальцева) неразрывно связаны с мастерской Фроловых.

Мастерская просуществовала до 1929 года. Тогда по распоряжению Васильевского райсовета семья Фроловых была вынуждена покинуть здание, где находилась мастерская. К тому времени мозаичные работы в ней уже не велись.

За сравнительно короткий дореволюционный период в мастерской было создано почти все мозаичное убранство храма «Спас на крови», мозаики многих церквей Санкт-Петербурга, Кронштадта, других городов России и стран Европы. Мозаики украсили особняки и доходные дома Москвы и Санкт-Петербурга.

Деятельность мозаичной мастерской Фроловых открыла новый этап в развитии искусства мозаики в России.

В 1905 году пять больших панно украсили фасады доходного дома Н. Н. Лейхтенбергского. По замыслу художника С. Т. Шелкового мозаика расположена между большими окнами пятого этажа и фактически покрывает всю стену здания. Новшества коснулись и сюжета, и характера набора. Впервые на здании был изображен пейзаж – поля, холмы, река, городские здания. Индустриальный пейзаж с высокими дымящимися трубами был в русле развития этой части города тех лет.

Интересна и сама композиция: мотивы плавно перетекают друг в друга, создавая панораму. Новаторство набора сказалось в его укрупнении. Пожалуй, еще нигде мастера Фроловы не использовали столь крупные по размерам и разнообразным по конфигурации куски смальты.

Можно проследить, насколько наглядно раскрывается декоративный потенциал нерегулярной смальтовой кладки. Пластины неправильной конфигурации, разнообразной формы, как смелые и сильные «мазки», выстраивают форму изображения. Активно использована и фактурность нешлифованной смальты, рельефность ее наложения на основу. Кажется,

что мозаика имеет свое собственное пространство, но не за счет перспективного изображения (что обычно бывает), а именно за счет рельефа набора. Фактурная нешлифованная поверхность порождает вибрацию световых преломлений и отражений.

Не менее интересно и цветовое решение, вернее, способ его достижения. Метод набора, подбор цветов по принципу «пуантилизма» используется с расчетом на оптическое смешение цветов на определенной высоте. Швы оттеняют контур и границы цветовых пятен. Фактически была свободная интерпретация живописного оригинала. Такая работа требовала не только особого навыка при наборе, но и особого творческого подхода.

Этот огромный мозаичный фриз является доминантой главного фасада дома. Смальтовые панно не имеют традиционных обрамлений и заполняют всю свободную поверхность верхнего этажа. Они занимают оконные проемы, врастают в промежутки между эркерами и архивольтами. Их обзор ограничен узкой улицей. Здесь использован прием архитектора В. А. Шретера в собственном доходном доме на наб. Мойки, 112.

Четыре трехгранных стеклянных фонарика, встроенные в прямоугольник фасада, словно разрывают горизонталь карниза. Такое чередование отсвечивающих смальтовых панно с прозрачными стеклянными фонариками дает дополнительный эффект.

А «прорывающие» пейзажные композиции окна вносят оттенок неожиданной коллизии. Как будто сквозь эти окна и открываются изображенные пейзажи: дымящиеся трубы, парусники у причала, холмистая земля, на которой работает крестьянин.

Этот архитектурный пейзаж также можно сравнить с большим кораблем. Под окнами мастерских – застывшие волны декора.

Там, под четким карнизом крыши,
Устремились навстречу свету
Каравеллы творцов и поэтов.

Средь картин земных и живых,
Гор, полей и морей голубых,
Выступают над толщей морской
Могучие днища.
Там работают, пишут, мечтают,
ищут...

Л. Десятерик



Интересен в творческом плане и лепной рельеф дома.

Сразу привлекает внимание нижний этаж дома, масштабно выделенный широкими витринами магазинов. Восхищает завершение портала. Как будто из подвижной массы неожиданно материализуются и вырываются, как протуберанцы, две женские фигуры.

На уровне второго этажа проходит пояс из причудливо сплетающихся полос и зигзагообразных фигур.

Три жилых этажа «прорезаны» высокими окнами объединены пилястрами и двумя округлыми эркерами.

Капители пилястр, архивольты, сандрики и обрамления окон словно вылеплены из теста.



Именно орнаментальный слой является стилеобразующим. Причудливое многообразие текучего, криволинейного, будто самопроизвольно образовавшегося орнамента олицетворяет свободную игру стихийных сил.

Рельефный декор дома поражает затейливым своеобразием. Он будто бы заряжен мощной «витальной» энергией. Рельеф то застывает плотными сгустками вязкой массы, то вскипает пенными всплесками, или наполняется бурным вихревым движением.

И все красивое, что в мире
Зовет нас к празднику, и сердцу
Быть в серых буднях не велит.
Волшебен жемчуг в ожерелье,
Но он из раковины скользкой,
Он из глубин, где слизь и гады,
И все же вырвется к лучу...

К. Д. Бальмонт
«Как возникает стих»

Декор самоценен. Он ничего не имитирует, архитектурно не изображает. Рассматривая полуабстрактные элементы декора, наверное, можно найти сходство с биологическими организмами, всплесками пенящейся морской стихии. Угадываются сильно стилизованные морские мотивы – водоросли, морские коньки, моллюски. Все зависит от воображения.

Как сказал Хуан Бассегада Ноннель, защитник нового искусства и наблюдательный критик в 1900-х годах: «Воображение – это душевная сила, позволяющая увидеть новые формы в собственном сознании и воплотить постигнутое»

в произведениях архитектуры и искусства».

Этот странный-престранный
фасад.
Дом ли это –
подводный ли сад?
Вход, как грот,
под высокой волной,
В тишину, полумрак и покой.
И хранят этот вход,
и зовут, и манят
Девы водные,
правнучки прежних наяд.

В стройном ритме плывут
горделивы, легки,
Как из сказок волшебных
морские коньки.
Или, может быть,
это чудесные птицы?
Если птицы решили
в воде поселиться.

Уподобившись солнцу,
валяжны и строги,
Завернулись кольцом
в глубине осьминоги.
Срезы раковин с перламутром
Нежно блещут
подводным утром...

Л. Десятерик

Внутренняя подвижность и
текучесть декора передаются архи-
тектурным элементам.

Пластика сгущается в компо-
зиционных узлах: основаниях и
завершениях эркеров и пилястр, в
верхней части портала. Оригиналь-
но завершаются полуциркульные
окна.



По сторонам балконов «спол-
зает» некая субстанция. Возникает
ощущение, что мастер, завершив
свой труд, поставил печать, и сургуч
причудливо стекает по фасаду, за-
стывая тяжелыми каплями.

Два внутренних двора также
с большими окнами мастерских
наверху – привлекают скромной,
но в прошлом стильной отделкой,
выполненной в разнофактурной
штукатурке с крупными геометри-
ческими узорами.

«Существует так много вещей
чудесной красоты, непосредственно
доступных нам, но так редко замеча-
емых нами и так мало доставляющих
нам наслаждение, этот чудесный,
великолепный мир совсем близко от

нас, настолько прекрасный, пестрый
и многообразный, что нам совсем
нет нужды сочинять его сказочное
подобие; сегодняшний день, настоя-
щий момент, действительность – это
самое фантастическое, невероятное,
что только может быть... в наше вре-
мя происходит самое невиданное,
открытое и доступное для глаза,
который видит».

Август Эндель. О зрении.
Новое общество. 1905. № 1.

И все-таки правы были защит-
ники нового искусства:

«Это вздор, но божественный
вздор, и никто не раскаивается, что
участвовал в нем...»

Юлиус Мейер Греффе, 1900 г.

Литература:

1. Кутейникова Н. С., Мозаика, Санкт-Петербург, XVIII–XXI вв., СПб., 2005. С. 112, 412, 423.
2. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна (Особняки и доходные дома), СПб., 2003. С. 271.
3. Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эkleктика. Модерн. Неоклассицизм. СПб., 2006. С. 221–225.
4. Кириков Б. М. Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов (от барокко до авангарда). СПб., 2002. С. 346.
5. Калужная А. Петербургская сторона. СПб., 2007. С. 169–170.
6. Телемаков В. С. Петербург знакомый и незнакомый. СПб., 2004. С. 24.
7. Три века Санкт-Петербурга XIX век. Книга 3. Филологический факультет СПбГУ, 2004. С. 564.
8. Привалов В. Каменноостровский проспект. М., 2003. С. 594.
9. Историческая застройка Санкт-Петербурга: Справочник. Перечень вновь выявленных объектов. СПб., 2001. С. 272.
10. Габриеле Фар-Беккер. Искусство Модерна. 1996. С. 232.
11. Никитенко Г., Соболев В. Дома и люди Васильевского острова. СПб., 2007. С. 96, 97, 184, 201, 251, 397.
12. Русские поэты Серебряного века. Т. 1: Символисты. СПб., 1991. С. 90, 100, 101; Т. 2. С. 361.

