

В.Г. ЛИСОВСКИЙ

АРХИТЕКТОРЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



ЛЕОНТИЙ БЕНУА

АРХИТЕКТОРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

В.Г. ЛИСОВСКИЙ

ЛЕОНТИЙ БЕНУА

Санкт-Петербург
2003

В.Г. Лисовский

ЛЕОНТИЙ БЕНУА (*Архитекторы Санкт-Петербурга*). — СПб.: «Белое и Черное», 2003. — 352 с.

ISBN 5-89771-036-8

В книге впервые достаточно полно характеризуется творческий путь архитектора Леонтия Николаевича Бенуа (1856–1928), жизнь которого от первого до последнего дня была теснейшим образом связана с городом на Неве. Представитель знаменитой художественной династии, Л.Н. Бенуа вошел в историю культуры России не только как талантливый зодчий, мастер композиции, но и как энергичный общественный деятель, градостроитель, педагог. Он по праву считался лидером воспитавшей его архитектурной школы Академии художеств; под его руководством и влиянием сформировался талант десятков учеников, сумевших впоследствии внести заметный вклад в развитие русской предреволюционной и советской архитектуры.

В книге приводятся сведения об основных проектах и постройках Л.Н. Бенуа, осуществлявшихся как в Петербурге, так и в других городах. В нее также включены фрагменты воспоминаний архитектора из его записных книжек, хранящихся в архивах.

*Издание осуществлено при поддержке
Законодательного собрания Санкт-Петербурга*



Харитонов Н.В. Харитонов, Н.В.
Харитонов

Портрет работы Н.В. Харитонova. Начало XX века

ВВЕДЕНИЕ

Леонтий Николаевич Бенуа (1856–1928) еще при жизни заслужил прочный авторитет выдающегося мастера архитектурной композиции и замечательного педагога, подготовившего к самостоятельной работе десятки высокопрофессиональных зодчих. Воспитанник петербургской Академии художеств, Леонтий Бенуа стал со временем признанным лидером академической архитектурной школы. Его учебная мастерская наряду с мастерской И.Е. Репина была в Высшем художественном училище при Академии самой многочисленной. Как архитектор Л.Н. Бенуа больше всего работал в Петербурге, где по его проектам или при его участии было возведено около сорока сооружений различных типов и назначения. Среди них могут быть прежде всего упомянуты Великокняжеская усыпальница в Петропавловской крепости, комплексы Певческой капеллы на Мойке и Института акушерства и гинекологии на стрелке Васильевского острова, здания Государственной типографии на Петроградской стороне, церковь Нотр-Дам де Франс в Ковенском переулке, крупные жилые дома на Каменноостровском проспекте и Кронверкской улице. На Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова) в соответствии с замыслом Л.Н. Бенуа был построен выставочный корпус Академии художеств, в настоящее время входящий в состав Государственного Русского музея и справедливо называющийся «корпусом Бенуа».

Л.Н. Бенуа также разрабатывал проекты, предназначавшиеся и для других городов и регионов Российской империи. Не все его творческие замыслы

удалось реализовать, но достаточно полное представление о них могут дать сохранившиеся проектные чертежи, эскизы и рисунки, свидетельствующие о высоком графическом мастерстве их автора.

Необычайно энергичный и жизнелюбивый, Л.Н. Бенуа проявлял большой интерес к самым разным проблемам своего времени, подчас даже не связанным непосредственно с профессиональной деятельностью мастера. Но, разумеется, главным для него было зодчество с массой тех специфических задач и вопросов, которые постоянно ставила перед строителями динамично развивавшаяся жизнь конца XIX и начала XX века. Вот почему Леонтий Бенуа предстанет перед нами в самых разных, но взаимосвязанных ипостасях — как автор проектов и рисовальщик, градостроитель и общественный деятель, педагог и воспитатель новых талантов. Под его непосредственным руководством сформировались крупные мастера архитектуры Ф.И. Лидваль, О.Р. Мунц, А.В. Щусев, В.А. Щуко, В.А. Покровский, И.А. Фомин, М.М. Перетяткович, Н.Е. Лансере, Н.А. Троцкий и многие другие специалисты в области строительного искусства, сумевшие внести заметный вклад в развитие русского предреволюционного и советского зодчества. Для воспитанников Л.Н. Бенуа пример их учителя всегда оставался образцом самоотверженного и беззаветного служения их общему делу.

Л.Н. Бенуа был членом семьи художников, вклад которой в развитие русской и европейской культуры трудно переоценить. Но если о нескольких представителях семьи Бенуа, в том числе и о родоначальнике этой художественной династии — архитекторе Николае Леонтьевиче Бенуа, написаны книги и диссертации, то литература, посвященная Л.Н. Бенуа, кажется до обидного скупой. Между тем наследие, оставленное Леонтием Николаевичем, велико и значительно. В него входят не только построенные по проектам зодчего здания, но и архитектурная

графика, сохранившаяся в музеях и частных собраниях, и статьи, опубликованные в дореволюционных журналах, и разнообразные рукописи — от дневников и писем коллегам до служебных документов, хранящихся в семейных и государственных архивах. Это обилие документальных источников в известной степени облегчает задачу автора, взявшегося за написание книги о Л.Н. Бенуа — первой, целиком посвященной этому мастеру. Архив Леонтия Николаевича содержался им в примерном порядке: эскизы и проектные чертежи, как правило, имеют точную датировку, записи разного содержания (нередко дублирующие друг друга) обстоятельны, подробны. Л.Н. Бенуа имел склонность к самокритике: его суждения о собственных работах действительно по-настоящему критичны, он не прощает себе ошибок и недочетов. Чрезвычайно большой интерес представляют содержащиеся в его записях подробности об истории той или иной работы, о тех стадиях или этапах, которые проходила разработка проектных замыслов.

Самое большое по объему собрание документальных материалов о Л.Н. Бенуа, включающее как графику, так и тексты, хранится в рукописном отделе Российской национальной библиотеки (фонд 63); в свое время документы, составляющие этот фонд, были подарены библиотеке дочерью Л.Н. Бенуа Екатериной Леонтьевной.

Довольно большая коллекция проектной графики Л.Н. Бенуа находится в собрании Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств. В Научно-библиографическом архиве Российской Академии художеств хранятся рукописи Леонтия Николаевича и коллекция собранных им газетных вырезок с более или менее полными описаниями его построек; эти последние представляют очень большой интерес, поскольку позволяют вос-

создать общественную атмосферу тех лет, когда возводились спроектированные Л.Н. Бенуа здания.

Значительная часть графических и текстовых документов, связанных с биографией Л.Н. Бенуа, оказалась в Москве. Графика архитектора, в частности, хранится в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А.В. Щусева. Кроме того, проектные материалы Л.Н. Бенуа находятся в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга и входят в состав различных архивных фондов.

Конечно, использовать упомянутые графические материалы для иллюстрирования книги о Л.Н. Бенуа было бы в высшей степени полезно и интересно для читателей. К сожалению, сделать это в должной мере не удалось по техническим и другим, случайным, причинам.

В относительно небольшой по объему книге, предлагаемой вниманию читателей, поставлена задача нарисовать максимально объективный, но по возможности и достаточно компактный портрет мастера, охарактеризовать различные грани его богатой творческой натуры. Хочется надеяться на то, что данная книга будет способствовать пробуждению интереса к ее герою со стороны издателей и потенциальных спонсоров; и тогда, возможно, к 150-летию со дня рождения Л.Н. Бенуа удастся выпустить в свет такую монографию о мастере, которая по содержанию, объему и полиграфическому качеству окажется по настоящему достойной его памяти.

Разумеется, и раньше в печати появлялись сведения о Л.Н. Бенуа и его произведениях; они входили, например, в учебники и общие труды по истории архитектуры эпохи эклектики и модерна. Правда, упоминаний имени Л.Н. Бенуа в работах такого рода совсем немного, да к тому же они сопровождаются фактическими неточностями. Первая довольно большая статья, в которой была дана обобщенная

характеристика вклада мастера в развитие современного ему зодчества и архитектурной школы, принадлежит О.Р. Мунцу — одному из любимых учеников Леонтия Николаевича. Эта статья под заголовком «Архитектор, художник, строитель и педагог» была помещена в журнале «Архитектура Ленинграда» в 1938 году¹, когда отмечалось десятилетие со дня смерти Л.Н. Бенуа. Между этой датой и появлением следующих солидных публикаций о Леонтии Бенуа прошло более пятнадцати лет. В 1956 году, в связи со столетием мастера, была подготовлена выставка его проектных и графических работ, каталог которой сопровождался краткой, но содержательной справкой о жизни и деятельности архитектора, написанной В.Л. Ружже². Годом раньше ею же в 7-м выпуске «Архитектурного наследства» была опубликована статья «Градостроительные взгляды архитектора Л.Н. Бенуа»³; в ней впервые были проанализированы богатые архивные материалы, сохранившиеся в семье архитектора и остававшиеся до той поры неизвестными специалистам и общественности.

Следующая журнальная публикация о творческой деятельности Л.Н. Бенуа датирована 1979 годом: в этом году журнал «Строительство и архитектура Ленинграда» напечатал статью, авторами которой были В.Г. Лисовский и Л.А. Юдина⁴.

Значительный интерес для всех, кто увлекается историей отечественной архитектуры, представили автобиографические «Записки о моей деятельности» Л.Н. Бенуа, публикацию которых в историко-краеведческом сборнике «Невский архив» (1993) подготовил В.А. Фролов⁵. Он же явился автором очерка о Л.Н. Бенуа, включенного в изданную в 1998 году Лениздатом книгу «Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века», составителем которой был В.Г. Исаченко⁶.

Заметной вехой в развитии исследований о художниках семьи Бенуа стал 1994 год, когда в связи с 200-летием обоснования этой семьи в России состоя-

лась конференция с соответствующей программой. На следующий год содержание некоторых прочитанных на ней докладов было опубликовано в 3-м выпуске «Краеведческих записок», изданном Государственным музеем истории Санкт-Петербурга под редакцией Б.М. Кирикова. Леонтию Бенуа были посвящены сообщения, сделанные на конференции В.Л. Ружже⁷, В.Г. Лисовским⁸ и В.А. Фроловым⁹, являвшимся и составителем сборника.

В 2001 году в 6-м выпуске Трудов Государственного музея истории Санкт-Петербурга были опубликованы материалы другой конференции — «Петербургец путешествует», проводившейся в феврале 1999 года. В этот выпуск вошла работа В.А. и М.В. Фроловых «Влияние французской архитектуры на творчество Л.Н. Бенуа»¹⁰, в которую авторы включили очень интересные выдержки из воспоминаний Леонтия Николаевича, касающиеся его впечатлений, вынесенных из зарубежных путешествий.

Перечисленными выше работами и ограничивается в основном список научных публикаций, посвященных Л.Н. Бенуа. Сведения и суждения, содержащиеся в них, в той или иной степени учтены в настоящей книге. Значительную ценность представляют посвященные Л.Н. Бенуа страницы воспоминаний его брата Александра Николаевича, публиковавшихся и за границей, и в нашей стране¹¹. Во многом благодаря этим воспоминаниям мы можем составить живое представление о Л.Н. Бенуа как человеке и семье. Охарактеризовать профессиональные качества Леонтия Бенуа, проследить за развитием его творческой деятельности помогают как опубликованные фрагменты его автобиографических записок, так и другие письменные документы, в том числе остававшиеся до настоящего времени неопубликованными. Ссылки на литературу и архивные источники, а также комментарии приведены в конце книги; им соответствуют цифры, проставленные в тексте.

Автор сердечно благодарит всех коллег, способствовавших выходу в свет этой книги.

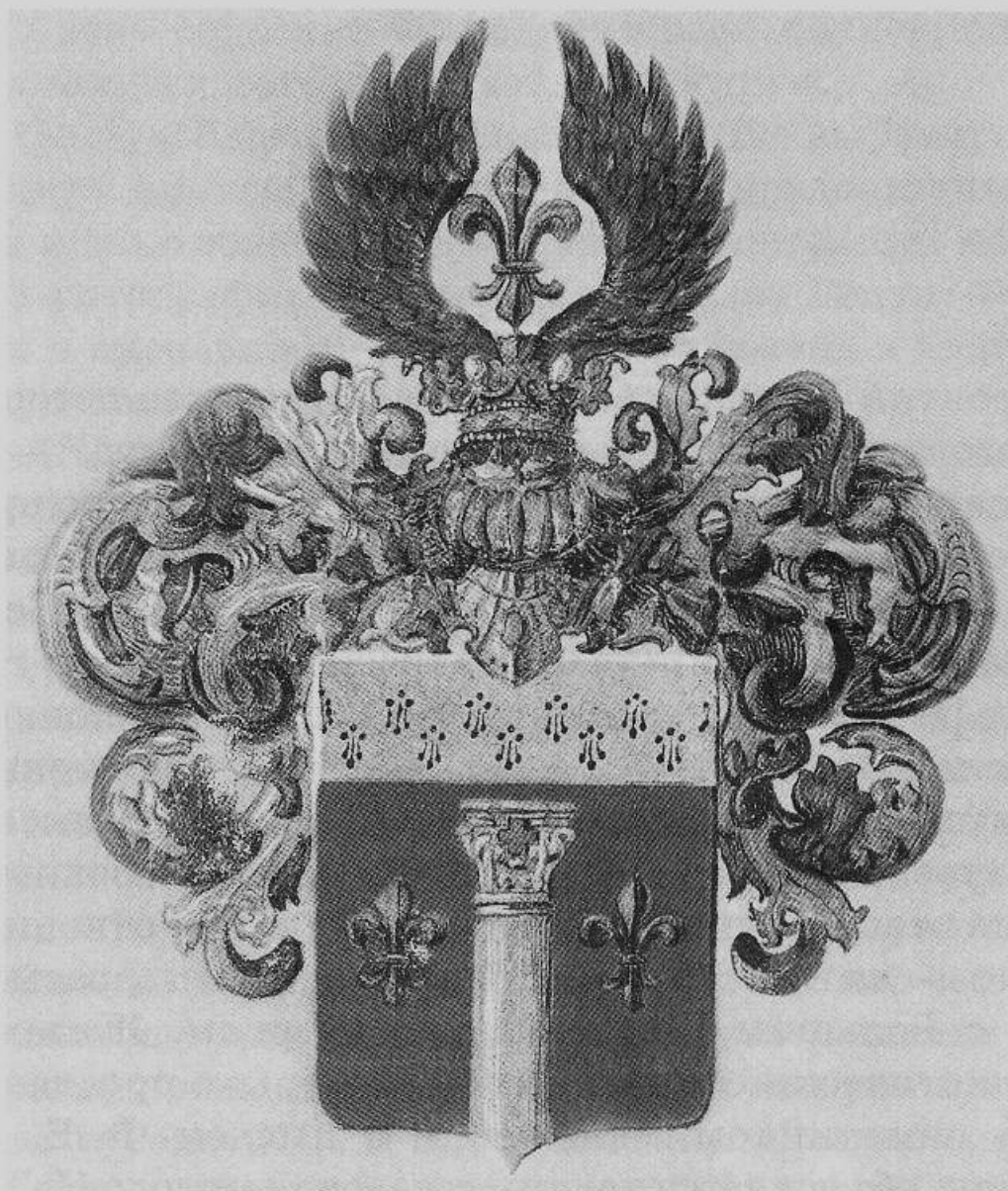
Особую благодарность хотелось бы выразить Владимиру Александровичу Фролову, предоставившему для использования в качестве иллюстраций некоторые фотографии из семейного архива Бенуа-Фроловых и оказавшему техническую помощь в подготовке настоящего издания.

* Л.Н. Бенуа учился профессии архитектора, а затем проектировал, строил и передавал свой опыт ученикам в необычайно сложное, но и очень интересное время, пришедшееся на последние десятилетия XIX и первую четверть XX века. Это было время противостояния и борьбы различных художественных концепций и группировок, время напряженных поисков идеала и разочарований в нем, время острых социальных столкновений, крушения вековых устоев и рождения новых надежд. Понять и почувствовать особенности этой эпохи непросто. До сих пор ее нельзя считать изученной полностью (это утверждение справедливо прежде всего в отношении как раз архитектуры рубежа XIX и XX столетий). Именно поэтому мы сочли полезным для читателей, рассказывая об основных вехах биографии Л.Н. Бенуа, о его семье и людях, его окружавших, привести некоторые общие сведения о времени, сквозь которое прошел творческий путь мастера, — о характерных для него стилистических направлениях, сменявших друг друга в архитектуре, об особенностях развития академической архитектурной школы, от которой совершенно неотделим образ героя книги.

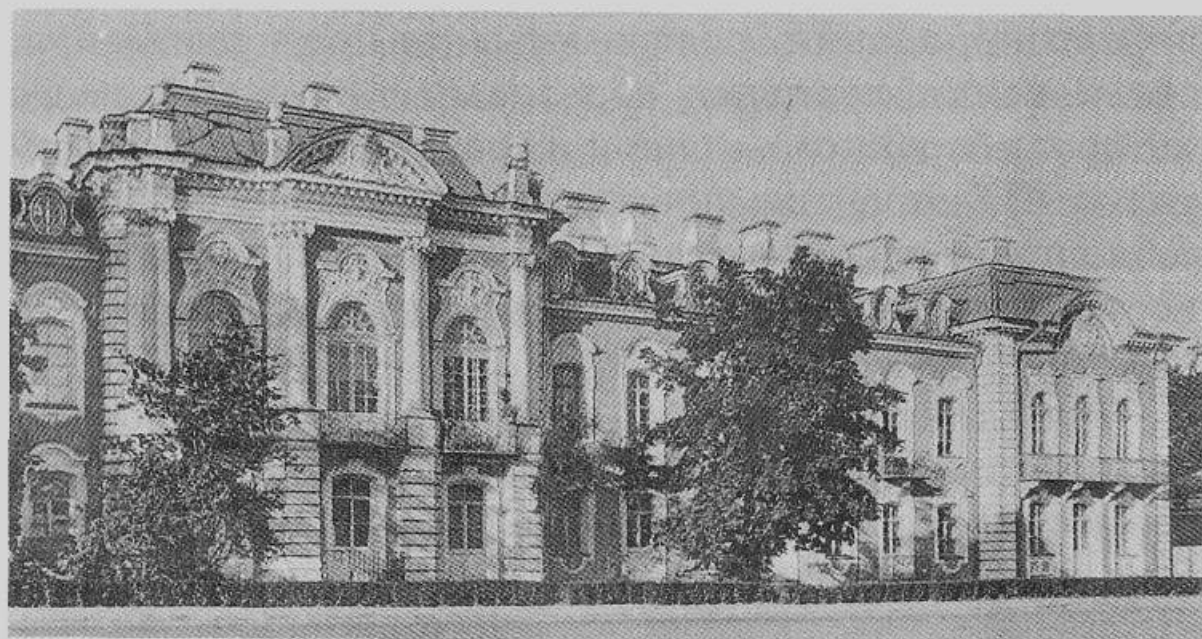
Леонтий Бенуа — второй сын известного петербургского зодчего Николая Леонтьевича Бенуа¹² — родился в Петергофе 11 августа* 1856 года. В это время его отец много работал и подолгу жил в этой известной царской резиденции. По проектам Н.Л. Бенуа, решенным в традициях средневековой готики, в Петергофе возводились корпуса придворных конюшен и железнодорожный вокзал. К тому же времени относится и постройка спроектированных Николаем Леонтьевичем двух «фрейлинских домов», занявших очень ответственное в градостроительном отношении место — на кромке высокой приморской террасы, рядом с Большим Петергофским дворцом. Желанием стилистически сблизить новые здания с прославленным памятником, связанным с именем Ф.-Б. Растрелли, объясняется то, что, согласно замыслу Н.Л. Бенуа, композиция фрейлинских домов была выполнена в характере барокко XVIII века. Сделано это было виртуозно; здания, построенные по проектам Бенуа, стали великолепными образцами так называемого «второго барокко» — одной из разновидностей эклектизма XIX столетия, представители которого считали себя вправе использовать в своей творческой деятельности мотивы и формы самых разных исторических стилей.

Фрейлинским домам в Петергофе была уготована любопытная судьба: в 1988 году в одном из них разместился уникальный музей семьи Бенуа, собравший в своих фондах многие произведения искусс-

* Даты до 1918 года даются по старому стилю.



Герб семьи Бенуа



Н.Л. Бенуа. Фрейлинский дом в Петергофе

ва, созданные представителями разных ответвлений этой удивительной художественной династии.

Первым в России обосновался отец Николая Леонтьевича — Луи-Жюль (1770–1822). Он происходил из крестьянской семьи, жившей во Франции, неподалеку от Парижа. Еще в юности овладев ремеслом кондитера, Луи Жюль в 1794 году предпринял смелую попытку круто изменить свою жизнь, отправившись из революционной Франции в далекий Петербург. Попытка оказалась весьма удачной: спустя несколько лет молодой Бенуа сумел занять должность придворного метрдотеля и в этой должности служил императору Павлу I, а позднее — вдовствующей императрице Марии Федоровне.

В год своего приезда в Петербург Луи-Жюль женился на Анне-Катерине Гроппе, происходившей, как об этом писал Александр Бенуа, «от одной из тех многочисленных немецких семей, которые при всей скромности своего общественного положения образовывали как бы самый фундамент типичной петербургской культуры». У супругов родилось восемнадцать детей, из которых семеро умерли еще во младенчестве. В их жилах, таким образом, текла французская и немецкая кровь; позднее семья Бенуа благодаря смешанным бракам становилась все более интернациональной, однако при этом она никогда не забывала своих французских корней и всегда оставалась верной петербургским культурным традициям.

1 июля 1813 года у Луи-Жюля и Анны-Катерины родился сын Николай, которому суждено было прожить долгую (он скончался 11 декабря 1898 года) и насыщенную творческими достижениями жизнь. Н.Л. Бенуа стал одним из самых крупных мастеров позднего романтизма, постепенно преобразовавшегося в эклектику, господство которой приходится на вторую половину XIX столетия. Своими работами Н.Л. Бенуа неоднократно доказывал, что «всеяд-



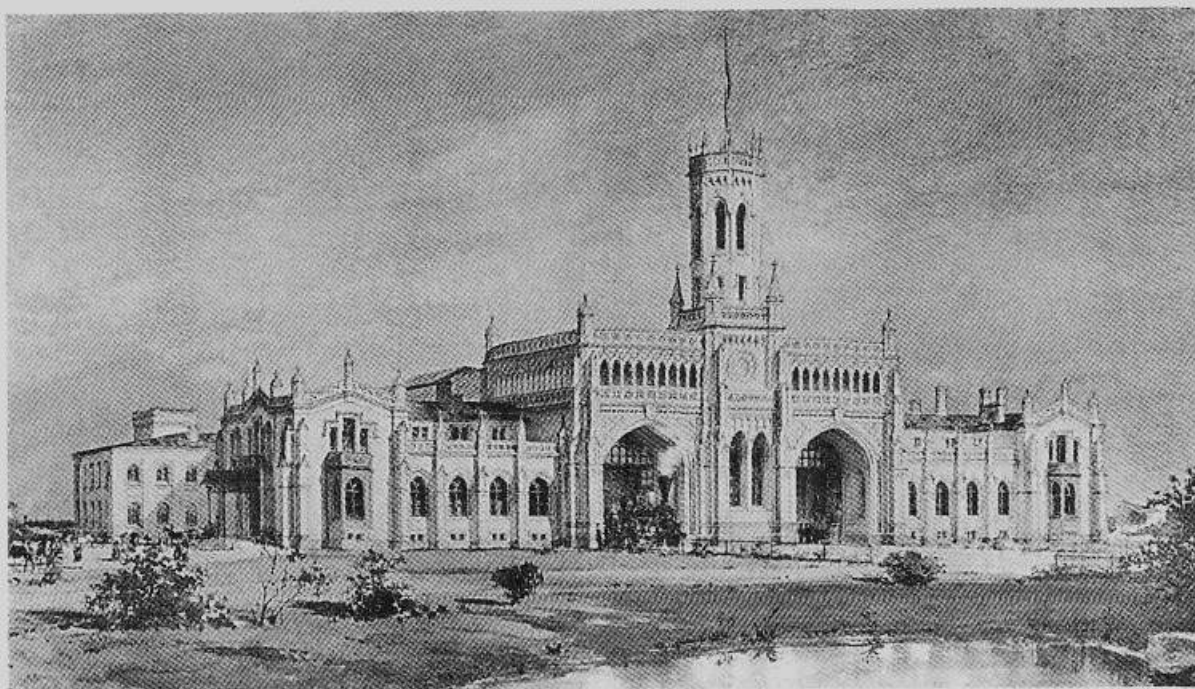
Н.Л. Бенуа.
Портрет работы В.И. Думитрашко. 1901

ность», кажущаяся беспринципность эклектического направления вовсе не препятствовала созданию произведений художественно совершенных и значимых. С традициями романтизма был связан проявленный зодчим интерес к «готической» теме; в Петергофе ее представляет целая «сюита» построек мастера. На протяжении более чем полувека Николай Бенуа плодотворно трудился не только как практикующий архитектор, но и как организатор строительного дела в столице: он исполнял обязанности заведующего строительной частью Городской управы и заседал в Городской думе в качестве ее гласного.

В 1848 году Н.Л. Бенуа сочетался браком с Камиллой Кавос — дочерью архитектора Альберта Катариновича Кавоса, итальянца по происхождению. В соавторстве со своим тестем Николай Бенуа осуществил одну из петергофских «готических» построек — здание почты, а позднее, когда А.К. Кавос по болезни оставил должность главного архитектора императорских театров, продолжил его работу в этой же должности.

Семья Николая и Камиллы Бенуа была многодетной. Двое их детей умерли рано, но все остальные, говоря словами А. Н. Бенуа, «достигли почтенного возраста». Трое сыновей Николая Леонтьевича успешно продолжили художественную историю династии, начатую их отцом.

Старший из них, Альберт Николаевич (1852–1936), как и отец, учился на архитектурном отделении Академии художеств. Окончив академический курс, он строил в столице, но его работа на этом поприще не отмечена особыми достижениями. Гораздо большую известность Альберт Бенуа снискал как мастер акварели, искусством которой он овладел под руководством художника Л.О. Премацци. Многие акварели Альберта посвящены архитектуре; на них изображены как прославленные памятники прошлого, так и те здания, которые уже в «послеклассическую» эпоху вписывались в архитектурные пейзажи Петербурга и его пригородов. Среди этих изображений находится мастерски исполненная акварель с видом петергофского вокзала, построенного по проекту Н.Л. Бенуа. На другом листе (как и предыдущий, он находится в собрании музея Академии художеств) мы можем видеть дом-особняк на Английской набережной (№ 68), построенный в начале 1860-х годов по проекту архитектора А.И. Кракау и принадлежавший барону А.Л. Штиглицу, на средства которого сооружалась железная дорога, соединившая Петербург и Петергоф. На этой же акварели



Вокзал в Новом Петергофе.
Акварель Альберта Бенуа

Альберт Бенуа запечатлел и собственное произведение — особняк Е.Ф. Молво (дом № 72 по Английской набережной), полностью перестроенный по его проекту в 1881 году.

Один из средних братьев, Михаил Николаевич (1862–1930), с детства увлекшийся морским делом, служил директором пароходного общества «Кавказ и Меркурий», а другой, Николай Николаевич (1858–1915), был военным офицером.

Младший сын Н.Л. Бенуа Александр Николаевич родился в 1870 году и, подобно отцу, тоже прожил долгую, творчески богатую жизнь. Скончался он в 90-летнем возрасте, но не в горячо любимом им Петербурге, а в Париже, куда (как и Альберт Николаевич) вынужден был эмигрировать через несколько лет после Октябрьской революции.

В противоположность Альберту и Леонтию, Александр как художественный деятель находился в оппозиции Академии художеств, которую считал (и в значительной степени справедливо) оплотом официального, поддерживаемого властями искусства. Не получив систематического специального образования,



Особняк А.Л. Штиглица на Английской набережной.
Акварель Альберта Бенуа

А.Н. Бенуа тем не менее сумел стать не только замечательным художественным критиком и публицистом, историком искусства и музейным работником, но и крупным художником, чей вклад в сокровищницу живописи и графики Серебряного века русской культуры трудно переоценить. Александр Бенуа был одним из руководителей объединения художников «Мир искусства», противостоявшего традициям академизма и «передвижнического» реализма и утверждавшего своей деятельностью эстетические идеалы новой эпохи, нередко называемой эпохой модерна. Уже находясь за границей, Александр Бенуа написал воспоминания, без ссылок на которые не обходится теперь ни один автор, обращающийся к истории русского искусства рубежа XIX и XX веков.

Кроме сыновей, у Николая Леонтьевича и Камиллы Альбертовны были дочери. Одна из них — Екатерина (1850–1933) — вышла замуж за скульптора Евгения Александровича Лансере (1848–1886), тем самым положив начало еще одному «художественному» ответвлению семейного клана Бенуа. Этот брак дал русскому искусству трех крупных мастеров:



А.Н. Бенуа. Фото 1910-х годов

скульптора Евгения Евгеньевича Лансере (1875–1946), архитектора Николая Евгеньевича Лансере (1879–1942) и художницу Зинаиду Евгеньевну (1884–1967), в замужестве Серебрякову.

Архитектуру избрал своей профессией также и двоюродный брат Леонтия Николаевича Юлий Юльевич, сын Юлия Леонтьевича Бенуа — брата Николая Леонтьевича. Ю. Ю. Бенуа (1852–1929) тоже был воспитанником Академии художеств; он окончил курс обучения в ней в 1874 году, на пять лет раньше Леонтия Николаевича.

«Семейным гнездом» Бенуа в Петербурге был дом № 15 по Никольской улице (ныне ул. Глинки), занимающий участок на углу Екатерингофского проспекта (ныне пр. Римского-Корсакова), напротив Никольского собора. Это весьма своеобразный уголок старого Петербурга. Здесь проходит граница между парадным центром города и начинающейся за Крюковым каналом территорией Коломны, вплоть до середины XIX века сохранявшей характер бед-



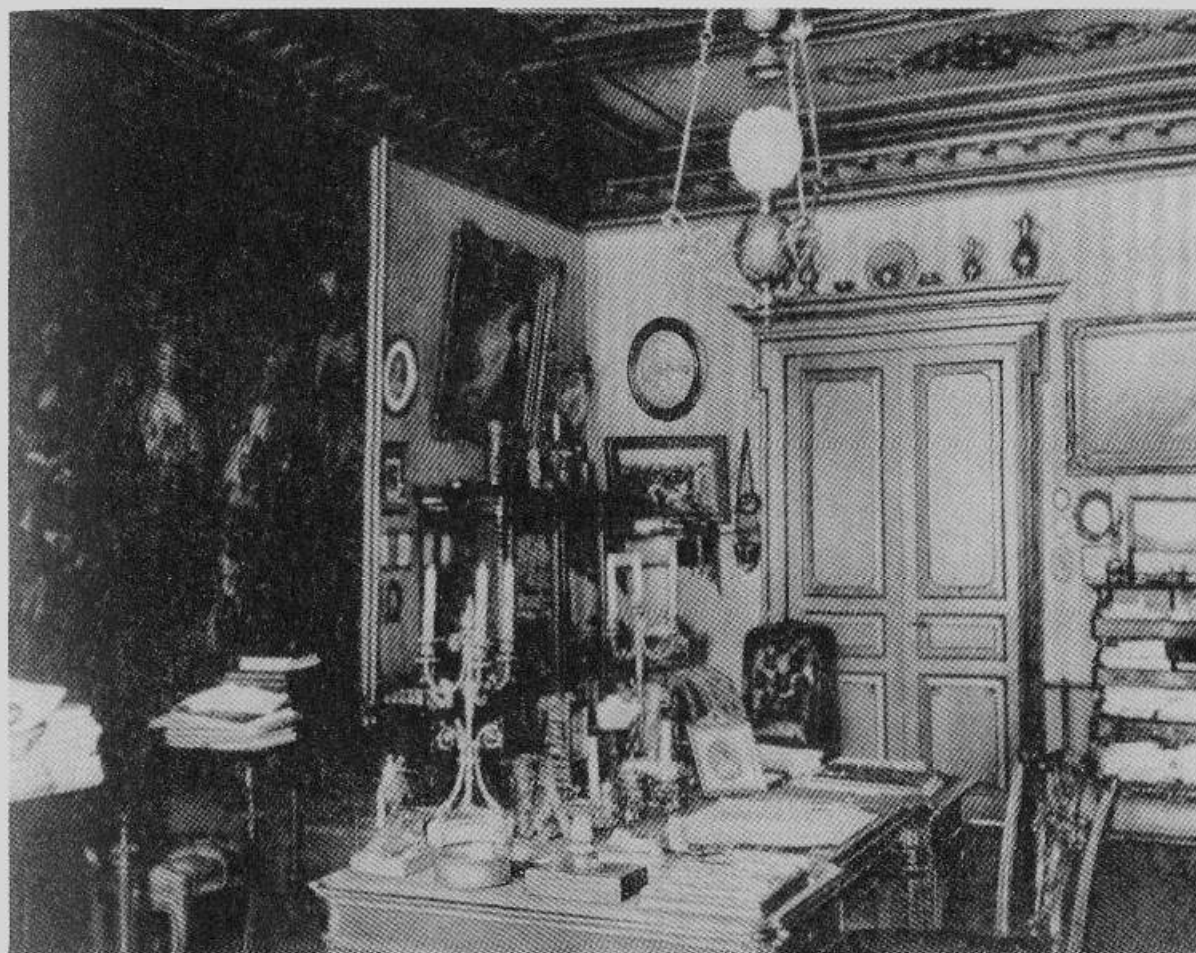
Вид из окна дома Бенуа на Никольской улице.
Акварель Александра Бенуа



Дом Н.Л. Бенуа «у Николы Морского»

ной и запущенной окраины столицы. Но именно над Крюковым каналом возвышаются собор и его грациозная колокольня — постройки зодчего Саввы Чевакинского, великолепные образцы барокко XVIII столетия, олицетворявшего блеск и богатство Петербурга елизаветинских времен. Тут же рядом — Театральная площадь, на которой друг против друга стояли два самых роскошных столичных театра — Мариинский и Большой. Члены семьи Бенуа вполне могли относиться к ним как к чему-то такому, что самым тесным образом соприкасалось с их повседневной жизнью: ведь Мариинский театр строился, а позднее перестраивался по проектам А.К. Кавоса, и этот же архитектор, а затем и Н.Л. Бенуа, в силу своих служебных обязанностей, должны были следить за техническим состоянием и руководить ремонтами Большого театра — памятника эпохи классицизма, связанного с именами Антонио Ринальди и Тома де Томона. Вид на Большой театр с мощной колоннадой его главного фасада, открывавшийся из окна дома Бенуа, запечатлел как-то на одной из своих акварелей Александр Николаевич. Изображенная на этой акварели панорама Никольской улицы в 1890-х годах совершенно изменилась, поскольку Большой театр в это время был капитально перестроен для консерватории.

Дом, принадлежавший Бенуа, тоже может считаться примечательным памятником истории и архитектуры¹³. Участок, на котором он стоит, в конце XVIII века приобрел выдающийся архитектор В.И. Баженов; одна из многочисленных легенд, сопровождавших путь мастера, связывала с его именем (но безосновательно) постройку колокольни Никольского собора. Баженов разработал проект жилого дома, рассчитанного на приобретенный им участок, но этот замысел не был осуществлен. В 1808 году сын зодчего продал землю метрдотелю Бенуа. К этому времени на участке Баженова фа-



Кабинет Н.Л. Бенуа в доме на Никольской улице

садом на Никольскую улицу уже стоял трехэтажный дом, построенный по проекту, имя автора которого остается неизвестным. После продажи участка новый владелец пристроил к существовавшему дому флигель по проспекту и возвел службы во дворе. Так сформировалась застройка этого места; ее общий характер сохранился до наших дней. Квартиры в обоих жилых корпусах длительное время сдавались внаем, так что роль «родового гнезда» Бенуа дом № 15 по Никольской улице в действительности обрел только в 1830-х годах. Об этом и напоминает мемориальная доска, появившаяся на фасаде здания в 1988 году.

Первоначально трехэтажный, дом Бенуа в 1848–1849 годах был надстроен четвертым этажом по проекту, разработанному Николаем Леонтьевичем; характерный для классицизма облик здания эта надстройка практически не изменила. Как свиде-



Костел св. Екатерины на Невском проспекте.
Фото конца XIX века

тельствует Александр Бенуа, его родители переехали в большую квартиру, расположенную на втором этаже, сразу после свадьбы в 1848 году. По словам Александра Николаевича, «в смысле своего кубического содержания дом Бенуа... мог, во всяком случае, сравниться со средней величины замком, а так как в известный момент значительная часть его четырех этажей была занята разными членами семьи нашей, то в целом это и составляло род семейной твердыни или патриархального клана»¹⁴. Конечно,

не только маленький Шура, но и другие дети, жившие в этом доме, могли получать особое удовольствие от того, что им были доступны все его многочисленные комнаты и лестницы, связывающие этажи. Вероятно, и Леонтий Бенуа, еще мальчиком, как позже и его младший брат Александр, полюбил и стал воспринимать по-настоящему родными богато обставленные, но вместе с тем и уютные комнаты, образующие длинные анфилады. Ощущение особой теплоты создавалось в них и плотно заполнявшей пространство излюбленной в те времена мягкой мебелью, и кафельными печами в углах, и картинами в тяжелых золоченых рамах, развешанными на стенах, и массой других вещей и безделушек, неотделимых от семейного быта.

Согласно заведенной в семье Бенуа традиции, все рождавшиеся в ней мальчики крестились по католическому обряду, а девочки принимались в лоно лютеранской церкви. Вот почему и «младенец Людовик» (такое имя дали будущему архитектору родители), появившийся на свет, согласно метрическому свидетельству, 11 августа 1856 года, был крещен в петербургской римско-католической церкви св. Екатерины на Невском проспекте¹⁵. О «брате Леонтии» подробно, тепло и в то же время, по-видимому, вполне объективно пишет в своих воспоминаниях А.Н. Бенуа. В начале соответствующей главы он сразу делает необходимое пояснение, касающееся имени брата: «Настоящее имя моего второго брата было Людовик, но так как это имя казалось слишком необычным для русских людей..., то наш Людовик был превращен в Леонтия — по примеру того переименования, которому уже подвергся, вступив на русскую почву, наш дед». Как это нередко бывает, наверное, во всех интеллигентных семьях, и в семье Бенуа детям давали придуманные родными прозвища, зачастую мало похожие на те имена, что были вписаны в свидетельства о рождении. Такие

прозвища хорошо характеризуют и их обладателей, и всю атмосферу семейных отношений. С этой точки зрения несомненно примечательны семейные прозвища маленького (а потом и выросшего) Леонтия, о которых вспоминает А.Н. Бенуа. В детстве, пишет он, Леонтия «звали Лулу или Люля, а в последующие времена взяло верх прозвище Левушка». Сколько любви и нежности в этих, действительно ласкательных именах!

Нет сомнения и в том, что эти имена отвечали самой сути характера Леонтия Николаевича, основной чертой которого А. Н. Бенуа называет «благодушие». «Он был в полной мере «славым малым», — пишет о брате Александр Николаевич. — Это значит, что он не только был добряком, честным и хорошим человеком, но что и производил он впечатление на всех такого «славного» человека и тем самым сразу располагал к себе ...В Леонтии не было и тени лицемерия, двуличности, коварства. Он мог быть грубоватым, а подчас и несправедливым, он легко вспыхивал, но любое проявление чувства у него неизменно шло от сердца, и он так же быстро «отходил», как сердился. При этом Леонтием в жизни управляли настоящие принципы — не очень быть может обоснованные теоретически, но все же неукоснительно прочные».

Сочетание душевной мягкости в общении с людьми и твердой принципиальности в определении жизненной или творческой позиции придавало характеру Леонтия Бенуа безусловное своеобразие. Такое сочетание встречается довольно редко, но именно оно, по всей вероятности, и позволило Л.Н. Бенуа достичь немалых высот как в служебной карьере, так и в художественном творчестве.

Художественные способности у Леонтия Бенуа проявились рано; достались они ему, конечно, по наследству, но для того, чтобы их развить, нужно было, осознав в какой-то мере свое призвание, упорно ра-

ботать, наблюдать природу, осваивать графическую и акварельную технику. Это и делал будущий зодчий, поощряемый и направляемый в его увлечениях отцом. Пример Николая Леонтьевича в художественном развитии его сына был, разумеется, определяющим. Имея постоянную возможность видеть, как отец работал над проектами, Леонтий Николаевич постепенно утвердился в своем стремлении стать архитектором.

Сам Леонтий Николаевич в автобиографических записках так вспоминает это время накопления первоначальных архитектурных навыков и знаний: «Будучи еще мальчиком, постоянно сидя у отца в его чертежной, я наматывал себе на ус, которого еще тогда и не было, как нужно маневрировать архитектурными аппаратами. К слову сказать, рейсшины тогда не были в употреблении, да и потом, когда я поступил в Академию, наш профессор Владимир Андреевич Шрейбер не позволял пользоваться этим, как ему казалось, опасным оружием, а заставлял все чертить при посредстве линейки и треугольника! Помню, какая была мука чертить классические ступени к греческим храмам, а карнизы! Теперь наши ученики и от рейсшин ушли, делая приспособления из линеек, движущихся посредством блоков...

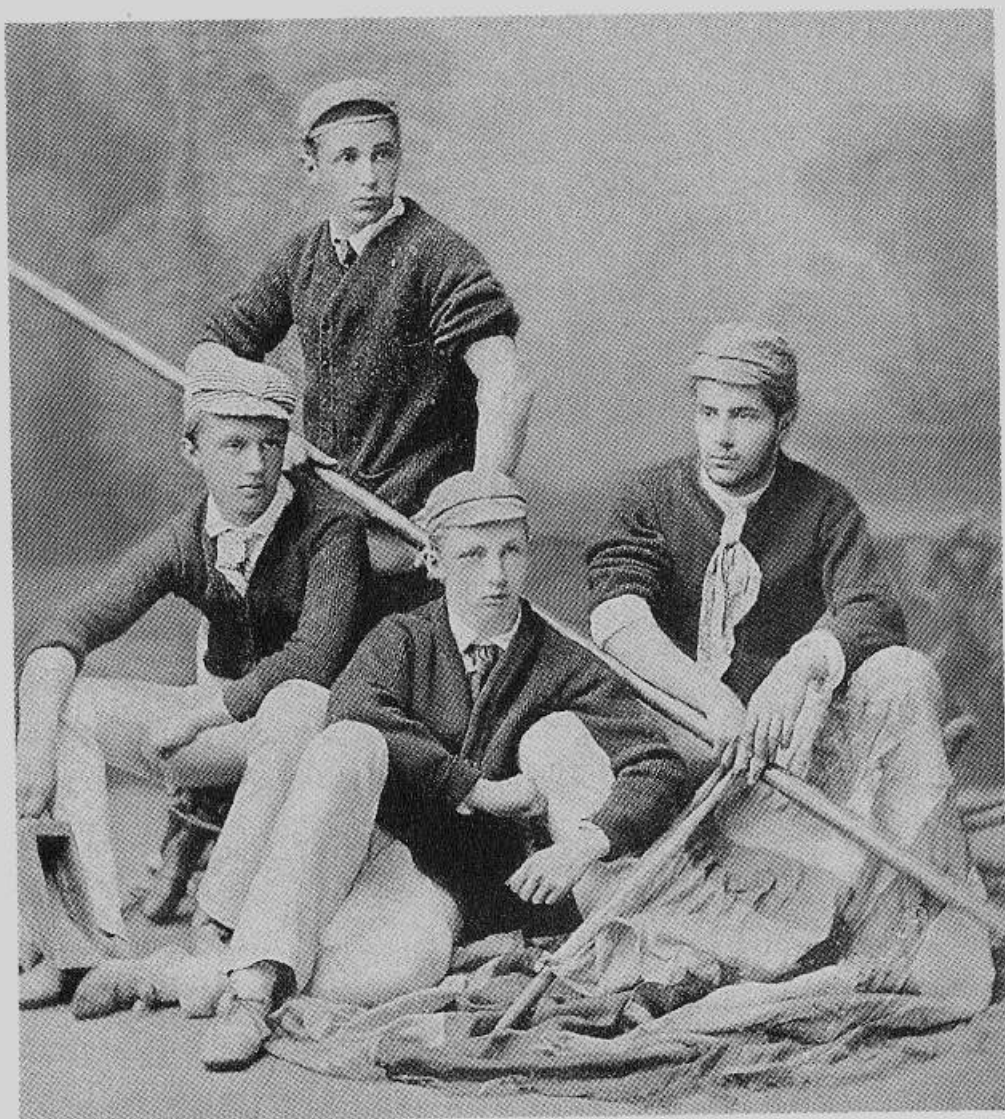
Научившись в чертежной немного владеть инструментами, я постоянно, в ущерб приготовлению уроков в гимназии, что только мог рисовал и чертил, делал кальки отцу и попутно стал компоновать, а отец заставлял меня больше копировать из увражей.

Помню, как помощник отца А.С. Лыткин говорил, глядя на мои потуги: «Тщетные усилия», — но это меня не останавливало, а наоборот, скажу, поощряло. Я особенно увлекался французскою архитектурою и сочинил загородный дворец (chateau): планы, четыре фасада и разрез (1872). Как оказалось потом, этот дворец вышел очень похожим по духу своему на дом Генриха II в Ла-Рошель. Странно, но

это так. Я очень увлекался Лувром, большие фотографии коего висели и у Кавоса, и у отца. В гимназии я постоянно вместо письменных занятий рисовал — все тетради были изрисованы разными композициями и рисунками. Помню, когда у меня в 5-й гимназии дела шли очень неудачно, ныне покойный директор А.Н. Беляев говорил: «Латынь и греческий язык тебе ни к чему».

Кажется, в четвертом классе наш учитель рисования и чистописания Александр Павлович Дубенский, большого роста и большого масштаба чужак, предложил мне сделать обмеры одного ресторанчика на Офицерской, кажется, «Роза», где он был «почетным посетителем». Я сделал ему план, за что получил 10 руб. Потеха теперь вспоминать, как учитель мог послать ученика четвертого класса в кабачок снимать планы!»¹⁶

Признавая большую художественную одаренность брата, Александр Бенуа в своих воспоминаниях, однако, отмечает, что по сравнению с ним и Альбертом Леонтий Николаевич в меньшей степени проявил себя как «чистый» художник. «Дело в том, — рассуждает А.Н. Бенуа, — что Леонтию при всей одаренности недоставало способности «задаваться темами» и выявлять в образах мысли и настроения. Альбер был большим виртуозом техники, но все же «ловкость руки» не была основной чертой в его творчестве, и развивалась его виртуозность как-то попутно, на непрестанной практике и на восхищении от природы. У Леонтия же «ловкость руки» была чем-то «родовым» и «основным», какой-то чертой его характера. Он не был в состоянии провести линию или нарисовать малейший завиток, не обнаружив эту виртуозность. Когда он доводил рисунок до законченности, то всегда получалось нечто блестящее, «аппетитное», «вкусное» и искрящееся. Мне кажется, что именно эта «природная» виртуозность и предопределила художественное развитие Левуш-



Л.Н. Бенуа (справа), Н.Н. Бенуа (стоит),
Е.Ц. Кавос (в центре). Фото 1874 года

ки и наметила то место, которое ему суждено было занять в русском искусстве — и именно в архитектуре».

Среднее образование Л.Н. Бенуа получил в 5-й петербургской гимназии и в частном «пансионе 1-го разряда» А.Р. Розе, куда юношу перевели после окончания 5-го класса. Совершенно естественным, конечно, Леонтию Бенуа представлялся дальнейший путь, направленный к цели, уже вполне определившейся. Путь этот открывался дверями Академии художеств — прославленного и авторитетного учебного заведения, готовившего художников, специализирующихся в разных видах изобразительного искусства и в архитектуре. Этим путем, как мы уже



Юный Леонтий Бенуа

знаем, прошел отец Леонтия Николаевича и такой же путь избрал для себя Альберт Николаевич, поступивший на архитектурное отделение Академии в 1871 году и окончивший его через шесть лет.

31 июля 1875 года Леонтий Бенуа обратился в правление Академии художеств с прошением о приеме в число учеников по архитектуре. К прошению было приложено свидетельство об обучении в пансионе «предметам VI класса гимназии без древних языков», продолжавшемся с 12 октября 1874 по 10 июня 1875 года. Список оценок, среди которых были преимущественно «хорошо» и «удовлетворительно», отнюдь не говорил о каких-то особенных способностях выпускника; им еще только предстояло раскрыться — и в такой области, на которую среднее гимназическое образование фактически не распространялось.

Когда Леонтий Бенуа учился в Академии, это учебное заведение отметило свое 120-летие: «Академия трех знатнейших художеств» была основана с соизволения императрицы Елизаветы Петровны в 1757 году. Однако официальный статус она обрела только спустя семь лет, когда уже при Екатерине II был утвержден академический устав. Подобно аналогичным зарубежным учреждениям петербургская Академия была призвана играть роль оплота классицизма, сменившего в русском искусстве барокко как раз в начале 1760-х годов. Академия должна была не только готовить профессиональных художников, воспитанных в духе верности классицистическим идеалам, но и способствовать научно-методическому обоснованию и распространению классицизма как доминирующего стиля второй половины XVIII — первой трети XIX века¹⁷.

В классицистической Академии, опиравшейся в своей научно-педагогической деятельности в значительной степени на зарубежный опыт, сформировалась стройная и достаточно эффективно «работавшая» система образования. Ее основой были академические «классы», соответствовавшие разным художественным специальностям, и в их числе — класс архитектуры, который возглавляли вначале русский архитектор А.Ф. Кокоринов и приглашенный из Франции Ж.Б.М. Валлен-Деламот. Преподавание в классах вели профессора и адъюнкты, которые, поочередно сменяя друг друга, руководили работой учеников над заданиями на разные темы, называвшиеся в Академии «программами». В архитектурном классе это были проекты различных зданий и сооружений — сначала относительно простых, а затем, по мере накопления учащимися необходимого опыта, становившихся все более сложными по композиции и более крупными по размерам.

Планы, фасады и разрезы, входившие в состав учебных проектов (позднее к ним стали добавлять-



Здание Академии художеств



Академия художеств. Вестибюль

ся и перспективы), исполнялись на листах ватманской бумаги тушью и акварелью. Нередко эти изображения отличались высокими графическими достоинствами: искусство рисунка в Академии традиционно считалось основой художественного мастерства, и учащиеся разных специальностей должны были владеть этим искусством одинаково хорошо. Вот почему обучение рисунку обязательно предшествовало в Академии выбору будущим художником его «узкой» специальности. Получая уроки по рисунку от одних и тех же педагогов, будущие живописцы, скульпторы и архитекторы учились лучше понимать друг друга, что сказывалось потом благотворно на их совместной работе в области архитектурно-художественного синтеза.

Первый устав Академии художеств определил для питомцев этого учебного заведения очень продолжительный срок обучения — 15 лет. Он подразделялся на пять отрезков (их называли «возрастами») по три года в каждом. Три первых возраста составляли Воспитательное училище, куда набирали пяти-шестилетних детей. Они жили в специально отведенных для них в здании Академии комнатах под надзором иностранных гувернеров и в течение девяти лет обучались грамоте, счету, различным ремеслам и, конечно, рисованию. Те из воспитанников (а ими были только мальчики), которые, проходя курс Воспитательного училища, обнаруживали достаточные художественные способности, переходили затем в четвертый и пятый «возрасты», которые и составляли собственно Академию с ее специальными классами.

Обучаясь в академических классах, учащиеся демонстрировали свои успехи на «третних» экзаменах, происходивших трижды в году. На экзаменах царил обстановка творческого соревнования-конкурса, и поэтому экзаменующихся называли «конкурсантами». Авторы, представлявшиеся на экзамены ра-

бот, которые Совет профессоров признавал лучшими, удостоивались наград — серебряных и золотых медалей. Они имели разное «достоинство» — первое (большая медаль) и второе (малая). Конкурсы на медали в Академии называли «большими», и так же назывались соответствующие экзамены. На пути к ним учащиеся выполняли очередные задания, или программы, за которые в те времена, когда в Академии учился Леонтий Бенуа, выставлялись оценки в порядке номеров — от первого, означавшего высший балл. Подобные очередные работы могли также выделяться особо — за них присуждали «поощрительные» медали или денежные премии.

Ученик Академии, получивший последовательно все медали — от малой серебряной до большой золотой, — заслуживал звание художника по одному из видов искусства. Выпускники архитектурного класса получали звание «художника архитектуры» или «художника-архитектора». Забегая вперед, заметим, что в начале XX века вместо этого названия профессии, отвечавшего логике академического образования, чаще стали использовать модифицированное — «архитектор-художник», что нельзя признать удачным: перестановка составляющих его терминов в определенной степени изменила смысл, вложенный в него изначально. Тем не менее именно такое словосочетание получило распространение, и даже одно из архитектурных обществ, существовавших в Петербурге в начале XX века, называлось Обществом архитекторов-художников.

Воспитанники Академии, награжденные при выпуске большими золотыми медалями, получали право в дальнейшем «совершенствоваться в искусствах». С этой целью они на казенный счет («пенсион», отчего и назывались они «пенсионерами») направлялись на несколько лет за границу, преимущественно в Италию и во Францию. Молодые художники-архитекторы, находясь за рубежом, обязаны были де-

лать зарисовки, обмеры и разрабатывать проекты реставрации памятников зодчества, посещать музеи, знакомиться с историческими городами, брать уроки у известных мастеров. Работы, выполненные за границей, представлялись на рассмотрение Совета Академии. При условии их достаточно высокого качества они могли стать основанием для присуждения бывшему пенсионеру одного из академических званий — «назначенного в академики» или академика. Со временем академик в знак признания его заслуг или за выполнение специально заданной Советом программы мог быть удостоен и более высокого звания профессора; оно позволяло вести преподавательскую работу, но далеко не все художники, получившие от Академии это звание, в действительности становились педагогами.

Наибольших успехов академическая архитектурная школа достигла на рубеже XVIII и XIX веков, когда преподавателями были выдающиеся зодчие эпохи классицизма И.Е. Старов, Ф.И. Волков, А.Д. Захаров, А.Н. Воронихин и Ж. Тома де Томон. Традиции классицизма поддерживались и развивались Академией и позже, после Отечественной войны 1812 года; архитектурный класс возглавляли тогда братья Александр и Андрей Михайловы.

Достаточно сложным оказался для Академии и всей русской архитектуры следующий период, пришедшийся на 30-е и 40-е годы XIX века. Это было время постепенного «увядания» классицизма, время утраты свойственных ему ранее героического пафоса и гражданственного содержания. Классицизм превращался в сухой «академизм», внешне соблюдавший еще каноны некогда великого стиля, но потерявший его художественную убедительность.

Кризис классицизма сопровождался распространением романтических настроений и формированием в архитектуре основ эклектического направления. Уже в 1837 году Нестор Кукольник в петер-

бургской «Художественной газете» констатировал: «Наш век эклектический; во всем у него характеристическая черта — умный выбор». Именно «умный выбор» был положен в основу творческой практики эклектизма как архитектурного направления, пришедшего на смену классицизму. Отобрав в прошлом все, что может оказаться пригодным и полезным для настоящего, — этим правилом и руководствовались архитекторы периода господства эклектики, черпая из богатого арсенала исторических стилей любые приемы и формы, способные обеспечить успех при решении современных композиционных задач. При этом нередко мотивы различного происхождения соединялись в одной композиции, что вовсе не противоречило «правилам» эклектизма. Такой подход к проектированию неизбежно вел к усилению в архитектуре роли внешней, легко «узнаваемой» формы, по которой и можно было выяснить стилистическую ориентацию автора той или иной композиции. Исторические «цитаты» использовались в практике эклектизма не только произвольно, но и с расчетом на то, что с их помощью можно будет полнее раскрыть некую идейную программу, лежащую в основе творческого замысла, или дать зрителю лучшее представление, к примеру, о назначении здания или роде занятий его хозяина. Таким образом, эклектика в архитектуре с ее культом «разъясняющей», «говорящей» детали оказалась близкой развивавшемуся в то же время в изобразительном искусстве реализму, увлекавшемуся «повествовательными» сюжетами и стремившемуся как можно подробнее характеризовать персонажи и обстановку.

Не удивительно, что в эпоху господства эклектики стало очень высоко цениться знание исторических стилей, способность как можно свободнее в них ориентироваться, отбирая самые эффектные и характерные детали, совокупность которых могла обеспе-

чить сооружению внешнюю привлекательность или даже эпатазирующую экстравагантность, рассчитанную на рекламный эффект; последнее было немаловажным при проектировании зданий таких новых для середины XIX века типов, как многоквартирные жилые дома или универсальные магазины.

Что же касается планировочных решений времени господства эклектики, то они продолжали основываться в большинстве случаев на применении классических симметричных схем; это далеко не всегда способствовало целесообразной организации пространства современных сооружений, функциональная структура которых становилась все более сложной. В подобных случаях более удачными оказывались несимметричные «свободные» планы, не соответствующие классической традиции, но позволявшие более гибко распоряжаться пространством. Свободная планировка, как показала практика, могла сделать удобнее многие постройки также и традиционных типов, например, особняки и дачи. Асимметричный план в подобных случаях способствовал достижению и определенного художественного эффекта — композиция становилась усложненной, возникала «динамизация» объема и силуэта здания.

Одновременно с распространением эклектических методов проектирования изменялось само строительное дело. При возведении зданий и сооружений новых типов — таких, как корпуса заводов и фабрик, железнодорожные вокзалы, крытые рынки, выставочные павильоны, большепролетные мосты и путепроводы, — все более широкое применение находили современные, эффективно работающие конструкции из стали, а позднее и железобетона. Приемы классицистической композиции, основанные на применении ордера, выражавшего тектонику традиционных кирпично-каменных конструкций, часто оказывались очевидно не отвечающими сути новых конструктивных решений. Уходили в прошлое и

традиционные методы работы «на глазок», «по образцу» и все более важное место в процессе проектирования занимали точные математические расчеты. Это требовало улучшения инженерной подготовки архитекторов и делало необходимым привлечение к строительству специалистов в области материалов, конструкций и технологии.

Общая картина времени преобладания в архитектуре эклектизма станет выглядеть еще сложнее, если учесть, что «внутри» эклектики зародилось и стало быстро развиваться в принципе враждебное ей рационалистическое направление. Его сторонники, порицая декоративизм эклектики, утверждали, что новое не может родиться в результате комбинирования старых форм, что подлинно современная архитектура должна создать свой собственный композиционный язык, основанный на стремлении правдиво выразить во внешних формах особенности функциональной организации зданий новых типов, а также употребленных при строительстве материалов и конструкций. Понадобилось, однако, несколько десятилетий для того, чтобы на основе подобных взглядов выработалась достаточно стройная теоретическая концепция и возник соответствующий ей «новый стиль» — модерн.

Кризис классицизма поставил Академию художеств перед очень сложным выбором. Отказаться от поддержки классицизма Академия не могла — иначе она перестала бы быть сама собой. Но не реагировать на требования меняющейся жизни тоже было нельзя — это угрожало утратой той значительной роли, которую Академия уже обрела. Определить свою новую позицию, свою стратегию, учитывающую жизненные реалии, — перед необходимостью решения такой чрезвычайно важной задачи оказались деятели Академии середины XIX века. Архитектурный класс в это время возглавлял К.А. Тон — основоположник «русско-византийского стиля», в котором выразилось

характерное для романтизма стремление выявить в произведениях искусства их национальную специфику. Интерес к этой проблеме побудил внести изменения в порядок пенсионерских занятий. Летом 1850 года Д.И. Grimm, окончивший курс обучения в Академии двумя годами раньше, был командирован не в Западную Европу, как раньше, а на Кавказ. В течение своего почти двухлетнего пребывания там в качестве пенсионера он впервые изучил и обмерил несколько ценных памятников культового зодчества Грузии и Армении, создававшихся в свое время в русле византийской традиции, влияние которой, как тогда считали, было определяющим и для Древней Руси. Некоторые из выполненных Д.И. Grimmом чертежей и рисунков спустя несколько лет были при содействии Академии художеств изданы, а вся собранная молодым архитектором коллекция материалов пополнила собрание академической библиотеки и архитектурного класса.

Путешествием Д.И. Grimm на Кавказ в истории пенсионерства открылась новая страница, связанная с систематическими исследованиями памятников древнего зодчества на территории России. Но широкое развитие этих исследований относится к значительно более позднему времени — последним десятилетиям XIX и началу XX века.

Изменения, происходившие в строительном деле и стилистической направленности послеклассицистической архитектуры, не только сказывались на организации и содержании занятий учеников Академии художеств, но и требовали соответствующей перестройки всей системы подготовки мастеров строительного искусства в стране. В 1830-х годах в Петербурге возникла вторая крупная архитектурная школа, в определенной степени противопоставленная первой — академической. Ею стало Строительное училище, преобразованное в 1880-х годах в Институт гражданских инженеров.

Само название этого учебного заведения как бы подчеркивало сугубо техническую, инженерную направленность образования, получаемого в нем. Именно в этом современники и усматривали его отличие от Академии с ее приоритетным вниманием к художественной стороне архитектуры.

На самом деле, однако, обе архитектурные школы Петербурга не столь уж разительно отличались друг от друга. В Строительном училище и Институте гражданских инженеров преподавание архитектуры, разумеется, не могло игнорировать художественные проблемы, а на архитектурном отделении Академии художеств, начиная с 1830-х годов, его руководители постоянно заботились об усовершенствовании «научных курсов», читавшихся будущим зодчим.

Сближению обеих школ, продиктованному практическими интересами, способствовал и достаточно широкий обмен преподавателями: в Институте гражданских инженеров вели занятия многие воспитанники Академии художеств, а ученикам последней технические предметы преподавали инженеры-строители.

Однако следует все же подчеркнуть, что Академия художеств ко времени поступления в нее Леонтия Бенуа в отличие от недавно созданного Строительного училища прошла путь длиною более чем столетие, и благодаря этому академическая школа уже успела обрести устойчивые традиции, отражающие прежде всего ее собственный достаточно богатый опыт, но, кроме того, опиравшиеся на достижения западноевропейского академического образования, берущего свое начало еще в XVII веке. Эти традиции воплощались в выверенной до мелочей педагогической системе; верность этим традициям воспитывалась всей обстановкой классов и мастерских, представлявших собой, по сути дела, большой и богатый художественный музей. Его составляли слепки с произведений великих ваятелей древности, картины и рисунки ста-

рых мастеров стран Западной Европы, копии мировых шедевров живописи и скульптуры, обмеры памятников зодчества и виды зарубежных городов, исполненные во время пенсионерских поездок, наконец, лучшие учебные работы и программы на академические звания, призванные служить образцами для новых поколений учащихся. Таким образом, фигуральное выражение «здесь и стены учат» превращалось в Академии в высшей степени осязаемую реальность; удивительная атмосфера «всепроникающего» искусства помогала ученикам становиться не только хорошими художниками, но и людьми высокой культуры. Уникальность этой атмосферы, формируемый ею особый творческий настрой, конечно же, ценились воспитанниками и самой академической школы, и теми питомцами других художественных учебных заведений, которые стремились в Академию для того, чтобы повысить уровень своего образования. Нередкими были поэтому и случаи, когда в Академии продолжали учение выпускники Строительного училища и Института гражданских инженеров.

К чести руководителей Академии художеств следует сказать, что они, учитывая жизненные реалии, постоянно думали о соответствующих изменениях не только содержания учебных курсов, но и структуры традиционной системы образования и воспитания. В 1840 году было упразднено Воспитательное училище, и Академия тем самым превратилась в учебное заведение открытого типа, куда по результатам вступительных экзаменов принимали тех, кто прошел полный гимназический курс и обладал художественными способностями. Продолжительность обучения в Академии за счет исключения из учебных программ общеобразовательных предметов сократили с девяти до шести лет. Важным новшеством в системе преподавания с 1830 года стало распределение учеников по группам, каждой из которых руководил один профессор, преподававший компози-

цию. Позднее по предложению президента Академии А.Н. Оленина было принято решение о выделении для каждой такой группы постоянной аудитории-мастерской¹⁸.

Однако дежурства «профессоров искусств», которые поочередно вели занятия в классах, были сохранены и после введения индивидуального руководства. В дальнейшем проблема соотношения индивидуального и коллективного руководства учениками в Академии никогда не утрачивала актуальности; она оставалась животрепещущей и в то время, когда одним из академических профессоров был Л.Н. Бенуа.

Серьезная реформа академического образования была проведена в 1859 году. Вновь утвержденный устав предусмотрел в Академии два отделения — живописно-скульптурное и архитектурное, каждое из которых возглавлял свой ректор. Учебные классы подразделялись на общие и специальные. К первым относились классы рисования со слепков («антиков»), воспроизводивших древние бюсты («головы») и статуи («фигуры»). Их должны были пройти все ученики Академии независимо от будущей специальности. Получив за рисование с «антиков» необходимое количество достаточно высоких оценок (то есть первых номеров), ученики, специализировавшиеся затем в области изобразительного искусства, переходили в натурный класс, где рисовали и писали маслом с живых натурщиков — преимущественно обнаженных; посещение натурального класса для будущих архитекторов было необязательным.

Специальный архитектурный класс делился на два «отдела» — «низший» и «высший». Первый предназначался для «черчения архитектурных частей и орнаментов всех стилей». Здесь изучались и вычерчивались пять классических ордеров, отличное знание которых безусловно требовалось от всех учащихся; образцами в данном случае служили обмеры древних храмов и графические таблицы, заим-

ствованные из трудов теоретиков эпохи Возрождения. Находясь в «низшем отделе», ученики копировали также самые разные орнаменты и архитектурные детали, гипсовые отливки которых хранились в архитектурном классе. С их помощью усваивались сведения из истории зодчества и прививалась высокая «культура детали», всегда отличавшая академическую школу. Такая подготовка приучала будущих архитекторов свободнее ориентироваться в разнородном историческом материале и, следовательно, объективно способствовала воспитанию эклектического образа мышления. Одновременно ученики слушали курсы «научных предметов», число которых по сравнению с предшествующим этапом истории Академии стало значительно большим. Переходя в «высший отдел», ученики приступали к «составлению архитектурных проектов», то есть к занятиям по композиции. Согласно новому уставу, их должны были вести «дежурные» профессора, ежемесячно предлагавшие ученикам очередные программы; индивидуальное руководство новым уставом не предусматривалось, и в этом можно усмотреть свою логику: эклектизм, развиваясь, становился все более «пестрым» по использовавшимся стилистическим приемам, и увеличение их разнообразия в учебном процессе при переходе ученика от одного преподавателя к другому теперь приветствовалось. Как и раньше, трижды в год учащиеся «высшего отдела» выходили на «большие» экзамены, выполняя программы, за которые присуждались традиционные медали. Вместе с большой золотой медалью выпускник, успешно выдержавший последний экзамен (который проводился осенью), получал звание «классного художника 1-й степени» и право на заграничную пенсионерскую поездку. Медалям более низкого достоинства соответствовали звания художника 2-й и 3-й степени и «неклассного художника»; с ними, в тех случаях, когда ученик не мог почему-либо до-

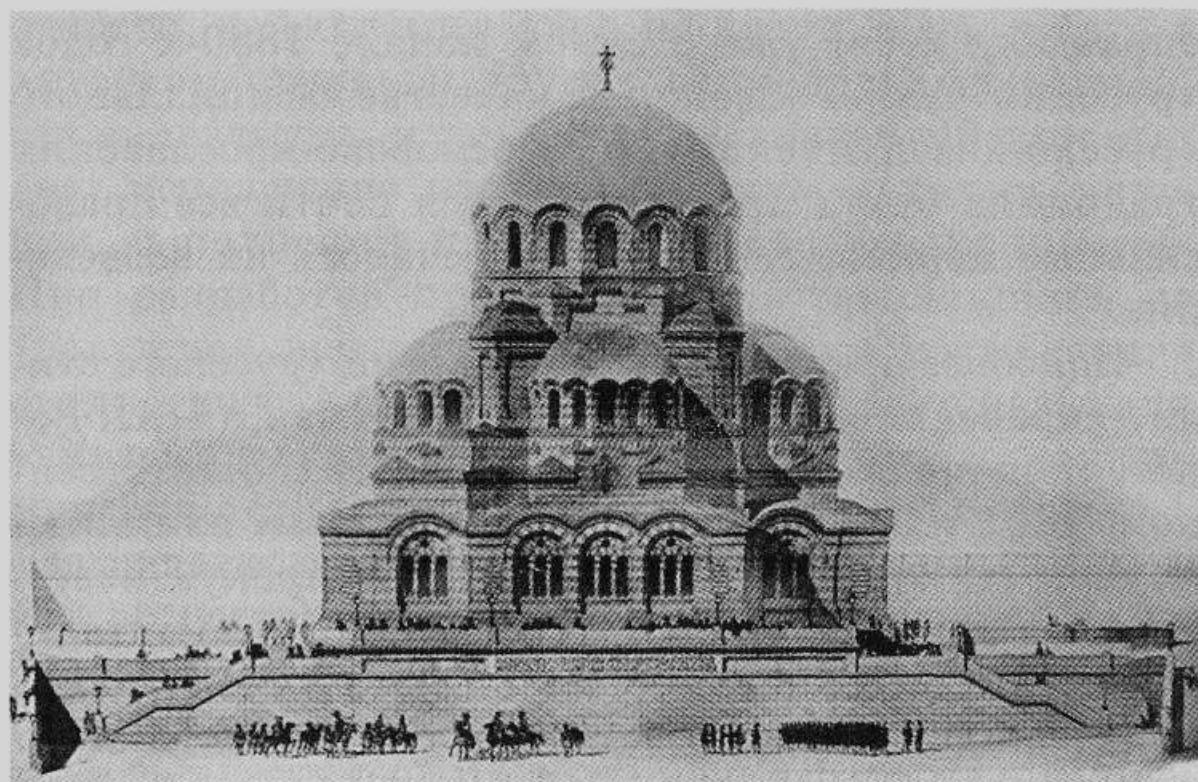
биться лучших результатов, тоже можно было оканчивать академический курс. Продолжительность обучения в Академии составляла шесть лет.

В соответствии с правилами, предписанными уставом 1859 года, и учился в Академии Леонтий Бенуа. Когда он поступал в число учеников, на посту «ректора по части архитектуры» уже не было К.А. Тона: в 1871 году он уступил этот пост представителю следующего поколения зодчих — А.И. Резанову.

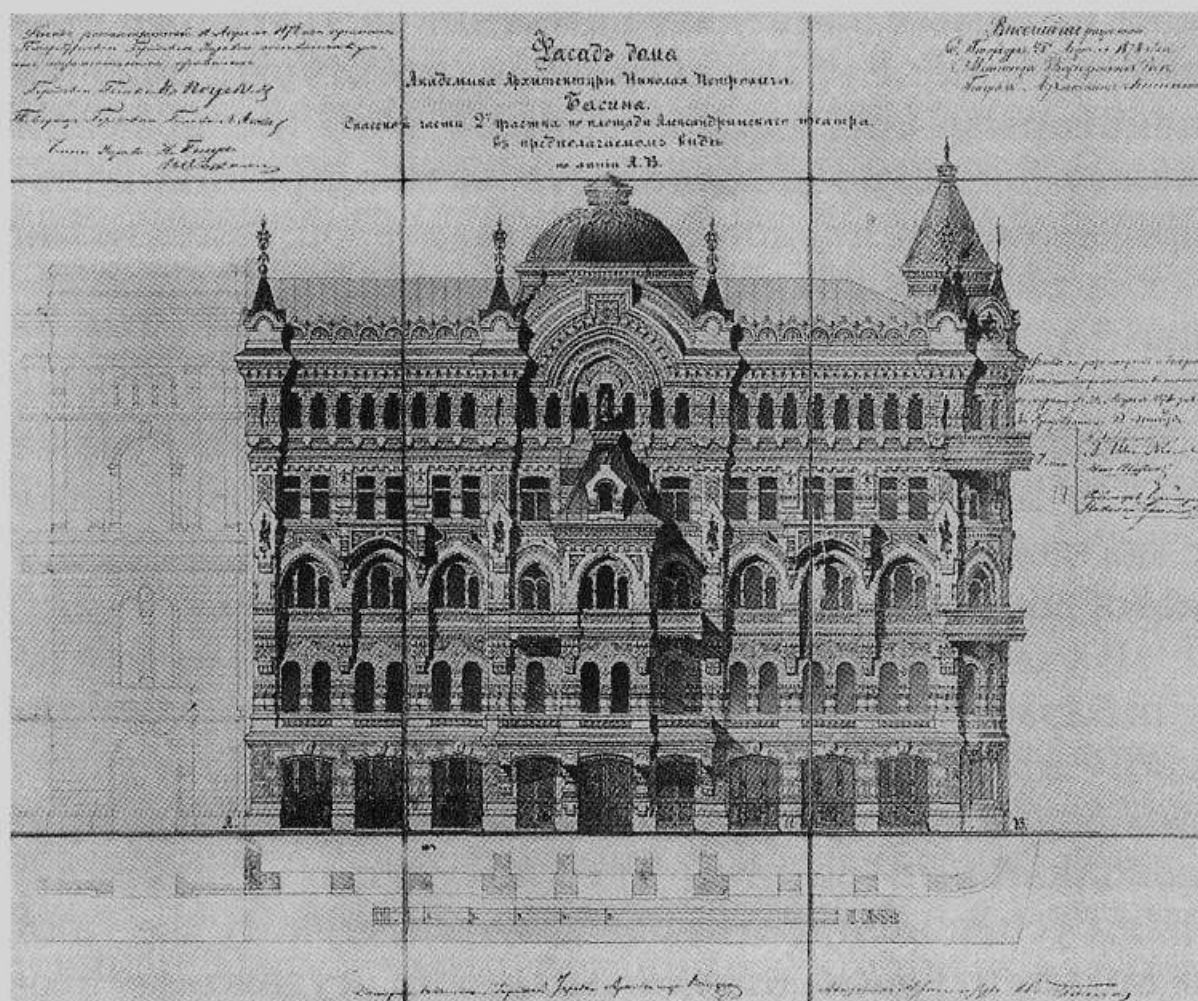
В 60-х и 70-х годах XIX века в числе ведущих педагогов архитектурного класса Академии художеств находились, кроме Резанова, и другие мастера уже вполне сложившейся к тому времени эклектики — А.И. Кракау, К.К. Рахау, Р.А. Гедике, Д.И. Гримм; они-то и стали учителями Леонтия Бенуа. В практической деятельности все они (за исключением Д.И. Гримма) предпочитали следовать традициям архитектуры эпохи Ренессанса, стилей барокко и французского классицизма, по-разному интерпретируя и комбинируя их формы в проектах зданий различного назначения.

Д.И. Гримм в большинстве своих произведений разрабатывал мотивы «византийского стиля», к которому, очевидно, обратился не без влияния кавказских впечатлений. Наряду с «русским стилем», как бы «отпочковавшимся» от «русско-византийского», это направление получило развитие преимущественно в культовом зодчестве.

«Русский стиль», распространившийся в 60-х годах XIX века и базировавшийся на переработке ярких и разнообразных мотивов московской и ярославской архитектуры XVII столетия, энергично поддерживал и пропагандировал В.В. Стасов: замечательный художественный критик видел в этом направлении явление, по природе своей аналогичное демократическому реализму и потому способное противостоять официальному академизму. Эти предположения не



Д.И. Гримм. Проект собора в Тифлисе. 1866. Фасад



Н.П. Басин. Проект доходного дома на площади у Александринского театра. 1878. Фасад

оправдали себя: уже в самом начале 1880-х годов «русский стиль» сменил в качестве официального «русско-византийский», и в московско-ярославских традициях стали проектироваться почти все православные церкви, где бы ни намечалось их возведение.

Наиболее яркими представителями «русского стиля» справедливо считались В.А. Гартман и И.П. Ропет, окончившие Академию художеств соответственно в 1861 и 1871 годах. Под очевидным влиянием манеры этих мастеров, получивших широкую известность в качестве авторов затейливых орнаментальных композиций в национальном духе, создавались поражающие и сейчас своеобразной виртуозностью исполнения фасады дома Н.П. Басина, построенного в конце 1870-х годов на площади у Александринского театра. Этот дом, который можно считать одним из самых заметных памятников «русского стиля» в области гражданской архитектуры, подобно некоторым другим постройкам того же времени может наглядно свидетельствовать о принципиальном нежелании многих представителей эклектизма согласовывать свои проектные решения с характерным для Петербурга классицистическим контекстом. Такой программный «антиконтекстуализм» периода господства эклектики позднее, на рубеже XIX и XX веков, встретил решительное осуждение ряда деятелей культуры Серебряного века, среди которых оказался и Л.Н. Бенуа.

В учебном проектировании, разумеется, не мог не учитываться в той или иной степени опыт «большой» архитектуры периода господства эклектики, тем более что профессорами «высшего отдела», руководившими работой «компонующих» учеников, были успешно практиковавшие мастера. И все-таки в архитектурном отделе Академии художеств второй половины XIX века сформировались собственные стилистические пристрастия и традиции. В ча-

стности, в Академии явно не поощрялась работа в «русском стиле» и других национальных вариантах эклектизма, в том числе и в «византийском стиле»; исключение из этого правила делалось лишь при выполнении проектов православных храмов. При разработке программ, представлявшихся на «большие» экзамены, преобладающее место заняла стилистическая манера, которую нередко называли «академическим ренессансом» или просто «академическим стилем». Основой этой манеры оставалось классическое понимание пространства с неременной симметрией и ясно выделенным ядром. Но по сравнению с классическими образцами значительно слабее стала роль ордера, превратившегося в одно из средств пластического обогащения фасадов и не претендовавшего уже на доминирующее значение в архитектурной композиции. Общее решение декоративных форм сближало образцы этого нового «академизма» с барокко, классицизмом и поздним ренессансом преимущественно во французской трактовке, причем внешние признаки тех или иных исторических стилей часто совмещались в одном проекте. В лучших ученических работах при этом не утрачивалось ощущение своеобразно понятой представительности, даже монументальности; целое не дробилось и не терялось за тщательной разработкой многочисленных деталей. Все это позволяет говорить о сохранявшейся в учебной практике Академии классицистической традиции, берущей свое начало на рубеже XVIII и XIX веков.

Как и прежде, в эпоху классицизма, педагоги добивались от учеников достижения чисто графической красоты планов, считая, что «красивый» план обеспечивает успех решения и прозаической функциональной задачи. Проектировавшиеся в соответствии с выпускными заданиями крупные здания общественного назначения, как правило, помещались в некую идеальную, сочиненную авторами среду;

нередко они располагались на берегу водоемов, с которыми связывались системой террас и грандиозных лестниц, украшенных колоннадами, обелисками и скульптурой.

Разработке выпускного проекта, согласно академическим правилам, предшествовала «клаузура», когда будущий конкурент, находясь в течение нескольких часов в закрытой аудитории и не имея, таким образом, возможности с кем-либо консультироваться, выполнял в соответствии с заданной программой предварительные эскизы. На основании их рассмотрения Совет профессоров и принимал решение о допуске ученика к «большому» экзамену; при этом ставилось обязательное условие не отступать в ходе детальной разработки проекта от того композиционного приема, который был найден в клаузуре.

Более свободными, чем на «больших» экзаменах, ученики Академии могли себя чувствовать, выполняя очередные задания профессоров, которые предлагались раз в месяц. Здесь допускалось использование достаточно разнообразного набора эклектических приемов; и в то же время именно очередные задания заставляли учеников задумываться над решениями сугубо современных планировочных и конструктивных проблем.

Как уже отмечалось нами выше, прежде чем оказаться в числе «компонующих», ученики архитектурного отдела должны были пройти через «низшую» его часть, занимаясь одновременно рисованием в «головном» и «фигурном» общих классах. Когда в Академию поступал Л.Н. Бенуа, профессором «низшего отдела» был В.А. Шрейбер — выпускник академической школы 1839 года, рисовальщик-виртуоз и большой знаток исторических стилей. В автобиографических записках Л.Н. Бенуа так излагает свои впечатления от занятий под руководством В.А. Шрейбера: «Осенью 1875 года, после окончания частного пансиона Розе, я поступил в Акаде-

мию и попал под руководство старика В.А. Шрейбера, который ведал всеми начинающими в нашем славном архитектурном классе.

Я показал ему свои домашние работы и получил одобрение за мой проект *chateau*. Но он тем не менее без пощады посадил меня за листы Альбертольди — это сухая материя, каллиграфическое ремесло. Потом антаблемент и греческий храм. Через год Шрейбер ввел для копирующих небольшие композиции: экран, фонарь, отделку богатой столовой, входной портал и, осенью 1876 года, фонтан, за который я получил малую серебряную поощрительную медаль. Проект был в духе болонского фонтана с колонною, на верху которой я поставил летящего Меркурия Жана Булоня. Рисунок этот произвел среди учеников сенсацию». Далее Л.Н. Бенуа вспоминает: «Весной 1877 года я уехал гостить в «Нескучное» к Е.А. Лансере, где пришлось рисовать с натуры людей, но больше животных и пейзажи. Осенью 1877 года представил летние работы на третний экзамен и за рисунок лошади с натуры получил малую серебряную медаль». Эта медаль тоже была «поощрительной», предшествовавшей тем, которые Леонтий Николаевич получил позже уже как «компонующий».

В том же 1877 году, по свидетельству Л.Н. Бенуа, профессор А.И. Кракау задал в классе композиции программу «башня-бельведер в парке». «Я тогда не был еще в разряде компоноujących, — вспоминал Л.Н. Бенуа, — и на свой риск «надрал», как тогда выражались у нас товарищи, эту программу в мавританском стиле. Вышло удачно и оригинально: наружные лестницы огибали башню с двух сторон, так что публика могла по одной лестнице подниматься на бельведер, а по другой спускаться, не встречаясь. Эта комбинация придала проекту оригинальность и живописность». По совету А.И. Кракау, Л.Н. Бенуа показал свою работу полковнику Г.С. Войницкому,

как раз в то же время задумавшему построить нечто подобное на даче в Озерках. Проект будущего архитектора «пришелся ко двору», на его основе были разработаны детальные чертежи, и башню-белvedere построили, хотя и с некоторыми отступлениями от первоначального замысла. Возвести первую реальную постройку было, конечно, приятно, и даже спустя много лет в мемуарах Леонтий Николаевич с удовольствием воспроизвел лестный для него отзыв одной из петербургских газет: «Наконец строящийся в Озерках целое лето на горке павильон до того отделан, что гуляющая публика может на него входить и любоваться закатом солнца, окрестными озерами, видами Петербурга, взморья и дымящимися на нем пароходами, и даже в хороший бинокль видны Петергоф, Стрельна и другие места, довольно отдаленные. Павильон этот весьма красивый легкой архитектуры, гораздо выше сгоревшего; лестницы широкие, удобные для входа, не крутые и выстроенны разумно и прочно»¹⁹.

С прошением разрешить ему перейти в число «компонующих» Л.Н. Бенуа обратился 22 октября 1877 года. Ректор А.И. Резанов наложил на это прошение разрешающую резолюцию. Справка, содержащаяся в личном деле архитектора, хранящемся в архиве, свидетельствует о том, что занятия в «высшем отделе» шли для Леонтия Николаевича вполне успешно. 4 февраля 1878 года он был награжден малой серебряной медалью за проект «здания для концертов в городском парке», а в октябре того же года его проект «биржи для ежедневных собраний купечества» заслужил большую серебряную медаль. К сожалению, эти учебные проекты не сохранились, так что нам приходится довольствоваться краткими их упоминаниями, содержащимися в записках Л.Н. Бенуа: «В 1877 году я начал ежемесячные программы. Проект гостиницы в губернском городе (профессор А.И. Кракау), концертный зал в саду

(профессор Д.И. Grimm), за который я получил вторую серебряную медаль, наконец, часовня у монастырской стены. На майскую треть — проект химического павильона (профессор Р.А. Гедике). Помню, Гедике говорил, что будет особенно обращать внимание на план. Мне удалось ему потрафить, и я получил первый номер, но медали не дали, объяснив, что, мол, еще рано. На осеннюю треть сделал проект Биржи (у К.К. Рахау), за который получил № 1^б и большую серебряную медаль, но этот проект был не особенно удачен, вышел каким-то мученным. После этого я был выпущен на большой конкурс».

В начале 1879 года Л.Н. Бенуа вместе с другими конкурентами выполнил клаузуру на заданную Д.И. Гриммом тему «проект инвалидного дома на 1000 человек нижних чинов и 50 офицеров», подсказанную, несомненно, событиями недавно закончившейся русско-турецкой войны. Эскизы Бенуа были одобрены, как и работы его однокашников — Михаила Тимофеевича Преображенского, которому, как и Леонтию Николаевичу, суждено было стать в будущем профессором Академии, и сына ректора Дмитрия Резанова. Однако в отличие от Преображенского и Резанова, получивших право конкурировать на большую золотую медаль, поскольку оба они уже имели малые золотые, Бенуа еще только предстояло доказать на экзамене право на получение золотой медали «второго достоинства».

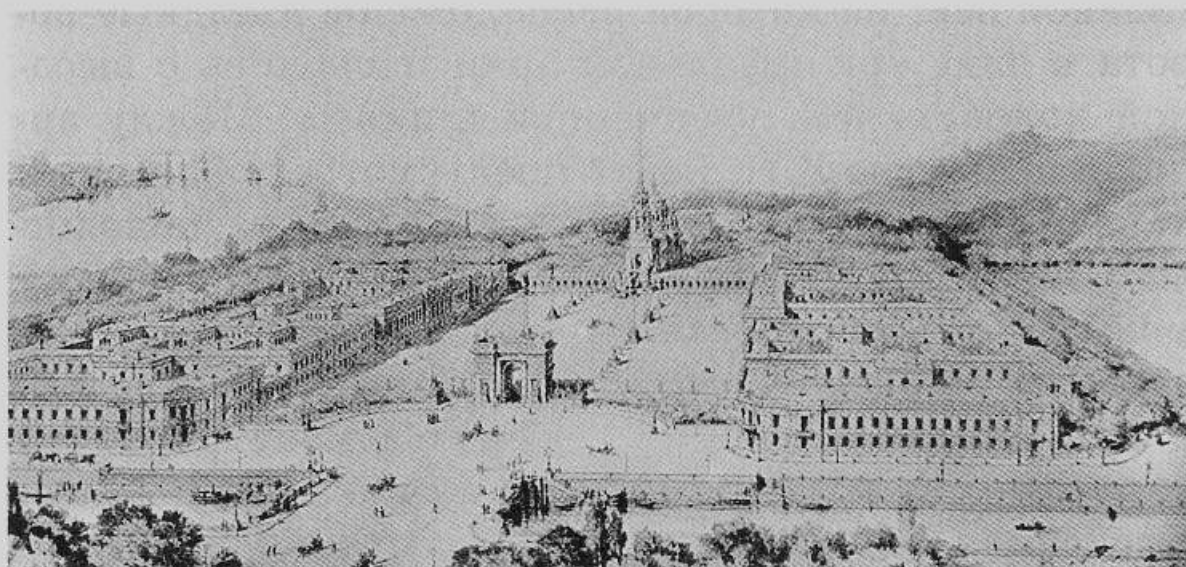
«Большой экзамен» для всех троих должен был состояться только осенью. Поэтому летние месяцы 1879 года Л.Н. Бенуа решил использовать для выполнения весьма крупной практической работы. О ней Леонтий Николаевич пишет в автобиографии следующее: «Весною 1879 мне и Маршнеру Совет Академии поручил сделать фасады павильонов для Всероссийской выставки в Москве. Скелеты конструкций и расположение павильонов были нам даны. Мы сделали эскизы, из которых мои были одобрены,

и принялись за работу начисто. Раза два приезжал к нам посмотреть И.А. Вышнеградский²⁰. Сделали акварельные рисунки, но по постановлению Совета нам не разрешили их подписать. Архитектор Вебер (московский) и, кажется, Каминский перечертили и подписали, так что наши авторские права были нарушены. Почему Совет не хотел, чтобы подписали мы, почему проекты не пошли от Академии — мне неизвестно. На то были, по всей вероятности, высшие соображения».

К тому же времени относятся и первые опыты Л.Н. Бенуа на педагогическом поприще: поступив учительствовать в школу рисования при Обществе поощрения художеств, будущий архитектор, еще не получивший диплома о высшем образовании, берет на себя смелость преподавать рисунок и основы композиции в прикладном искусстве. Это свидетельствует о том, насколько уверенно чувствовал себя Леонтий Николаевич в избранной им сфере деятельности; в этом мы можем увидеть проявление собственных ему целеустремленности, твердости характера — черт, которые, казалось бы, совсем не вязались с образом «благодушного добряка» и «славного малого», запечатленным на страницах воспоминаний Александра Бенуа.

О том, что уже в это время Л.Н. Бенуа прекрасно рисовал и работал акварелью, мы можем судить по сохранившимся в музее Академии художеств листам, изображающим широко известные произведения «русского стиля» — павильон России на международной выставке 1878 года в Париже и здание Музея прикладных знаний в Москве²¹.

Еще будучи учеником Академии, Л.Н. Бенуа настойчиво и целеустремленно «набивал руку» профессионала-архитектора. По-видимому, именно с такой практической целью он начал сотрудничать с журналом «Хозяйственный строитель», издававшимся в 1878–1885 годах известным архитектором



Л.Н. Бенуа. Проект инвалидного дома.
Выпускная программа 1879 года. Перспектива

П.П. Мижухевым. На страницах журнала публиковались образцовые проекты самых разнообразных построек, которые любой хозяин мог использовать для реализации в натуре. Для этого журнала Л.Н. Бенуа, по его собственным словам, «делал почти ежемесячно проекты дач, сельских домиков, коровников и прочего», причем, как не без удовольствия отмечал позже архитектор, «некоторые из этих проектов имели кое-какие достоинства».

Практический опыт, который сумел приобрести Л.Н. Бенуа к моменту начала работы над «большой» программой, без сомнения, сказался на конечном результате. Замысел «инвалидного дома» раскрывают сохранившиеся в академическом музее чертежи²², и прежде всего большая перспектива с высоты птичьего полета. Она поражает и теперь особой широтой и непринужденностью пространственного решения, которое фактически относится к разряду градостроительных. В трактовке будущего зодчего инвалидный дом приобрел характер крупного ансамбля, целого «городка», состоящего из сооружений различных габаритов и назначения. Нельзя не отметить и того, что план всего комплекса построен по-классически строго, чему способствует четкое выявление

главной оси, на которой расположены въездные ворота в виде триумфальной арки и церковь с высокой колокольной, увенчанной шпилем. Между аркой и церковью Л.Н. Бенуа предусмотрел обширный парадный двор, по сторонам которого расположились невысокие жилые корпуса. На перспективе их можно было бы изобразить эскизно, «суммарно», не вдаваясь в подробности. Однако Леонтий Бенуа, уже в этом первом большом проекте демонстрируя ту виртуозность графической манеры, какую отмечал Александр Бенуа, не только показывает зрителю общую структуру «жилых кварталов» с их внутренними дворами, но и тщательно прорабатывает пластику каждого объема, достаточно четко изображая даже относительно небольшие детали, вплоть до слуховых окон на крышах.

Перспектива к проекту инвалидного дома выполнена тушью и сепией, сообщившей чертежу приятный для глаза коричневатый тон. Этот материал, свободно и легко наносимый на бумагу кистью, делает точный архитектурный чертеж очень похожим на рисунок с натуры. Это сходство усиливается благодаря тому, что Л.Н. Бенуа помещает спроектированные им здания в пейзаж — сочиненный, но очень живописный: на заднем плане мы видим широко раскинувшееся спокойное море с глубоко вдающейся в берег бухтой, где отдыхают от своих путешествий парусные корабли; справа изображен пологий, поросший лесом холм; перед аркой парадного входа на двор показан широкий мост, перекинутый через канал с каменными набережными. Вся эта тепло и как-то уютно нарисованная картина наполнена ощущением живой жизни, созданию которого помогают миниатюрные изображения людей, конных экипажей, судов, разбросанные по всему полю чертежа. Кажется, что А.Н. Бенуа имел в виду именно перспективу к проекту инвалидного дома, когда, упоминая в мемуарах «природную виртуозность» гра-



Проект инвалидного дома. Разрез церкви

фической манеры брата как черту его таланта, во многом предопределившую выбор профессии, писал следующее: «При изготовлении проектов он мог ею щеголять — как во «вкусном» вычерчивании деталей, так и в «аппетитной» заливке водяными красками, тушью или сепией. Его чертежами можно было любоваться как картинами, и это тем более, что он (по примеру папы) их населял сотнями человеческих фигурок самого разнообразного характера, причем ему, великому любителю скачек и бегов, особенно удавались лошади».

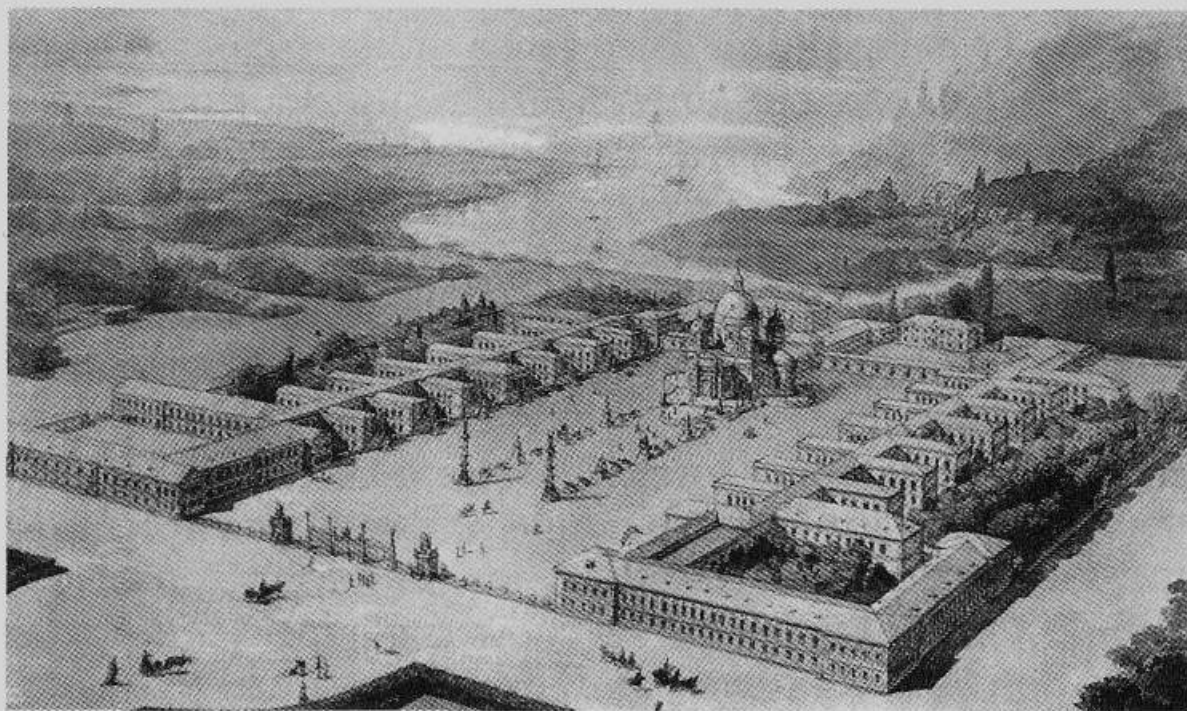
Что касается стилистики, в которой Л.Н. Бенуа решил комплекс инвалидного дома, то, по-видимому,

ее следует признать близкой французской архитектуре XVII и XVIII веков, отличавшейся сложным переплетением черт барокко и классицизма. Ближе к французскому классицизму XVIII столетия Бенуа оказывается в композиции жилых корпусов, тогда как храм решается им в традициях барокко, причем общий силуэт культового здания не может не напомнить собор в Петропавловской крепости.

Как и Л.Н. Бенуа, его конкуренты по «большому» экзамену 1879 года в своих вариантах проекта инвалидного дома тоже продемонстрировали градостроительный подход к теме, положив в основу своих композиций «павильонный» принцип. Этот принцип, отвечавший рационалистическим требованиям второй половины XIX века, нередко использовался при проектировании таких сложных в функциональном отношении объектов, как крупные больницы или учебные заведения. Подразделяя сооружения подобного типа на отдельные корпуса, или «павильоны», каждый из которых предназначался для функционально обособленной части комплекса, архитекторы добивались лучшего разрешения общей задачи.

Однако и М.Т. Преображенский, и Д.А. Резанов, используя «павильонный» принцип, создали на его базе композиции, чересчур жесткие по планировочному «рисунку», подчиненному механическому ритму одинаковых корпусов²³. Несмотря на полное соответствие их проектов формальным требованиям задания, соперникам Бенуа не удалось подняться на тот высокий художественный уровень, который продемонстрировала работа их товарища.

Решение Совета профессоров по результатам конкурса 1879 года в истории Академии не имело precedентов: большие золотые медали и звания классного художника 1-й степени были присуждены не только Преображенскому и Резанову, но и Бенуа, перешагнувшему таким образом через одну ступень в строгой последовательности академических «рангов».



Д.А. Резанов. Проект инвалидного дома.
Выпускная программа 1879 года. Перспектива

Уникальное отступление от непреложных правил было сделано в знак уважения блестящих способностей Леонтия Николаевича, наглядно продемонстрированных его выпускным проектом.

Сам Л.Н. Бенуа так писал об этих важных событиях своей жизни: «С сентября 1879 года программа пошла полным ходом. Сначала я компоновал церковь без колокольни, но потом решил воздвигнуть колокольню со шпилем. Когда фасад был окончен, пришлось по просьбе А.И. Резанова исправить тушевку у Мити Резанова. Программа моя вышла хорошо, так что профессеры решили дать мне большую золотую медаль и пенсионерство...»

На торжественном акте 4 ноября 1879 года золотая медаль высшего достоинства Леонтию Николаевичу была вручена. Документ, выданный в подтверждение этого факта, гласит: «Свидетельство из Императорской Академии художеств бывшему ученику оной Людовику Бенуа в том, что он как окончивший курс и имеющий за весьма хорошие познания в архитектуре большую золотую медаль приобрел право на звание классного художника I степени с присво-

енным оному чином X класса и на производство построек и что диплом на это звание выдан будет ему, Бенуа, по представлении требуемых правилами практических работ».

В качестве «практических работ» Л.Н. Бенуа представил в Академию расчет купольной часовни, спроектированной им в порядке участия в одном из тех многочисленных конкурсов, которые регулярно проводились в конце XIX и начале XX века. Расчет заслужил положительную оценку крупного специалиста по строительной механике профессора Р.Б. Бернгарда. После этого, в декабре 1883 года, Л.Н. Бенуа получил и диплом художника.

Воспользоваться заслуженным правом на пенсионерскую поездку Леонтий Николаевич не смог, потому что в 1880 году женился, а по правилам Академии за границу могли отправляться только неженатые молодые люди. Позже с некоторой долей иронии Л.Н. Бенуа писал по этому поводу: «Наши профессеры очень недружелюбно относились к этому законному обряду и, по всей вероятности, считали, что поездка с женой может повредить в занятиях за границей». Попутно в автобиографических записках Л.Н. Бенуа высказал свое мнение о том, насколько удачно пенсионерство в конце XIX века вписывалось в программу академического образования, в какой мере оно способно было влиять на последующую работу архитекторов. Отмечая, что установленная Академией продолжительность пенсионерской поездки, равная четырем годам, представлялась ему излишней, Л.Н. Бенуа далее писал: «Меня интересовали за границей не только исторические памятники, но и, равным образом, современное строительство».

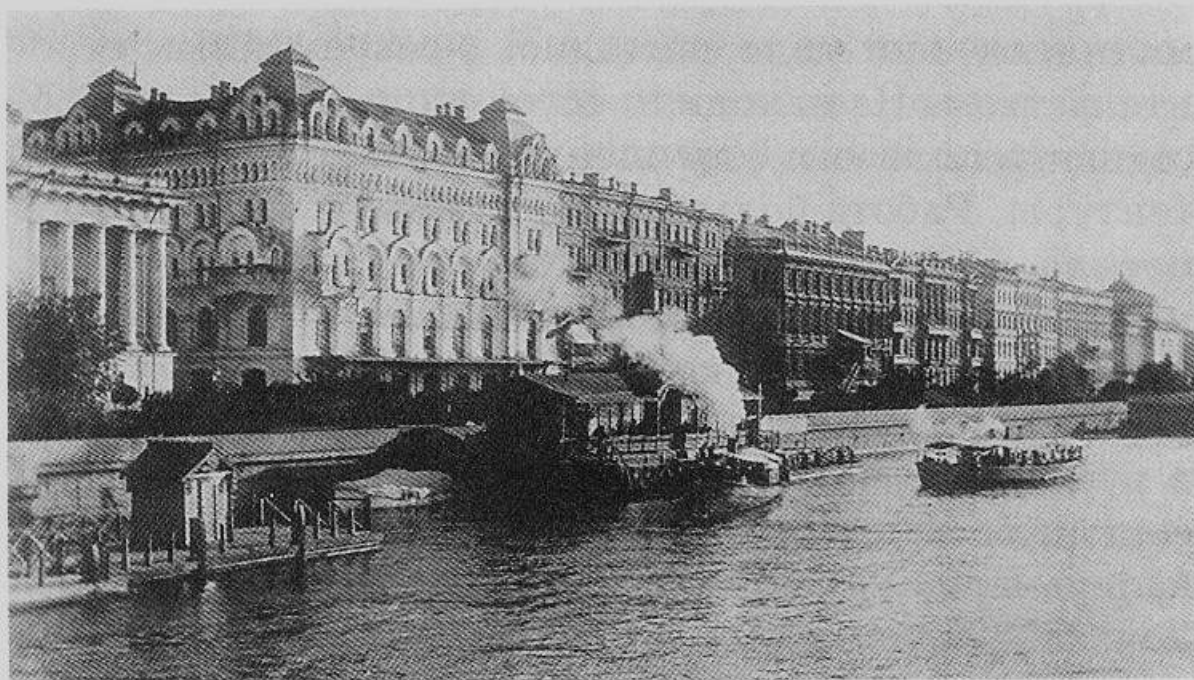
В этом отношении большинство наших архитекторов-пенсионеров сравнительно мало реагировали на современное зодчество на Западе и ограничивались изучением старины. Занимаясь обмерами па-

мятников, они мало считались с современным строительством. Не находили того, что могло бы способствовать пользе и улучшению отечественной архитектуры. Работа большей части наших пенсионеров носила характер отвлеченного кабинетного труда, мало применимого к современным потребностям. Они привозили великолепные графические работы, украшавшие наш архитектурный музей, но, попадая в русло обыденной жизни, встречаясь с условиями ее, как-то забывали пройденное и пережитое, втягивались в общую рутину, повторяли то, что делалось другими, в то время модными строителями. Слишком большое увлечение исполнением рисунка отвлекало молодых людей от необходимого поиска.

Я мог бы назвать целый ряд архитекторов, бывших пенсионеров, привозивших великолепные работы и производивших затем в жизни вещи не только слабые, но, скажу прямо, малограмотные.

Не является ли это известным доказательством, что увлечение художественным изображением идет в ущерб наблюдению и изучению самых основ зодчества?»

Вступая на путь самостоятельного творчества, Леонтий Бенуа, естественно, соразмерял свои возможности с тем, что демонстрировали его старшие коллеги, в том числе и педагоги, у которых он учился. Автобиографические заметки Бенуа дают нам возможность познакомиться с точкой зрения их автора на современную ему архитектуру. Правда, надо учесть, что писались эти заметки в 1918 году, так что высказанные в них суждения в определенной степени отразили и уроки прошедших десятилетий. И все же оценки, даваемые Леонтием Николаевичем архитектуре 60–70-х годов, представляют, на наш взгляд, большой интерес, в том числе и как материал для характеристики самого автора заметок. Позволим себе поэтому привести из них достаточно пространные выдержки. «Впечатление от архитек-



Адмиралтейская набережная. Фото конца XIX века

туры этого периода, — писал Л.Н. Бенуа, — в общем как от чего-то крайне бесцветного и бесхарактерного. Зодчество было случайное, без определенного направления. Упадок государственного и общественного строительства, можно сказать, был полный. Строительство, главным образом, сосредотачивалось в постройках железнодорожных зданий и представляло нечто ужасное не только с художественной точки зрения, но и по своим техническим и практическим недостаткам. То же наблюдалось, за редким исключением, в прочих примерах государственного строительства.

Ярким примером отсутствия государственного взгляда на строительство может служить застройка на вновь проложенной в 1872 году Адмиралтейской набережной. Разбивка участков на три группы, по два дворовых места на каждой, дала как бы шов в центре и нарушила тем ось главного здания без всякой связи с великолепной аркою. Высота домов — несуразно большая сравнительно с окружающими корпусами Адмиралтейства, все они построены в разных характерах, и в довершение, как бы в насмешку, вlepили особенно безобразнейший дом Панаева...²⁴

Частное строительство... носило какой-то случайный характер, преследуя лишь модные течения, удовлетворяя требованиям и вкусу маловзыскательных заказчиков. Особенно рельефно это выявилось во внутренних отделках особняков того времени. Фасады их большею частью малоинтересны, а внутренняя отделка производилась как бы по определенному рецепту. Так, например, вестибюль отделялся в «помпеевском» стиле, гостиные и танцевальные залы — в стиле Людовика XV или Людовика XVI. Этот стиль подвергался особенному искажению тяжелыми и вычурными формами: никто не понимал тонкости и изящества его. Столовые и кабинеты шли в стиле ренессанса и готики, причем любили архитекторы, как тогда выражались, «вертеть немецкий ренессанс». Будуары в стиле «Помпадур», а *fumoir** обязательно требовалось отделать в мавританском стиле и т. д. Можно себе представить, какой получался архитектурный винегрет вместо жилого дома!..

К лучшим домам того времени нужно отнести дворец барона Штиглица, постройки профессора А.И. Кракау. При всем великолепии отделки фасада, разве можно сказать, что он построен в чистом стиле итальянского ренессанса? Особенно характерно в этих постройках бесцеремонное употребление в отделке фасадов штукатурных рустиков с набрызгом. Почти нет дома, где этот род архитектурного убранства не был бы применен. Даже в таком здании, как дворец Великого князя Владимира Александровича²⁵, где вся прелесть и характерность флорентийской архитектуры должна бы заключаться в кладке простых и, можно сказать, грубых камней, они заменены модными тогда штукатурными «фасонистыми» рустиками! Вся характерность флорентийского стиля пропала. К тому же в окаймлении окон бельэтажа еще пущены лепные жгуты из фруктов. Вышло ни то ни се.

* Курительная комната.



Дворец вел. кн. Владимира Александровича.
Акварель Альберта Бенуа

Внутренняя отделка дворца является типичным примером того времени. Чего только в нем нет, каких только стилей не старались провести там архитекторы, и как все получилось вычурно! Ко всему надо признать, что сама планировка дворца по своей композиции очень неудачна...

Вообще компоновка ходовых фасадов шла на основании отдельных мотивов без общего замысла, и потому большинство частных домов представляло вид каких-то пирогов. Имелись и хорошие примеры, как, например, дом И.И. Ростовцева на углу Невского и Троицкой архитектора А.Л. Гуна на мотивы французского ренессанса, дом Штоля и Шмидта архитектора Шретера, несколько провинциального немецкого стиля, но хорошо технически исполненный²⁶. В общем все направление было крайне неопределенное и неустойчивое.

Церковное зодчество того времени проявлялось больше в проектах, опиравшихся на византийскую и армяно-грузинскую церковную архитектуру. Это



Здания постройки 1870-х годов
на площади у Александринского театра

стало возможным благодаря известным исследованиям профессора Д.И. Гримма. Тут явились последователи в лице Гуна, Шретера, Богомолова, Харламова, Парланда и затем Томишко.

Русский стиль получил самые невероятные проявления благодаря известной части русского общества во главе с В.В. Стасовым. Особенно отличались в нем Гартман и Ропет, изощрявшиеся из русского стиля выявить какие-то новые начала самого невероятного пошиба. Ропет был талантлив, но, подстрекаемый Стасовым, проделывал необыкновенные вещи, ничего общего не имеющие с основами архитектуры. У него были подражатели, и один из них оставил по себе недобрую память, изувечив площадь Александринского театра, воздвигнув там необычайный каравай в виде дома Басина (на углу Толмазова переулка).

Вот в каком положении было у нас в общих чертах строительство этого периода. Несомненно, такая бестолковщина не могла не отзываться на молоде-

жи, хотя профессора Академии вели, как им казалось, школу на основах старой классической системы, что особенно проявлялось в программах на выпускных конкурсах. Однако в классах, где ученики, естественно, встречались с требованиями современного, говоря вульгарным выражением, рынка, указанные выше стремления не могли не отражаться на характере работ. Ученики волей-неволей поддавались и зачастую впадали в русло этого антихудожественного течения».

В такой далеко не оптимистично обрисованный им мир и вступил Леонтий Николаевич Бенуа — вступил, чтобы, как он безусловно надеялся, поспособствовать устранению его недостатков, сделать его лучше и красивее.

С окончанием Академии художеств совпало, как об этом говорилось выше, еще одно важнейшее для молодого человека событие — женитьба на Марии Александровне Сапожниковой, дочери богатого астраханского купца. Этот брак, обеспечивший молодой семье не только достаток, но даже богатство, дал Леонтию Николаевичу возможность работать вполне свободно, раскрепощенно, не задумываясь о хлебе насущном, который вынуждены были добывать своим трудом другие, только что выпущенные школой, но не столь обеспеченные специалисты.

Вот как пишет о жене брата и о самом его браке Александр Бенуа: «Мария Александровна была маленькой пухленькой женщиной с приветливой улыбкой, не сходившей с полных губ, с ласково хитроватым взглядом своих серых глаз. Она физически очень подходила к мужу, который тоже был невысокого роста и отличался известной полнотой. Оба представляли собой отлично подобранную пару. Но и в смысле темперамента, в своем отношении к жизни, Левушка и Маша вполне друг с другом гармонировали. Между ними за все сорок пять лет супруже-



Л.Н. Бенуа с детьми (дочери Нина, Ольга, Екатерина и сын Николай). Фото конца 1880-х годов

ства не возникало даже тех мелких ссор или «не более суток» длящегося раздражения, которых не удастся избежать и при самых образцовых подборах. И все же Мария Александровна Сапожникова принадлежала — по своей породе, по своему воспитанию и образу жизни — к совершенно иной людской категории, нежели та, которая была подлинно нашей, а следовательно, категорией ее мужа. Ее среда была характерно купеческая, совершенно земная. Естественно, что она никак не чувствовала искусства и, мало того, совершенно в нем не разбиралась, не замечала его. Для нее, типичной дочери торгового

мира, искусство было средством добывать деньги, достижения почета в обществе, средством сделать жизнь удобной для себя и завидной для других, но чтобы художественное творчество было каким-то духовным подвигом, чтобы можно было выражать посредством него устремления и мысли более возвышенного порядка — это было вне ее помыслов и желаний».

В приведенных выше словах хорошо чувствуется затаенная досада, сожаление, которые в других строчках воспоминаний А.Н. Бенуа выражает и гораздо определеннее: «При довольно остром уме, при вовсе не злом сердце меня лично Машенька огорчала именно отсутствием всякого «взлета». И особенно мне было как-то досадно за брата, которого я любил и уважал и который, как мне казалось, именно благодаря ей все более и более погружался в житейскую прозаическую тину...». По мнению А.Н. Бенуа, как раз из-за женитьбы «наш славный и милый и исключительно одаренный Левушка все же так и не сделался большим или хотя бы хорошим художником». «Для сложения художественной личности моего брата, — утверждает далее А.Н. Бенуа, — этот «счастливый» брак был, пожалуй, роковым».

Думается, однако, что мнение Александра Бенуа, при всем к нему уважении, не может быть признано вполне справедливым. В какой мере удалось Леонтию Бенуа стать «хорошим художником» — на этот вопрос отвечает его творческая жизнь, самостоятельный путь в которой начинается вместе с 80-ми годами XIX века.

Окончание высшего учебного заведения для всякого человека становится вехой, во многом определяющей весь ход дальнейшей жизни. Получив свидетельство о квалификации, обеспеченной учебной программой, выпускник школы обязан задуматься о том, какой дорогой идти дальше. Перед воспитанниками архитектурного отделения Академии художеств конца XIX века после выпуска открывались разные пути. Первый — самый заманчивый и многообещающий — это самостоятельная практика, заключавшаяся в выполнении частных или государственных заказов на проектирование различных зданий и сооружений, что требовало после завершения и одобрения проекта также и неукоснительного наблюдения за процессом строительства. На исходе XIX века столичным зодчим приходилось выполнять весьма сложные заказы, работа по выполнению которых не всегда была по плечу одному, пусть даже и очень способному, мастеру; тогда нужно было обращаться к помощи коллег — архитекторов, специалистов по технике строительства, инженеров, которые могли осуществлять и контроль за ходом строительных работ. Так вокруг ведущих зодчих формировались небольшие творческие коллективы — мастерские, состав которых, однако, редко оставался неизменным, трансформируясь от постройки к постройке. Разумеется, права возглавить мастерскую могли добиться только достаточно опытные архитекторы, сумевшие уже заслужить известность и авторитет.

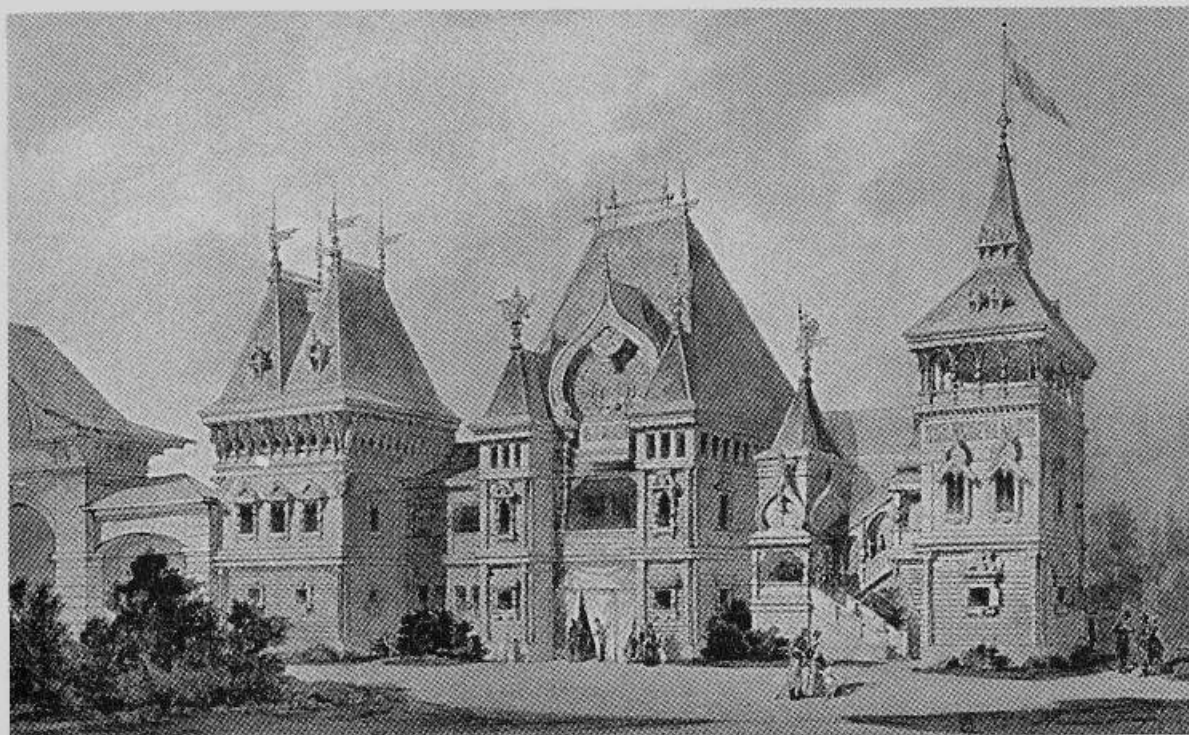
Второй путь, которым тоже шли многие, особенно начинающие архитекторы, был связан с поступ-

лением на службу в государственное учреждение или частную фирму, связанные со строительством. Разновидностью такой службы могла быть и педагогическая деятельность, для чего, конечно, требовались и желание, и наличие специфических способностей.

Наконец, третий путь — это работа «свободного художника», не связанного какими-либо служебными обязанностями или ответственностью перед сотрудниками. Для архитектора возможность идти таким путем предоставляли конкурсы, более или менее регулярно объявлявшиеся по заданиям частных лиц или разных учреждений, затевавших строительство зданий того или иного назначения. Правда, участие в конкурсах всегда было связано с риском проигрыша соперникам; ведь только получение одной из премий (чаще всего устанавливались три такие премии) приносило участнику конкурса не только творческое, но и материальное удовлетворение. Тем не менее талантливые зодчие, достаточно уверенные в своих возможностях, нередко предпочитали зарабатывать на жизнь, занимаясь «свободным» конкурсным проектированием.

Нередкими были случаи, когда мастер совмещал в своей практической деятельности все три пути, охарактеризованные выше. Успешное выступление в конкурсе обычно помогало молодому архитектору выделиться среди остальных его коллег, что способствовало дальнейшему развитию и служебной карьеры.

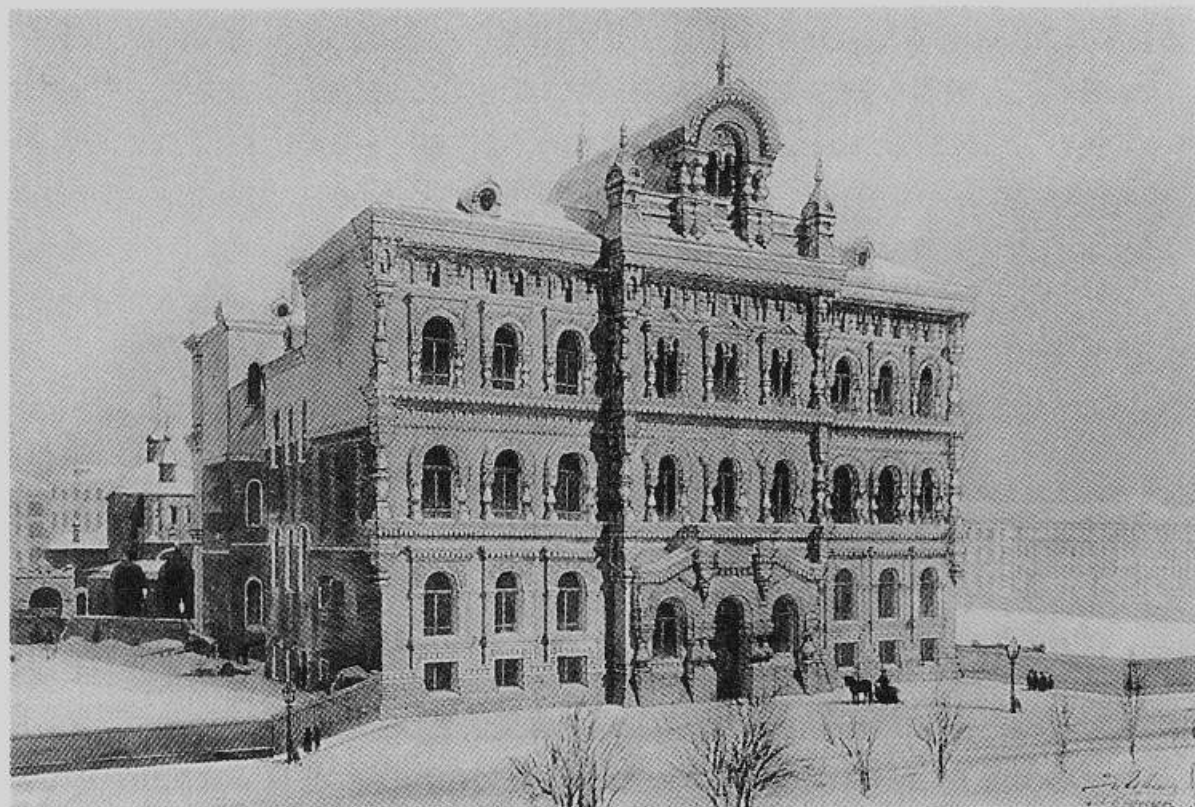
Как об этом уже говорилось ранее, Леонтию Бенуа не нужно было заботиться о куске хлеба насущного, ибо его материальному благополучию ничто не угрожало. Но работать, показать другим все, на что он способен, только что закончившему учение архитектору, конечно же, хотелось. Поэтому Л.Н. Бенуа сразу после выпуска из Академии приступает к исполнению заказов пока еще из области не архитектуры, а прикладного искусства и рисунка. Возмож-



Фасад отдела России на Международной выставке 1878 года в Париже. Акварель Л.Н. Бенуа и Н.К. Красовского

ности для этого открылись в связи с отмечавшимся в 1880 году 25-летием пребывания на троне императора Александра II.

Хорошим мастером акварельного рисунка Леонтий Бенуа зарекомендовал себя еще на студенческой скамье. Об этой стороне его дарования мы можем судить по упоминавшимся выше двум относительно ранним его акварелям, изображающим постройки, возведенные по проектам старших коллег Бенуа. Обе они исполнены в соавторстве со сверстниками: одна — с постоянным в будущем сотрудником Леонтия Николаевича Григорием (Зигфридом) Яковлевичем Леви²⁷, а другая — с художником Н.К. Красовским. Известно, что роль последнего была не очень существенной: она сводилась к изображению фигурок людей — стаффажа, сопровождавшего основной сюжет; а он заключался в том, чтобы, пользуясь, очевидно, проектными чертежами, построить перспективу фасада отдела России на международной выставке 1878 года в Париже — произведения известного мастера «русского стиля»



Здание Музея прикладных знаний в Москве.
Акварель Л.Н. Бенуа и Г.Я. Леви

И.П. Ропета. То, что это не рисунок с натуры, ясно: реальную постройку можно было видеть только в Париже и лишь в течение того непродолжительного времени, пока выставка работала; между тем мы знаем, что до окончания Академии художеств Л.Н. Бенуа за границу не выезжал.

Другая акварель из тех, о которых здесь идет речь, тоже изображает хорошо известный памятник «русского стиля» — здание Музея прикладных знаний (позже — Политехнического) в Москве, которое было сооружено по проекту архитектора И.А. Монигетти в 1877 году. Л.Н. Бенуа и Г.Я. Леви воспроизвели на своей акварели это здание таким, каким его и могли увидеть москвичи сразу после окончания строительства: компактный объем музея несколько сиротливо стоял на большом участке, расчищенном для продолжения строительных работ второй очереди; однако существующие крылья здания, примыкающие к его центральной части с обеих сторон, были возведены на много лет позже главного корпуса.

Обе рассматриваемые нами акварели — это типичные образцы архитектурной графики, преследующие цель создать максимально полное представление о постройках, достаточно сложных по композиции, художественное своеобразие которых определяется многочисленными измельченными декоративными деталями, выполненными в традициях древнего национального зодчества и крестьянского искусства.

Сразу по окончании Академии Л.Н. Бенуа, как он вспоминал, «принялся за работу по составлению альбома» по случаю юбилея царствования императора. Начинаящий архитектор исполнил для этого альбома «рисунок ларца и шесть-семь акварелей», изображающих памятные события из жизни страны, среди которых были «Встреча Государя после войны 1877 года у Казанского собора», «Открытие Городской думы», «Открытие Дворянского собрания». В это же время Леонтий Николаевич выполнил еще несколько мелких работ преимущественно прикладного характера: делал рисунки для Министерства финансов, эскизы серебряных блюд по заказу фабриканта Сазикова, вместе со скульптором А.Л. Обером участвовал в конкурсе на проект фонтана, получив за эту работу одну из премий.

Мы видим, что первые месяцы самостоятельной творческой жизни получились у Л.Н. Бенуа насыщенными всякими событиями. Недаром в воспоминаниях он пишет: «Я был так завален работой к юбилею, что даже запоздал в день своей свадьбы ехать к венцу! 17 февраля была наша свадьба, а 19 — юбилей царствования».

Сразу после празднования юбилея Леонтий Николаевич выполнил еще одну срочную работу, теперь уже прямо относящуюся к архитектуре: был объявлен конкурс на разработку проекта здания студенческого общежития имени Александра II при университете, и Л.Н. Бенуа вместе с редакцией «Хозяйственного строителя» принял в нем участие. Этот



Л.Н. Бенуа за работой. Фото конца XIX века

проект, отмеченный 1-й премией, послужил основанием для создания второго его варианта, рассчитанного на исполнение в натуре. Вот как об этом вспоминает Леонтий Николаевич: «Как-то утром, сказать к слову, я еще спал, звонок. Горничная Наташа стучит: «Профессор Гедике пришли». Вот тебе на! Что такое? Вскочил, оделся и вышел. Извинялся. Гедике пришел ко мне с предложением взять вместе с ним постройку дома общежития на равных началах. Я, конечно, согласился и принял на себя труд все переработать, сделать детальные чертежи, шаблоны и прочее. Он пригласил еще к участию М.Т. Преображенского. Сделали проект, утвердили и начали строить. Кажется, в сентябре была закладка и потом завтрак...

План остался первоначальный, но Гедике заменил каменные коридорные стены деревянными и тем несколько выгадал в месте, но сделал это в ущерб строительным законам для общежития. Фасады я старался воспроизвести под университет, но, сознаюсь, это не вполне удалось».

Таким образом, в списке произведений Л.Н. Бенуа появилась первая достаточно крупная постройка; здание общежития, возведенное в 1880–1882 годах и действительно напоминающее внешним видом старинные Двенадцать коллегий, вошло в комплекс университетских сооружений и заняло место на западной границе территории университета (ныне Филологический переулок, 3).

Первые годы после окончания Академии были отмечены для Л.Н. Бенуа такой крупной, да и вдобавок ответственной работой, как проектирование, а затем и строительство усадебных зданий в имении министра финансов действительного статского советника А.А. Абазы «Шпола» в Киевской губернии.

В отделе рукописей Российской национальной библиотеки хранятся чертежи Л.Н. Бенуа²⁸, относящиеся к проекту этого комплекса. Наиболее ранние из них датированы июнем 1879 года, другие исполнены в следующем году. Строительство велось до 1882 года.

Проектируя главный дом усадьбы Абазы, Л.Н. Бенуа следовал той традиции, которая начала складываться в этом жанре архитектуры еще в середине XIX столетия. Как в основных формах здания, так и в деталях, прорисованных довольно сухо, графично, можно ощутить влияние «неогреческого стиля» — одного из вариантов позднего классицизма. В то же время некоторые декоративные элементы — наличники окон, щипец заднего фасада — обнаруживают влияние английской готики. На фасаде, обращенном к въезду в усадьбу, Бенуа поместил длинную террасу, перекрытие которой поддержива-

ют сложно профилированные колонки; между колонками на перспективном чертеже показаны изящные декоративные решетки, выполненные в характере рококо — грациозного варианта французского барокко начала XVIII столетия. В отделке интерьеров, кроме того, были использованы мотивы «помпейского стиля». В проекте усадебного дома, следовательно, Бенуа проявил себя эклектиком, способным свободно комбинировать в одной композиции признаки различных художественных направлений.

1 марта 1881 года произошло покушение на «царя-освободителя» Александра II. Бомбой, брошенной террористом И. Гриневицким, император был смертельно ранен на набережной Екатерининского канала и вскоре после того, как его привезли во дворец, скончался. «1 марта хватило всех, как по голове, — вспоминал Л.Н. Бенуа. — Помню, как на бегах графу Воронцову-Дашкову дали знать о случившемся, и он полетел. Когда мы ехали на Острова и проезжали по Дворцовой площади, стояла гробовая тишина. Мы ехали в санях стоя, с обнаженными головами. Страшное впечатление, все были словно убиты...»

Место «смертельного поранения Государя» было решено отметить постановкой часовни, проектировать которую Городская управа (очевидно, по рекомендации Н.Л. Бенуа, занимавшего там высокую должность) поручила Леонтию Николаевичу. Молодой архитектор быстро сделал необходимые эскизы и, как он пишет, «кажется, в неделю» часовню построили и освятили. Деньги на эту небольшую постройку дал И.Ф. Громов, известный петербургский купец и лесопромышленник.

1881 и 1882 годы вошли в биографию ряда крупных мастеров архитектуры как время интересной работы над конкурсными проектами храма-памятника, который решено было возвести на набережной Екатерининского канала — на том месте, где «пролилась священная кровь Государя».



Конкурсный проект храма на Екатерининском канале.
1881. Перспектива

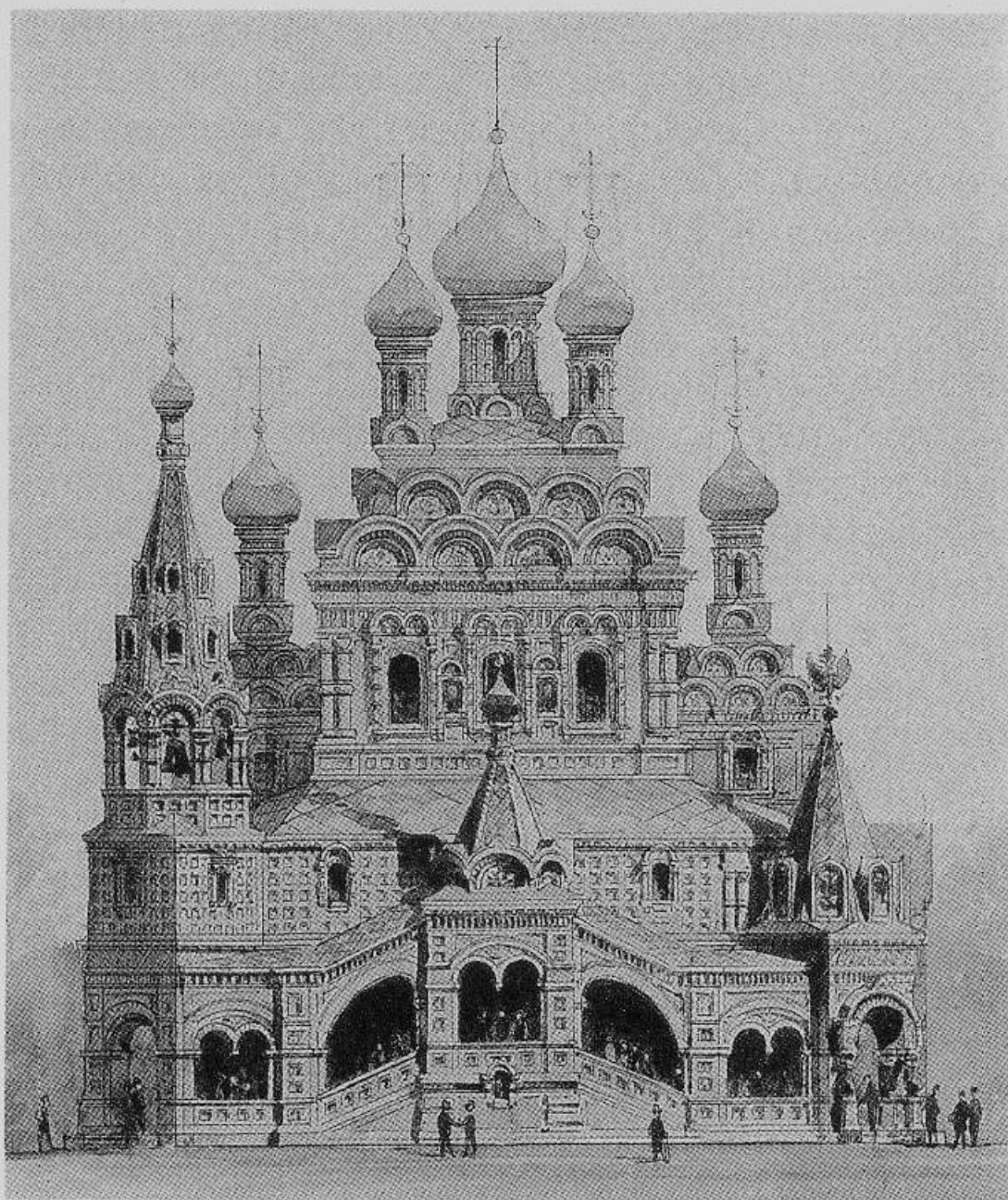
Согласно условиям конкурса, объявленного Городской думой, срок представления проектов был установлен 31 декабря 1881 года. К этому времени на рассмотрение жюри под председательством А.И. Резанова поступили двадцать шесть работ, среди которых были произведения ведущих петербургских зодчих — И.С. Китнера и А.Л. Гуна, В.А. Шретера, А.О. Томишко, И.С. Богомолова и других. Свое предложение представил на конкурс и Л.Н. Бенуа²⁹. Большинство конкурентов предпочло решать предложенную задачу в духе «византийского стиля», перифразируя так или иначе композицию наиболее из-

вестного памятника церковного зодчества Византии — собора св. Софии в Константинополе. Проект Л.Н. Бенуа выделялся на этом фоне тем, что был выполнен в живописных, полных экспрессии формах барокко и представлял собой, по словам самого автора, один из вариантов церкви, решенной «в стиле Растрелли» как часть комплекса инвалидного дома, проектировавшегося по выпускной программе 1879 года.

На конкурсе 1881 года, результаты которого были подведены в феврале, первой премии удостоили проект А.О. Томишко. Но с решением жюри не согласился Александр III, рассмотревший отобранные судьями проекты 23 марта. Признав, что они «очень хорошо составлены», император, однако, выразил пожелание, чтобы «храм был построен в чисто русском вкусе XVII столетия, образцы коего встречаются, например, в Ярославле». Тем самым в России в качестве официального утверждался «русский стиль царского периода», которому в соответствии с указанием монарха теперь надлежало следовать, отказавшись от «русско-византийского стиля».

Когда император объявил свой вердикт, Леонтия Бенуа не было в России: 2 марта 1882 года он вместе с женой отправился в свое первое большое заграничное путешествие. До этого Леонтий Николаевич побывал в 1880 году в Варшаве, но Польша тогда «заграницей» не была, входя в состав Российской империи.

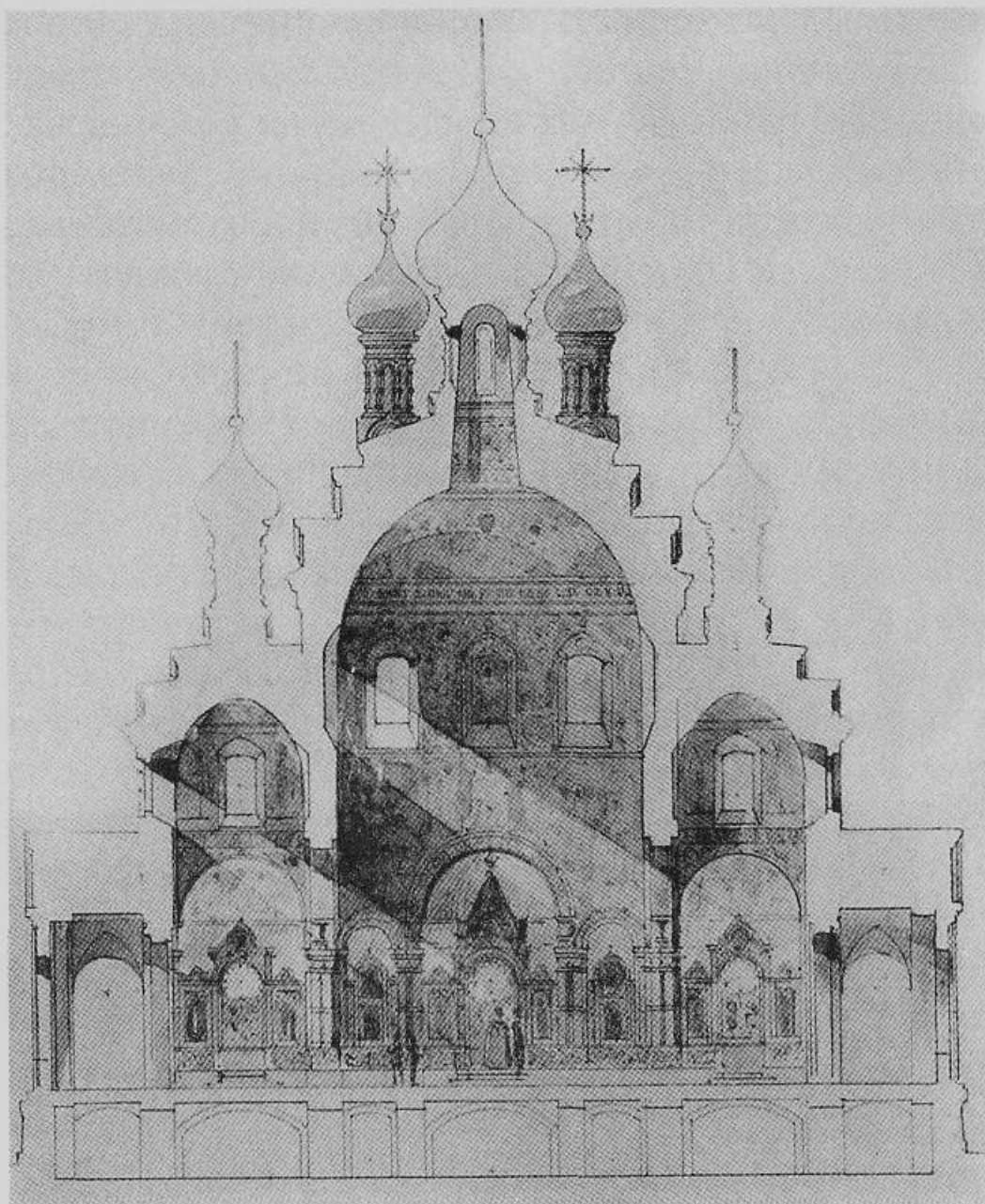
Возвратившись в Петербург, Л.Н. Бенуа узнал об объявлении нового конкурса на разработку проекта храма-памятника Александру II и решил принять в нем участие — так же как его отец и брат Альберт. Последние, как вспоминал Л.Н. Бенуа, ездили на Волгу, в Ярославль и Кострому для того, чтобы лучше познакомиться с образцами национального «узорочного» стиля, прекрасно представленными памятниками не только волжских городов, но и Москвы. Леонтий Николаевич, по-видимому, такого путеше-



Конкурсный проект храма на Екатерининском канале.
1882. Фасад

ствия не совершал, но он достаточно хорошо знал московские памятники и, конечно, был знаком с уже многочисленными в конце XIX века обмерами и фотографиями древних зданий. Опираясь на эти сведения, Л.Н. Бенуа и создал свой вариант проекта храма на Екатерининском канале.

Эскизы к этому проекту — фасад и разрез — сохранились в музее Академии художеств³⁰. Они показывают, что архитектор решил храм бесстолпным, перекрытым сомкнутым сводом, добившись очевидного сходства его живописной, красочной компози-



Конкурсный проект храма
на Екатерининском канале. 1882. Разрез

ции с памятниками «московского узорочья» XVII столетия. Основной объем храма — четверик — завершен двумя рядами декоративных кокошников; над зданием поднимаются пять луковичных глав на тонких «шеях». Асимметрично поставленная шатровая колокольня, шатры и главки над приделами и крыльцом с двойной аркой, традиционные декоративные детали на фасадах — наличники окон с составными колонками, ширинки, арочки — словно помогают друг другу в стремлении украсить здание, сделать его нарядным, подвижным, радующим глаз. На разрезе

Л.Н. Бенуа показывает иконостасы, намечает стенную роспись, тоже похожую по общему характеру на древние московские и ярославские фрески.

Эскизы выполнены акварелью — легко и свободно, в той типичной для Л.Н. Бенуа живописной манере, которая осталась для мастера характерной на всю жизнь.

Сам Леонтий Николаевич положительно оценил этот свой опыт работы в «русском стиле», записав в воспоминаниях: «вышло неплохо». Действительно, эта ранняя работа начинающего художника, совсем недавно оставившего студенческую скамью, говорила о его большой уверенности в своих силах, о способности творчески усваивать уроки прошлого, что для зодчего эпохи эклектики было весьма важным достоинством.

К 28 апреля 1882 года — в срок, определенный условиями второго конкурса на проект храма-памятника, — в городскую управу поступили 28 работ, авторами которых были, наряду с участниками первого конкурса, и другие архитекторы (среди них — А.А. Парланд, А.И. Резанов, Р.А. Гедике, Н.В. Набоков, М.А. Щурупов, А.М. Павлинов, Н.В. Султанов).

С некоторой долей досады, но и не без иронии Л.Н. Бенуа пишет об этом: «Среди массы проектов очень много было интересных. Представили Государю. Надо еще заметить, что архитекторы сделали эти проекты безвозмездно. Но их даже не смотрели. Работу поручили Парланду, при этом запросив, что сделать с нашими эскизами. Оказалось, что даже не знали, что таковые имеются!.. Начало было неудачное, если не сказать больше».

В записках Л.Н. Бенуа несколько раз встречаются такие высказывания, которые позволяют заключить, что архитектор вовсе не был поклонником «русского стиля»; о многих его образцах — правда, относившихся в основном к гражданской архитектуре, — мастер отзывался с насмешкой и пренебре-

жительно. Но в его время проектировать и строить православные храмы было принято исключительно в «национальном» характере. Этому правилу, подтвержденному, как мы видели, и мнением государя, должен был следовать и Л.Н. Бенуа. В таком именно духе он спроектировал и временную деревянную часовню на месте покушения на императора, о которой говорилось выше (когда началось сооружение спроектированного А.А. Парландом каменного храма Воскресения «на крови», эту часовню перенесли на Конюшенную площадь, а в 1892 году разобрали). В характере «русского стиля» Л.Н. Бенуа в 1881 году решил также композицию часовни, поставленной на пересечении Каменноостровского проспекта и Песочной набережной, у богадельни Садовникова и Герасимова³¹. До нашего времени эта часовня не сохранилась.

Однако главной в творческой натуре Л.Н. Бенуа, конечно, была «западная» жилка. Он прекрасно знал и любил западноевропейскую архитектуру Нового времени, явное предпочтение отдавая при этом французскому зодчеству XVII и XVIII веков, в котором сменяли друг друга, порой причудливо переплетаясь, барочные и классицистические веяния. Развивая семейную традицию, Леонтий Бенуа, подобно отцу, умело, эффектно и высокохудожественно варьировал в своих работах замысловатые декоративные мотивы барокко, рококо и раннего классицизма — стилей, называвшихся во Франции именами королей — от Людовика XIII до Людовика XVI. Среди его эскизов постоянно встречаются эти мотивы, либо набросанные карандашом во время разных заседаний, в которых Леонтию Николаевичу часто приходилось участвовать, либо разработанные более подробно, подцвеченные акварелью или гуашью и, очевидно, предназначавшиеся для конкретных проектов. Эти грациозные «почеркушки» очень интересны, как всякие подготовительные материалы архитектора —

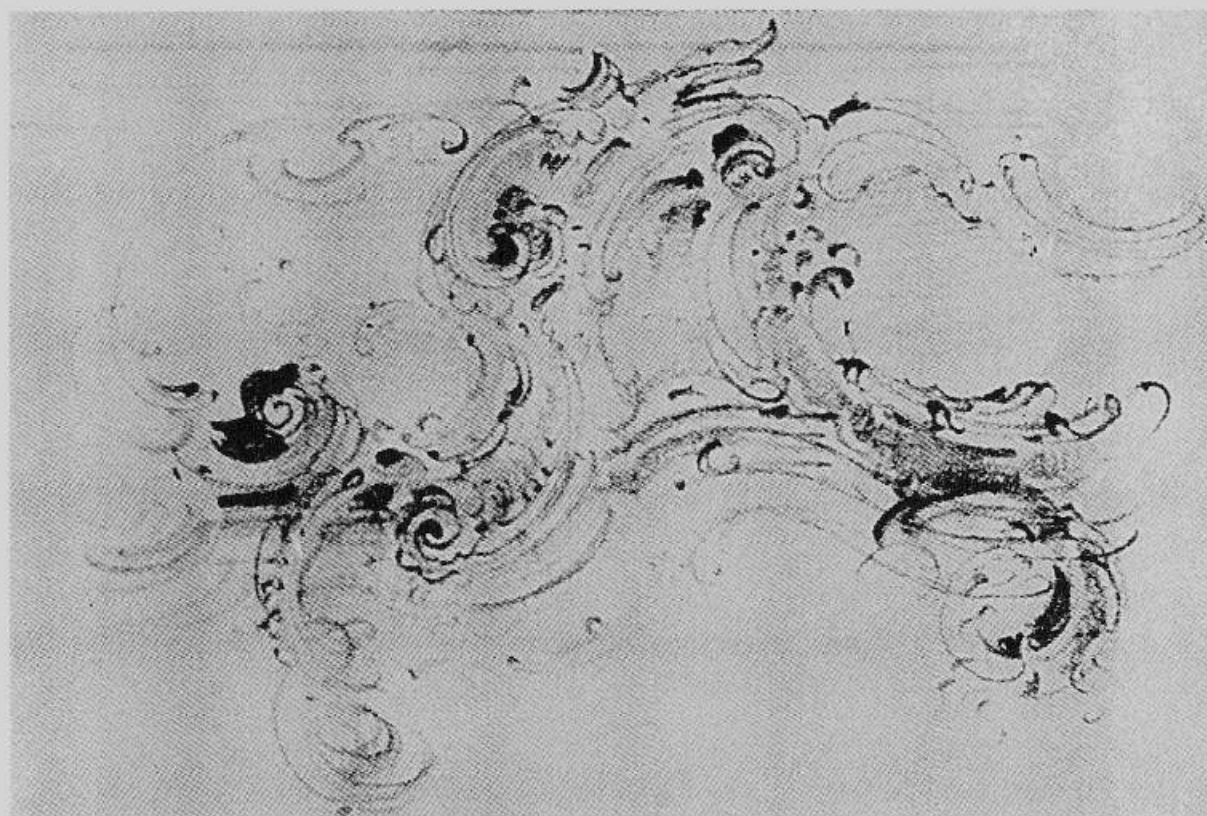
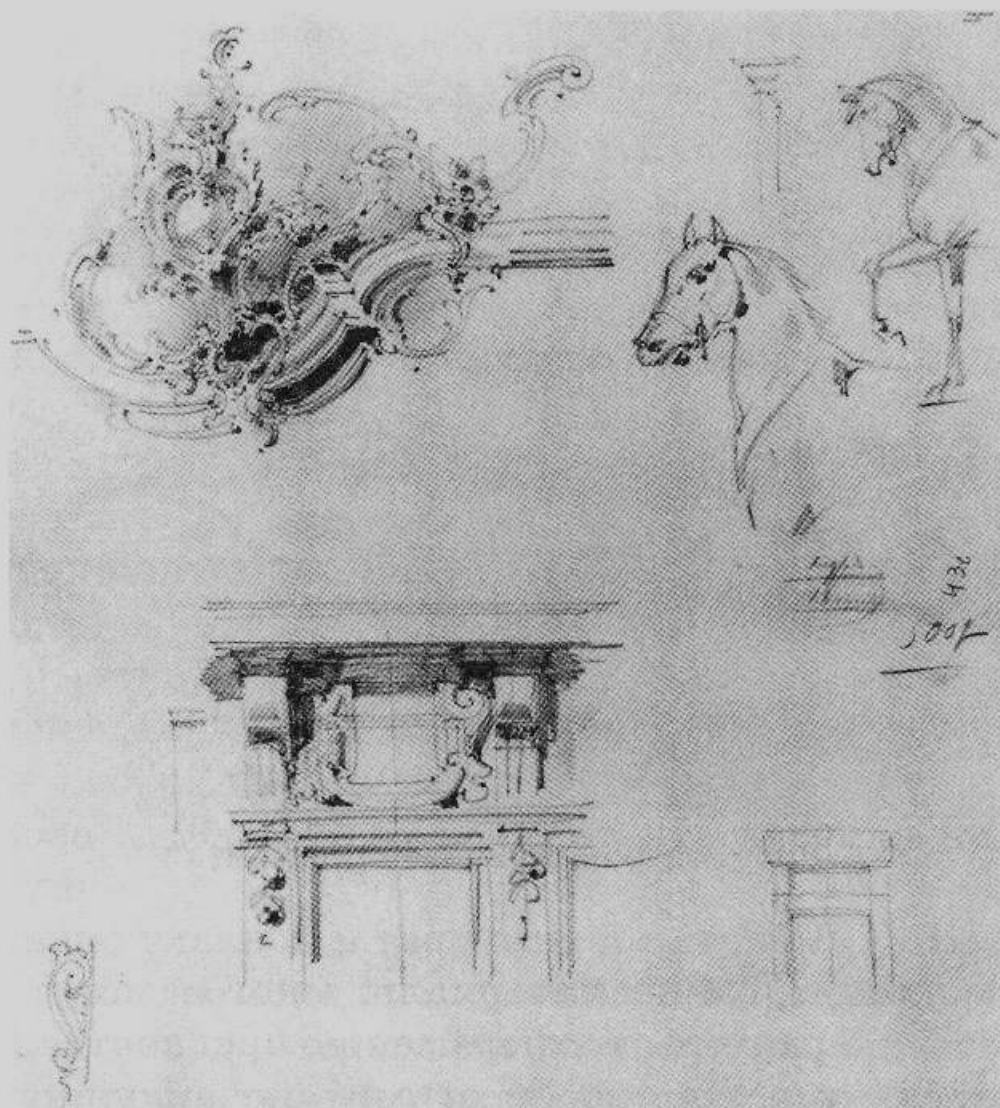


Рисунок рокайльного орнамента

его «кухня». Такие материалы многое могут рассказать о характере, темпераменте, предпочтениях и интересах художника. За этими «почеркушками», среди которых можно видеть, наряду с архитектурными мотивами и деталями, наброски любимых Бенуа лошадей, экипажей, портретные зарисовки, чувствуется обладающий тонкой художественной натурой человек, проявлявший живой интерес ко всему, что его окружало, человек общительный и наблюдательный, добрый и ироничный.

В 1883 году Л.Н. Бенуа получил возможность реализовать свои французские увлечения, выполняя в духе рококо отделку интерьеров дома Ю.С. Нечаева-Мальцева на Сергиевской улице (ныне ул. Чайковского, 30)³². Об этой работе Л.Н. Бенуа рассказывает так: «В январе 1883 года А.И. Резанов рекомендовал меня Юрию Степановичу Нечаеву-Мальцеву. Тому требовался постоянный архитектор, чтобы отделать танцевальный зал в его доме. Дом этот находился на Сергиевской, 30, и был построен, должно быть, в соро-



Наброски

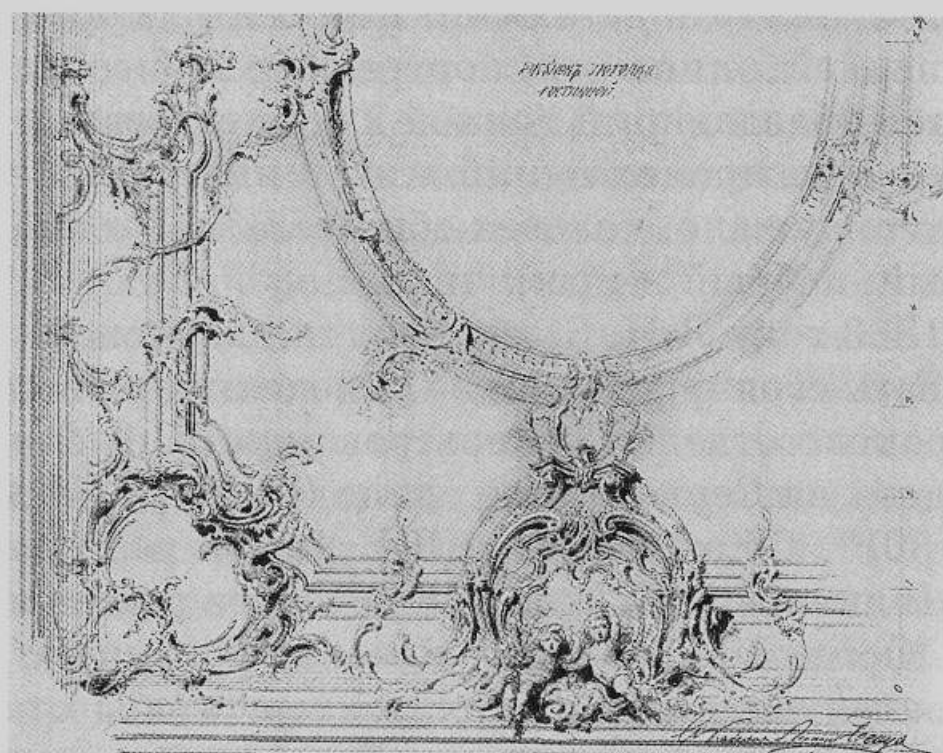


Рисунок потолка гостиной. 1887



Зал в доме Ю.С. Нечаева-Мальцева. 1883.
Фото 1970-х годов

ковых или пятидесятых годах архитектором Кузьминым для князя Кочубея. Очень простой фасад хороших пропорций, в неопределенном, пожалуй, романском стиле, очень благородного вида. Внутренняя отделка была начата известным архитектором Боссе в стиле Людовика XV со свойственным ему вкусом и изяществом. Она ограничилась парадной лестницей в три марша, чрезвычайно широкого размаха и элегантного вида, гостиной внизу, двумя столовыми с верхним светом, очень приятных линий и с прекрасными орнаментами. Остальные лицевые комнаты второго этажа оставались нетронутыми. Мне предстояло в первую голову сделать зал. Нечаев-Мальцев неизменным условием ставил, чтобы стены были



Плафон работы Г.И. Семирадского
в зале дома Ю.С. Нечаева-Мальцева

убраны зеркалами в богатых резных орнаментах, а плафон был бы с картиной. Он пожелал, чтобы я списался с Семирадским³³, жившим тогда в Риме... Я послал Семирадскому маленькие чертежи всей отделки залы с размерами и точный шаблон места картины. Тем временем шла работа по отделке. Всю лепку делал мастер И.П. Дылев, работавший еще мальчиком у своего дяди или отца..., который делал для Боссе все лепные работы в стиле Людовика XV и действительно хорошо понимал этот капризный стиль. Резьбу по его моделям выполнял Лизере, а зеркала ставила фирма Эберт. Надо заметить, что вставка зеркал, состоящих кроме больших еще и из маленьких кусков, — довольно трудная вещь. Важно их не скривить и правильно подобрать цвет... Паркет очень богатого и сложного

рисунка выполнял Шрадер. Инженер Николай Васильевич Смирнов устроил отличную вентиляцию и отопление калорифером. Семирадский прислал картину в рулоне. Француз Мартом наклеил ее на особый щит, подтянутый к потолку, и Мальцев мог дать в начале 1884 года свой первый бал в новом зале».

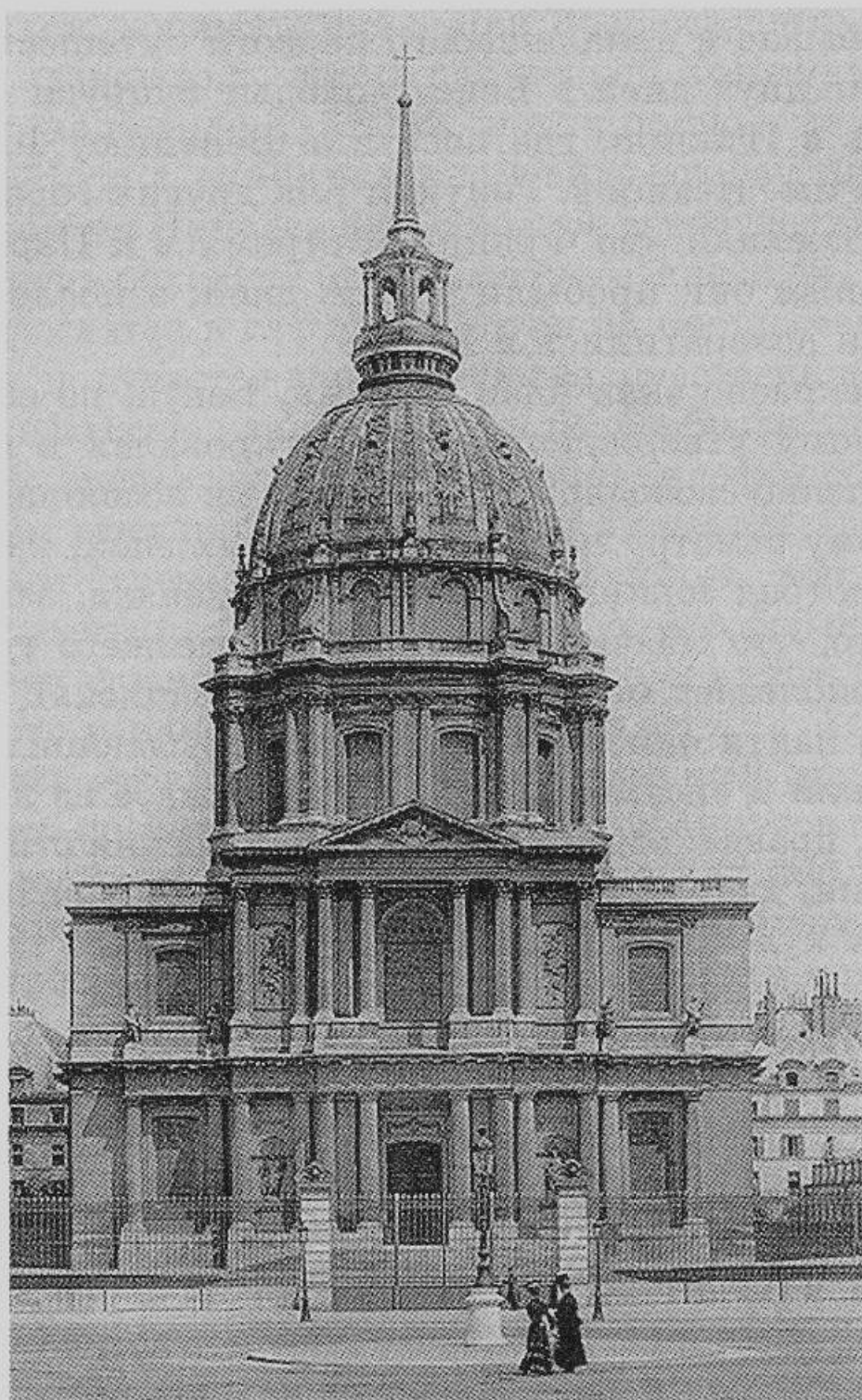
Леонтий Николаевич, надо сказать, критически относился к этому своему произведению, что и отражено в его записках. С самооценкой Л.Н. Бенуа можно, по-видимому, согласиться. Но ведь это была работа мастера, еще только набиравшегося опыта и потому заслуживавшего некоторое снисхождение. Впрочем, на самом деле Леонтий Николаевич вряд ли в нем нуждался. А заказчик остался этой работой вполне доволен, и в дальнейшем Ю.С. Нечаев-Мальцев еще не раз обращался к Л.Н. Бенуа с архитектурными заказами.

Очень важной для всякого художника является возможность непосредственного знакомства с шедеврами мирового искусства. А для архитектора такое знакомство значит, вероятно, еще больше, чем для мастера изобразительного искусства: ведь памятники архитектуры не могут, подобно произведениям живописи или скульптуры, экспонироваться в музеях, а фотографии или гравюры способны дать о них лишь приблизительное представление; полностью же оценить все достоинства и недостатки архитектурного сооружения можно только тогда, когда оно воспринимается в реальном пространстве, во взаимодействии с другими постройками или с естественным ландшафтом. Именно поэтому учебной программой Академии художеств и предусматривались пенсионерские поездки за рубеж. Правда, предоставлялись они, как отмечалось выше, только лучшим выпускникам академической школы, да и то лишь в тех случаях, если к моменту начала подобной поездки они не связывали себя, как Л.Н. Бенуа, узами брака.

Понимая профессиональную необходимость знакомства с памятниками зарубежного зодчества, Леонтий Николаевич решил предпринять путешествие за границу за собственный счет. Оно стало одновременно и свадебным — 2 марта 1882 года Леонтий Николаевич выехал из Петербурга вместе со своей молодой женой Марией Александровной. Путь супругов пролег через несколько стран — они посетили Австрию, Германию, Италию и Францию. Последняя была, вне всякого сомнения, главной целью Л.Н. Бенуа и доставила ему больше всего удовольствия от возможности увидеть наконец замечательные памятники, известные раньше только по изображениям и книгам.

Л.Н. Бенуа регулярно ездил за рубеж и в последующие годы — как по служебным делам, так и на отдых или лечение. И всегда, когда это оказывалось возможным, он не отказывал себе в удовольствии вновь и вновь посещать Францию — причем не только для того, чтобы осматривать старинные сооружения, но и для ознакомления с последними достижениями зарубежного строительного искусства.

К организации путешествий за рубеж, которым всегда придавалось познавательное значение, Л.Н. Бенуа подходил вполне научно. Вот как он сам характеризовал этот процесс, вспоминая о путешествии 1882 года: «Поездка за границу, особенно для меня, ехавшего тогда в первый раз, кроме громадного интереса требовала известной подготовки, выработки географического плана, ознакомления с общими условиями путешествия, знакомство с иностранными денежными знаками и пр.». Перед заграничной поездкой Леонтий Николаевич обязательно просматривал путеводители и альбомы, знакомился с архитектурными и историческими достопримечательностями по открыткам. Эти полезные материалы сопровождали архитектора и в самом путешествии. Л.Н. Бенуа писал: «У меня выработалась такая система для бо-



Париж. Собор Дома инвалидов.
Фото конца XIX века

лее успешного и продуктивного использования времени для знакомства с данным городом. В Hotel'e вечером, приходя на отдых, изучал план следующего города, прочитывал все, что есть интересного о нем, и потому, являясь в новый город, я моментально ориентировался... и мог при сравнительно коротком посещении видеть все...»³⁴

Побывав в начале своего первого путешествия в течение двух дней в Вене, молодые супруги отправились в Италию, где посетили Венецию, Флоренцию, Рим, Неаполь, Геную и ряд других городов, а затем поехали «во Францию, стремясь к Парижу». В Париже они пробыли девять дней, а после через Берлин возвратились в Россию.

Прекрасно зная план Парижа, Бенуа, по его собственному утверждению, ориентировался в городе совершенно свободно. День за днем он посвящал тщательному осмотру памятников разных эпох, на которые смотрел зорким глазом профессионала, замечавшего то, что обычно не интересует заезжего туриста или ускользает от его внимания. В записках Бенуа можно найти описания целого ряда выдающихся сооружений и ансамблей Парижа, и каждое из них, не всегда, правда, совершенное с точки зрения стиля изложения, дает возможность ощутить оригинальность оценок художника, непосредственность его глубоко прочувствованного восприятия памятников. «Что за прелесть этот храм, — пишет, например, Л.Н. Бенуа о соборе Инвалидов, — теперь превращенный в мавзолей Наполеона I... Купол его один из лучших мною виденных и по легкости и по изяществу своих линий, а также и богатому убранству с позолотою. Внутренность вся из тесаного камня, в парусах и сводах прекрасная живопись. В центре, в полу под куполом большое открытое круглое отверстие склепа, где установлен великолепный саркофаг из красного шокшинского порфира, как говорят, подаренный императором Николаем I. По кругу стоят поддерживающие колоссальные кариатиды. Вставленные в куполе синего цвета стекла удивительно гармонично заканчивают все прекрасное сооружение и гробницу Великого Наполеона. Могу сказать, что ни один монарх так не лежит, как он... Это перл французской архитектуры».

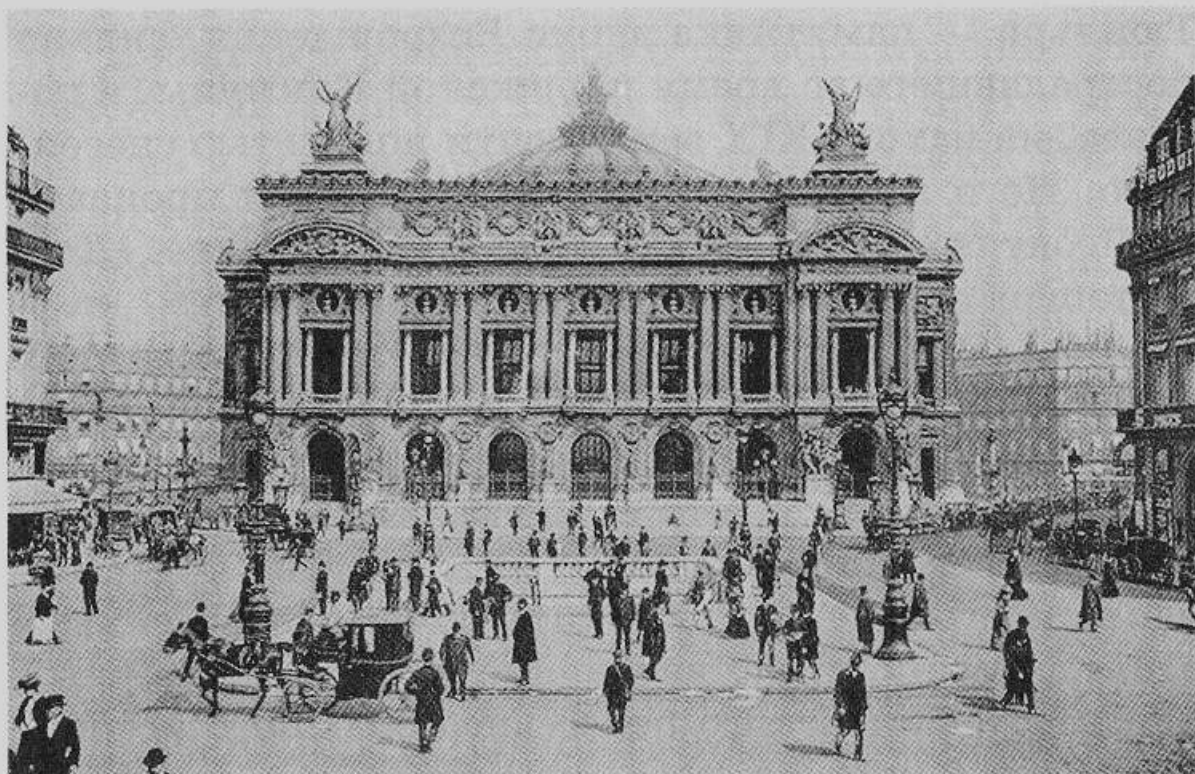
Когда супруги Бенуа в первый раз попали в Париж, у берега Сены еще возвышались руины дворца

Тюильри — памятника эпохи Возрождения, сильно пострадавшего во время парижской Коммуны, а позднее, на исходе XIX века, почти полностью снесенного. Но и в руинированном виде дворец произвел на Леонтия Николаевича большое впечатление. «Когда теперь обходите эту громаду, — писал он, — первое бросается в глаза, несмотря на прошествие трех веков, получается впечатление величественного единства, с массою изящнейших и разнообразнейших деталей; чувствуется, что все исполнялось проникновением всех принимавших в нем участие артистов, единым стремлением вложить лучшие свои силы в этот памятник, представляющий теперь характерный образец французского ренессанса большого исторического и национального значения.

Весь этот вложенный колоссальный труд доказывает, по-моему, сколь высоко у французов понятие о своем национальном искусстве и как оно гибко в умелых руках отвечает требованиям времени, сохраняя свое национальное лицо; это отчасти показывает, что эти люди думают и говорят на своем родном языке».

Восхищался Л.Н. Бенуа и классическими ансамблями французской столицы, и созданной позже, при Наполеоне III, рациональной планировкой реконструированного города с его системой прямолинейных диагональных проспектов-бульваров. О площади Согласия, раскрытой к Сене, Бенуа писал, что она «по своей общей композиции, убранству, а главное по своему центральному положению сходящихся артерий великого города представляет совершенно из ряда вон выходящее зрелище».

Л.Н. Бенуа не обошел своим вниманием и более «молодые» памятники архитектуры Парижа. Совсем еще недавно построенное по проекту Шарля Гарнье здание Гранд-Опера, пышно украшенное снаружи и внутри, являющееся своего рода эталоном европейского эклектизма конца XIX века, Леонтий Николае-



Париж. Здание Гранд-Опера. Фотогравюра 1880-х годов

вич характеризовал так: «богатое красивое здание, но, к несчастью своему, носит яркий отпечаток эпохи».

В 1900 году Леонтий Николаевич и Мария Александровна приурочили свою очередную поездку за границу ко времени проведения в Париже Всемирной выставки, которой отмечалось начало нового XX века. Для выставки были возведены как достаточно крупные, капитально построенные здания — Большой и Малый дворцы, сохранившиеся до сих пор, — так и павильоны разных стран, существовавшие только в период работы выставки. Эти сооружения вместе являли собой как бы картину современного состояния архитектуры всего мира, в которой тогда безусловно преобладали традиции эклектического декораторства, но видны были и ростки стиля модерн («нового стиля», или «ар нуво»), которому было суждено стать в 1900-х годах господствующим направлением повсюду в Европе, включая и Россию.

В Большом дворце Бенуа не понравился «стеклянный колпак», который, по его мнению, «давил»



Париж. Малый дворец. Фототипия 1900 года

здание. Однако «подходя ближе, — отмечал архитектор, — когда... стеклянная крыша скрывается, получается блестящий вид колоннады большого размера, прекрасно, по-французски нарисованного ордера... За колоннами идет чудный фриз из майолики с рельефом на сине-голубом фоне работы Севрского завода... Эффект получается поразительный...». Из увиденного Л.Н. Бенуа сразу же извлекает нечто полезное и для своей практики. «Меня эта вещь поражает, — замечает он, — и дает мысль употребить такой способ убранства зданий... и для наших православных церквей».

Сравнивая с Большим дворцом Малый, Леонтий Николаевич увидел в его композиции мотивы стилей Людовика XV (рококо) и Людовика XVI (классицизм), «но в современной французской трактовке». «Он более легкий, — писал Бенуа о Малом дворце, — с не столь характерными деталями, менее монументального вида. В нем особенно выделяется портал с богатейшею дверью из кованого железа. Это в высшей степени изящная и тонкая, полная фанта-

зией вещь. Прекрасно нарисованная, чудно спроектированная и образцово исполненная».

Архитектуру большинства национальных павильонов Л.Н. Бенуа оценил весьма критически, называя ее «чересчур декоративно бутафорской». Столь же негативно отнесся Леонтий Николаевич и к павильонам отдела России, образовавшим, согласно проекту архитектора Р.Ф. Мельцера, подобие старинного кремля с башнями и теремами. Бенуа нашел, что русский отдел, выполненный «в подражание какого-то мелкого кремля, мало интересен». Зато Бенуа, как и многие другие специалисты, отметил новаторский характер архитектурного решения павильона Финляндии. «Можно сказать, — писал Леонтий Николаевич, — что это почти единственное оригинальное, характерное, исполненное с любовью здание. Все дышит в нем национальным духом, просто и прекрасно... Это маленькое здание единственное, представляющее интерес в архитектуре Art Nouveau».

Приведенные выше фрагменты записей показывают, что Леонтий Бенуа обладал, несомненно, даром критического архитектуроведческого анализа, но не поверхностного или предвзятого, чем нередко грешат художники, порою чересчур ревниво наблюдающие за работами своих коллег, а вполне профессионального и достаточно объективного.

Когда Л.Н. Бенуа отправлялся в заграничные поездки, не связанные с делами, его обычно сопровождала Мария Александровна с детьми. Первая их дочь Нина родилась 29 декабря 1880 года. Затем появились на свет Ольга (в июле 1882 года) и Екатерина (в сентябре 1883 года). Недолго суждено было прожить четвертой дочери Бенуа Елизавете, родившейся в 1890 году: она не достигла и шестилетнего возраста. В краткой автобиографии, хранящейся в архиве Академии художеств³⁵, Е.Л. Бенуа с удовольствием вспоминает об увлекательных путешествиях, предпринимавшихся родителями с «образователь-

ной целью» и позволивших ей увидеть разные города и страны.

Спустя год после возвращения в Петербург из первой поездки за рубеж Л.Н. Бенуа поступил на службу в отделение технического контроля Министерства императорского двора: 1 июля 1882 года он занял там должность младшего техника-ревизора. В обязанности Леонтия Николаевича входили ревизии строительных и ремонтных работ, осуществлявшихся в зданиях придворного ведомства, а также проверка смет, присылавшихся в столицу из провинции. «Особенно надоедливы были сметы, присылаемые из Сибири», — вспоминал архитектор в своих записках.

В том же 1882 году, благодаря рекомендации городского головы и сенатора В.А. Ратькова-Рожнова, Л.Н. Бенуа получил заказ на проектирование церкви, которую предполагалось возвести на кладбище Новодевичьего монастыря в память недавно скончавшегося И.Ф. Громова. Создавая проект, архитектор на сей раз обратился к мотивам, близким византийскому зодчеству, но в той их трактовке, которая была типична для конца XIX века: измельченностью и дробностью детализировки эта версия «византийского стиля» была близка «русскому стилю», развивавшему традиции отечественной архитектуры XVII столетия³⁶.

Строительство Громовской церкви, начатое летом 1883 года, растянулось, несмотря на небольшие размеры здания, на пять лет: ее освятили в сентябре 1888 года.

Это произведение тоже не избежало критики со стороны автора. «Церковь вышла не худо, — писал Леонтий Николаевич позже, — но не стильно и недостаточно характерно. Очень неудачны кресты: они и велики, и рисунок их несколько сложен, а сама форма главок — плосковата». Впрочем, оценивая сделанное в целом, Л.Н. Бенуа все же при-



Новодевичий монастырь. Фото начала XX века

шел к выводу, что церковь была «очень старательно исполнена и производит приятное впечатление». Это и позволило архитектору утверждать: «Многому я научился на этой работе для будущего церковного зодчества».

Строить Громовскую церковь Леонтию Николаевичу помогал Владимир Петрович Цейдлер, окончивший курс Академии художеств в 1882 году и позже много работавший самостоятельно³⁷. «Добрый мой друг и товарищ» — так отзывался о нем Л.Н. Бенуа.

Обоим мастерам в сотрудничестве друг с другом пришлось выполнить в Новодевичьем монастыре у Московской заставы еще одну работу: в 1892–1895 годах в соответствии с их проектом в монастырский комплекс была включена высокая колокольня. Она заняла место перед центральным пятиглавым храмом монастыря, спроектированного в характере «русско-византийского стиля» в 1848 году архитектором Н.Е. Ефимовым. По внешнему виду колокольня явно напоминала знаменитую вертикаль Московского Кремля — столп Иван Великий. Этот прототип выбрал, конечно, Л.Н. Бенуа: его проектные эскизы, хранящиеся в Российской национальной библиотеке³⁸, свидетельствуют о том, что общий прием композиции зодчий нашел, по-видимому, быстро,

а в вариантах предлагавшегося им решения изменял только детали.

Выбор подобного стилистического прототипа, по всей вероятности, объяснялся стремлением наладить лучшее композиционное взаимодействие колокольни с основными монастырскими постройками, которые Ефимов сделал достаточно обобщенными по массам. В таком же духе решена и колокольня, заставляющая вспоминать о монументальных памятниках русского зодчества XVI века.

Ни Громовская церковь, ни колокольня Новодевичьего монастыря до нашего времени не сохранились: их постигла та же участь, что и многие другие культовые сооружения, снесенные в годы советской власти.

Следует подчеркнуть, что изменения в художественном языке, отразившиеся на облике монастырской колокольни, ничем уже не связанной с традициями «узорочья», объяснялись, возможно, не только стремлением Л.Н. Бенуа органичнее ввести новое сооружение в существующий архитектурный контекст, но и причинами более общего характера. Дело в том, что в конце XIX века некоторые художники уже почувствовали себя пресыщенными пестротой и декоративной изобильностью «русского стиля» и готовы были к тому, чтобы в процессе дальнейшего развития «национального» направления нащупать какие-то иные мотивы и приемы, в большей степени отвечающие меняющимся историческим условиям и художественным вкусам.

Символом грядущих перемен в эволюции «национального стиля» стала небольшая церковь, построенная в 1881 году в подмосковном имении Мамонтовых Абрамцеве. Ее проект создали не архитекторы, а живописцы — В.М. Васнецов и В.Д. Polenov. Менее зависимые от сложившихся стереотипов, чем профессиональные строители, они, работая над этим проектом, обратились к исполь-

зованию традиций не московско-ярославского «узорочья», а более древней, простой, отчасти даже суровой в своей монументальности архитектуры Новгорода. Именно эти традиции и стремились развивать в своем творчестве мастера «неорусского стиля», утвердившегося в архитектурной практике России в начале XX века, в пору распространения модерна. Кроме новгородских, их увлекали также и другие, родственные по духу архитектурные образы, примеры которых давали и Псков, и Суздаль, и Москва XV или XVI веков.

Мы не знаем, был ли Л.Н. Бенуа знаком с абрамцевской церковью, но и в его творческой деятельности наметились определенные стилистические трансформации, в известной мере предвосхищавшие появление «неорусского стиля». Это видно по характеру решения самого крупного из построенных зодчим культовых зданий — собора св. Александра Невского в Варшаве.

Намерение возвести громадный православный храм в столице Польши соответствовало политике русификации национальных окраин империи и поэтому не могло вызвать сочувствие местного населения. Смысл этого намерения сформулировал в 1893 году И.В. Ромейко-Гурко — генерал-губернатор «Привислинского края», герой русско-турецкой войны и член Государственного совета. Он говорил: «В Варшаве, главном городе Привислинского края, составляющего важную часть рубежа нашего Отечества, до сих пор нет соборного храма, который был бы произведением чисто русской архитектуры и который при первом взгляде на него веселил бы сердце русского человека, как обыкновенно веселит его здание, явно православное». И.В. Гурко полагал, что возведением храма будет увековечена память русских людей, «кровью которых облита Варшава»³⁹.

Идея генерал-губернатора была поддержана императором. Специально созданный строительный

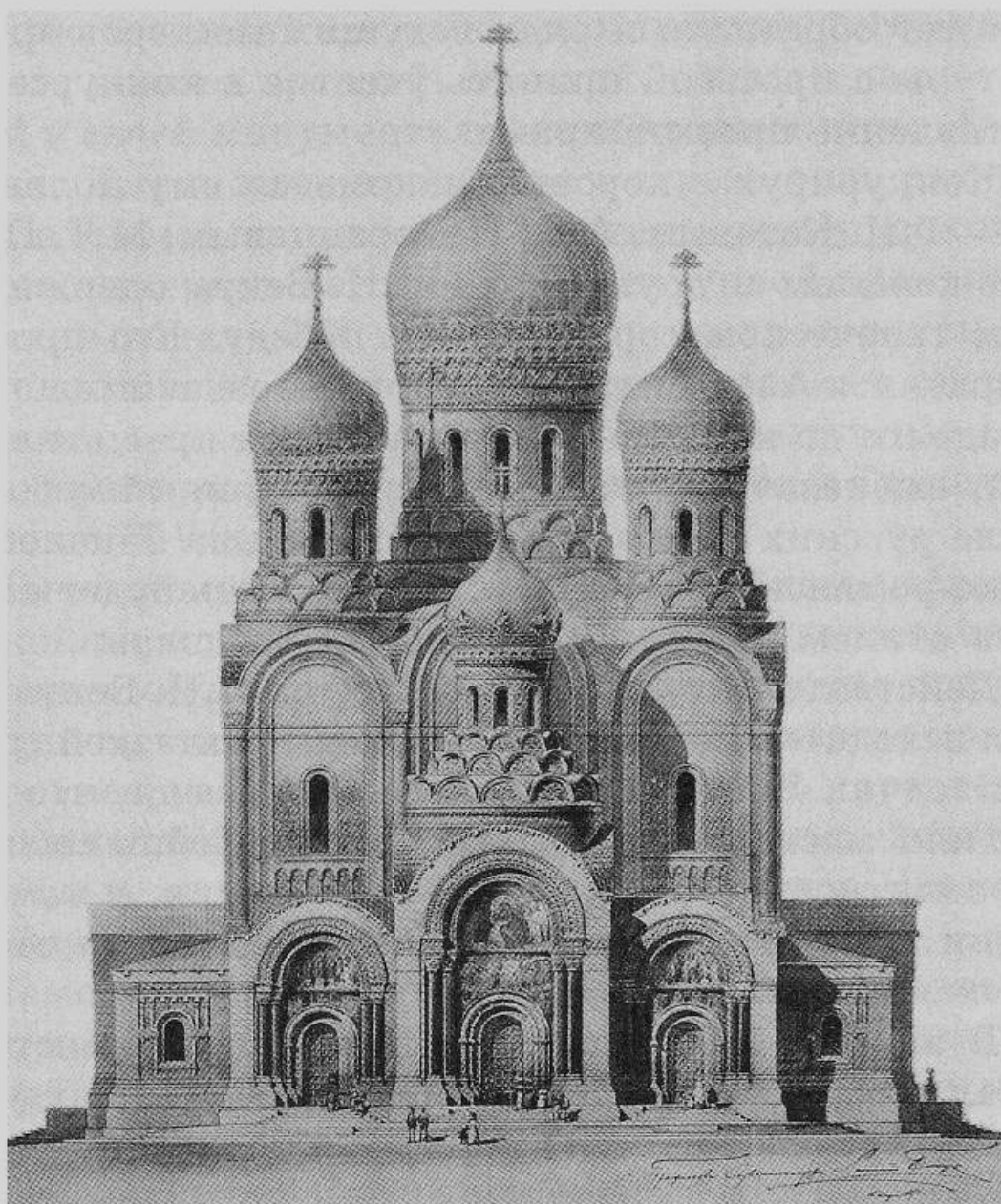
комитет обратился к ряду ведущих мастеров архитектуры с просьбой принять участие в конкурсе на составление проекта храма.

Конкурируя с хорошо знакомыми ему коллегами — Г.И. Котовым, А.Н. Померанцевым, М.Т. Преображенским и другими, — Л.Н. Бенуа одержал в этом творческом соревновании победу. Его проект понравился Александру III, который, ознакомившись незадолго до кончины с конкурсными предложениями, высказал мнение, что «православный собор в стиле русских церквей XII века, весьма близком к греко-романскому, более гармонировать будет с общим стилем выдающихся зданий Варшавы».

Действительно, проектируя собор, Л.Н. Бенуа решил исходить из образов, рожденных фантазией древних зодчих Владимиро-Суздальской земли, что позволило мастеру добиться большей обобщенности, «монолитности» форм громадного здания, в композиции которого декорации было отведено не столь уж значительное место.

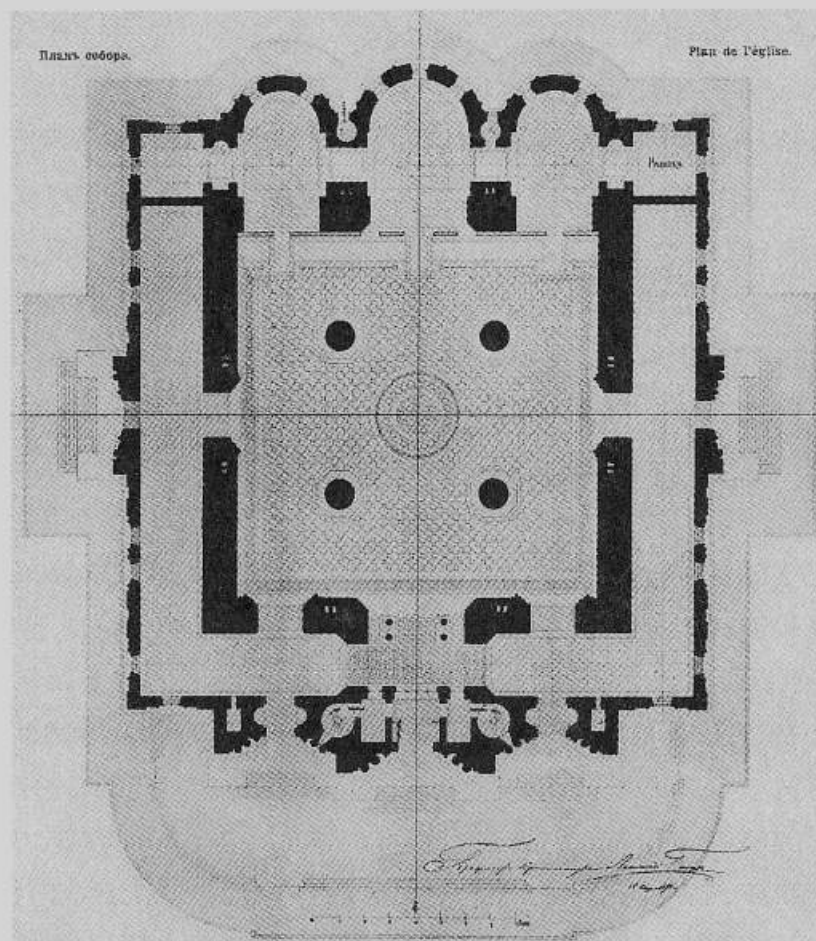
В апреле 1894 года Л.Н. Бенуа продемонстрировал всем желающим не только законченный уже к тому времени проект, но и подготовительные эскизы к нему. В газетном отчете об этой выставке отмечалось, что показанные на ней эскизы вызвали большой интерес, поскольку «по ним можно было проследить, как разнообразно воплощалась мысль художника в разнохарактерных стилях, как она развивалась и созревала» — до тех пор, пока автор не «остановил свой выбор на том эскизе, который лег в основание... Высочайше утвержденного проекта»⁴⁰.

К сожалению, упомянутые в отчете эскизы, скорее всего, не сохранились, но из приведенной их характеристики понятно, что Л.Н. Бенуа в данном случае применил методы, типичные для эклектики, пробуя разные по стилистике подходы к решению предложенной задачи.



Проект собора в Варшаве. 1894. Западный фасад

Согласно проекту Бенуа⁴¹, храм решался компактным по объему, почти квадратным в плане, с четырьмя подкупольными опорами, несущими центральную главу. Куполу луковичной формы, находившемуся в центре, «аккомпанировали» четыре меньшие главы на цилиндрических барабанах, в основании которых разместились двойные венцы кокошников. Еще одна глава подобной же формы осенила сильно выдвинутый вперед главный вход в храм, решенный мастером в виде глубокого перспективного портала. Вместе с двумя боковыми порталами меньших размеров центральный образовал выразительную по пла-

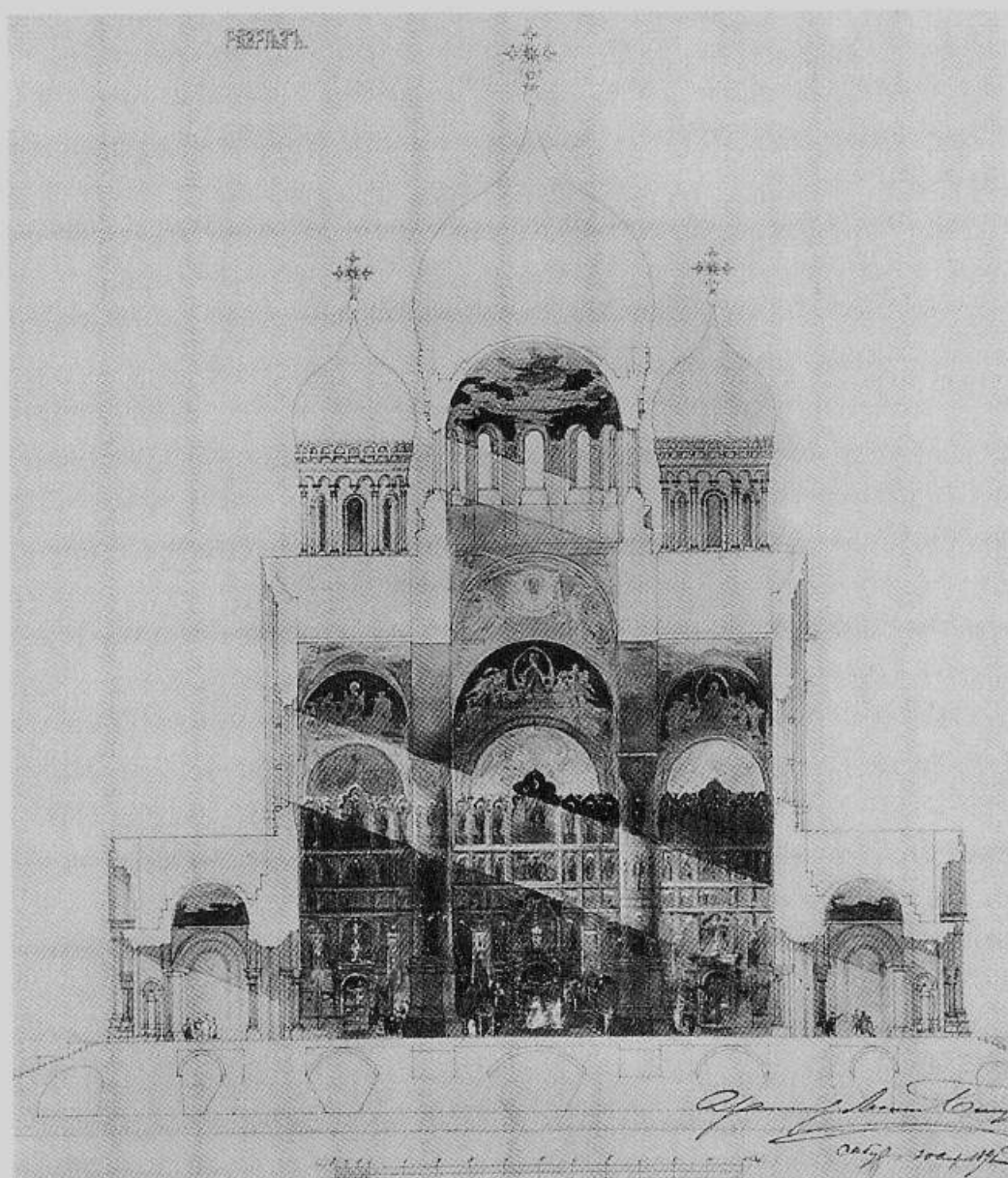


Проект собора в Варшаве. План

стике композицию, способную напомнить главный фасад базилики св. Марка в Венеции. Эту аналогию подкрепляли мозаики, которые, согласно проекту, должны были разместиться в обрамлении арок.

Однако в образе здания в целом, конечно, доминировала «русская» тема. Она выражалась не только традиционным пятиглавием, но и другими формами, типичными для национального зодчества. Среди них важная роль отводилась мощным полукружиям закомар, венчавшим стены, а также кокошникам, аркатурному поясу на фасадах и рельефам, контрастирующим с гладью стен; последние недвусмысленно указывали на свою связь с владимиро-суздальскими прототипами.

И все же отнюдь не одно только влияние древнего Владимира можно почувствовать в созданной Бенуа композиции: варшавский собор в трактовке зодчего оказался созвучным и образам московско-



Проект собора в Варшаве. Разрез

го храмостроения XV–XVI веков, исторически, как известно, тесно связанным с архитектурной традицией Владимирской земли. Московскую ориентацию в проекте Бенуа подчеркнула и отдельно поставленная столпообразная колокольня, в облике которой архитектор вновь (как и в колокольне Новодевичьего монастыря) продемонстрировал сходство с Иваном Великим.

Однако примечательным в проекте Л.Н. Бенуа было все же довольно свободное обращение с традиционными мотивами и формами, что не позволяет в данном случае говорить о прямолинейной подражательности. Мастер достаточно оригинально, хотя,

конечно, и в рамках стилистически определенной темы, решил весьма сложную творческую задачу.

Большие абсолютные размеры собора, его монументальные пропорции и крупные формы способствовали созданию по-настоящему величавого сооружения, которое должно было с успехом выполнять выпавшую на его долю роль символа русского господства.

Это, разумеется, хорошо должны были почувствовать и поляки. Не удивительно, что в отчетах русской прессы о закладке, строительстве и освящении собора (в мае 1912 года) постоянно в более или менее явной форме и с разными нюансами проскальзывала тема русско-польского противостояния.

Например, обозреватель газеты «Новое время» в репортаже о церемонии закладки храма, состоявшейся 30 августа 1894 года, писал: «Особенно приятно отметить тот факт, что польские простолюдины относились не только без вражды, но и с видимым уважением к чисто русскому торжеству: простому люду нет дела до политики той части польского общества, которая «ничего не забыла и ничему не научилась»; он помнит лишь те благодеяния, которые оказали ему русские люди, принесшие свободу и материальное благосостояние и не наложившие руки ни на его верования, ни на бытовые особенности»⁴².

Для строительства храма была выбрана обширная Саксонская площадь — место, удаленное от старого города настолько, что вновь возведенное здание не могло оказать негативного влияния на восприятие исторических памятников.

Сооружением собора вначале руководил варшавский епархиальный архитектор В.Н. Покровский, а позже его в этой роли сменил П.А. Феддерс. В постройке принимал также участие В.А. Покровский, учившийся под руководством Л.Н. Бенуа в Академии художеств; позже он стал помощником учителя в его педагогической работе и одним из ведущих мастеров «неорусского стиля»⁴³.



Собор св. Александра Невского в Варшаве.
1894–1912. Фото начала XX века

В течение шести лет собор был возведен, и 9 ноября 1900 года в присутствии Л.Н. Бенуа, приехавшего из Петербурга, на центральный купол — на высоту 32 сажень (около 70 м) — был поднят крест, явившийся «высшей точкой всех сооружений Варшавы». После этого понадобилось еще почти двенадцать лет на отделку и украшение храма.



Собор в Варшаве. Фрагмент фасада

Важная роль в его композиции была отведена монументальной живописи. Размещение священных изображений в интерьере и на фасадах собора подчинялось особой программе, подробно разработанной под руководством директора Археологического института Н.В. Покровского. Создателями живописных картин стали крупнейшие художники своего времени — В.М. Васнецов, А.П. Рябушкин, Н.А. Бруни, В.В. Беляев, Н.Н. Харламов, Ф.Р. Райлян и другие. Мозаичные панно по их картонам набирались в петербургской мастерской, которой руководил В.А. Фролов — художник, как раз во время строительства собора породнившийся с автором его проекта: в августе 1905 года Владимир Александрович Фролов женился на дочери Леонтия Николаевича Нине.

Когда на пороге нового века сооружение храма было в основном завершено, все уже получили возможность судить о том, в какой мере удался Л.Н. Бенуа его за-



Нина Леонтьевна Бенуа. Фото начала XX века

мысел. Приведем для примера один из отзывов, принадлежавший, скорее всего, специалисту (подпись в газетной вырезке не сохранилась). «Широкая открытая площадь, на которой стоит храм, — читаем мы в этой публикации, — примыкает к Саксонскому саду, против главной аллеи которого приходится западный фасад собора, и золотые главы, и стройные архитектурные линии, и изящная колокольня, все это уносит воображение в глубь отдаленной русской старины, веет чем-то родным, давно знакомым, успокаивает тревожную мысль и ободряющим образом

влияет на религиозное чувство. Архитектор-строитель собора Л.Н. Бенуа не увлекся столь модным в современной практике русского храмоздания рабским подражанием старым образцам московской архитектуры, которое чаще всего дает в результате механический конгломерат старых форм, но не выражает единства архитектурного стиля. Он изучил древнерусскую архитектуру, уяснил себе ее основные начала и формы, проникся ими, переработал их и создал новый храм, простой и сильный, в духе и характере национальной старины... Храм много еще выиграет в своей красоте, когда он будет закончен»⁴⁴.

С этим отзывом перекликается другой, в котором тоже подчеркивается самостоятельность творческой позиции Л.Н. Бенуа. Его автор, признавая, что сам храм может напомнить московский Успенский собор, а колокольня — столп Иван Великий, отмечает: «Новый собор приспособлен к требованиям нашего времени, а это в свою очередь придает особый характер всей постройке, позволяющий лишь предполагать о прототипе ее. Вообще в постройке видна рука большого мастера, много видевшего, умевшего из виденного выбрать хорошее, переработать его своим талантом и соединить в одну безусловно цельную художественную мысль».

Положительно критика оценила и живописное убранство собора. В одной из газетных заметок говорилось: «Живопись храма старались выдержать в духе старинной фресковой живописи, значительно разнящейся характером от живописи Западной Европы. Различие, главным образом, состоит в том, что русская старинная живопись избегала реализма и старалась изобразить... духовный смысл изображаемого»⁴⁵. Обозреватели в основном признавали, что архитектор и живописцы сумели достичь в храме единства художественного подхода.

И в самом деле, завершение в соборе живописных работ позволило создать в Варшаве редкий по

цельности образец «национального стиля», реализованный средствами синтеза искусств. Конечно, далеко не все сходились в мнении о достаточно высоком художественном качестве этого ансамбля. Но ясно было одно: собор Александра Невского в Варшаве явился одним из самых значительных памятников рубежа XIX и XX веков, способных адекватно выразить содержание стилистических исканий этого времени, развивавшихся в русле «национального романтизма». Тем более диким представляется решение польских властей разрушить храм сразу же после обретения Польшей независимости. Отдельные голоса, протестовавшие против этого решения со ссылками на то, что даже турки не стали сносить константинопольскую св. Софию, а в Иерусалиме стоят рядом мечети, иудейские и христианские храмы, не были приняты во внимание. С большим трудом, с помощью многочисленных взрывов, Александро-Невский собор снесли; тем самым молодое Польское государство ничуть не уступило большевикам как разрушителям святынь. От собора сохранились только некоторые детали живописного убранства и архитектурного декора.

Вслед за проектированием варшавского собора Л.Н. Бенуа выполнил для Польши еще две работы. В 1903-1906 годах по проекту мастера, безвозмездно разработанному в 1899 году, в предместье польской столицы Лазенки была построена церковь св. Мартиана и Ольги, вошедшая в комплекс казарм лейб-гвардии Гусарского полка⁴⁶. Эта сравнительно небольшая церковь (до нашего времени она не сохранилась), как и Александро-Невский собор, тоже представляла собой пример вполне самостоятельной интерпретации традиционной темы. В основе композиции церкви лежал крестчатый план. Фасады ветвей креста, перекрытых на два ската каждый, были скомпонованы в духе новгородской архитектуры XIV столетия — с применением многолопастных декоративных аро-



Церковь св. Мартимиана и Ольги
в Лазенках (Варшава). 1903–1906.
Фото начала XX века

чек, вписанных в высокие щипцы. Новгородской традиции отвечал также прием контрастного противопоставления глади стен и амбразур немногочисленных проемов. Церковь имела единственную луковичную главу на тонкой «шее», поставленную на довольно массивный восьмерик. Здесь, таким образом, Л.Н. Бенуа соединил черты новгородского и более позднего московского зодчества, что не повредило впечатлению своеобразной цельности композиции.

Следующей «польской» работой Л.Н. Бенуа стал проект здания для варшавской конторы Государственного банка. Над эскизами к этому проекту архитектор начал трудиться в 1902 году, а строительство было закончено шесть лет спустя.



Георгиевская церковь в г. Гусь-Хрустальный. 1891–1902.
Вид с юго-запада. Фото начала XX века

Практически одновременно с Александро-Невским собором Л.Н. Бенуа спроектировал и построил еще несколько культовых зданий — как в России, так и за ее пределами.

Из них наибольший интерес представляет, вероятно, церковь св. Георгия Победоносца при фабрике Ю.С. Нечаева-Мальцева в городе Гусь-Хрустальный, недалеко от Владимира; ее строительство по проекту, датируемому 1891 годом⁴⁷, завершилось уже в



Церковь в г. Гусь-Хрустальный. Вид с юго-востока.
Фото начала XX века

начале следующего века, в 1902 году. Этот храм опять-таки может рассматриваться как весьма своеобразная вариация на темы «русского стиля». К последнему, строго говоря, никак не может быть отнесена базиликальная система композиции, примененная в данном случае архитектором по желанию заказчика. «Это интересная задача, — писал позднее Леонтий Николаевич, — создать большую русскую базилику. Принялся за дело, обдумывал, мазал и попал на мысль, но фасад не выходил. Наконец, думаю, дай выведу стеною фасад и на ней колокольню. Так и сделал, и вышло хорошо, оригинально и импозантно».

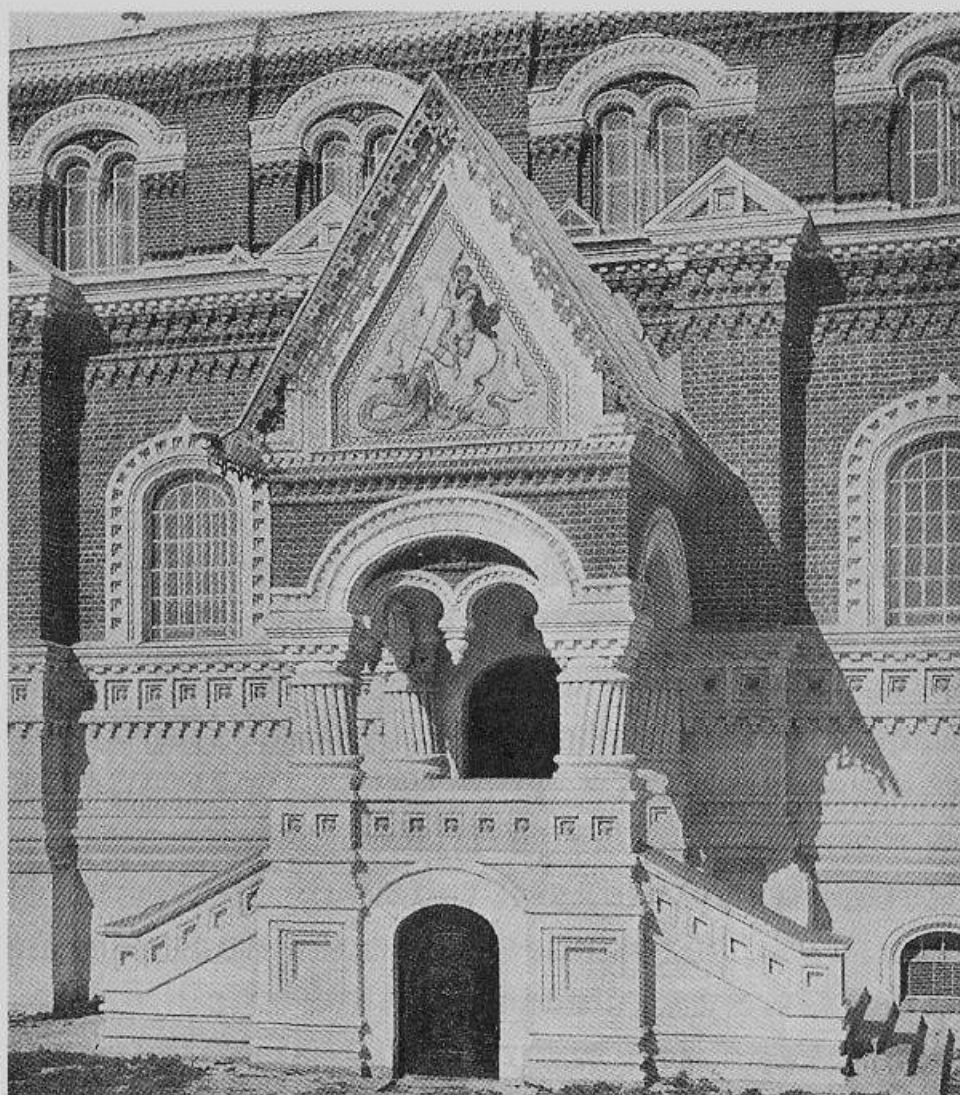
Базиликальный характер здания ясно выражен структурой его вытянутого в длину объема: средний неф храма, перекрытый двускатной крышей, поднимается над боковыми с односкатными покрытиями. А вот западный фасад венчает типично русская шатровая колокольня со «слухами». Над алтарем возвышается тоже не оставляющая сомнений в

ее происхождении небольшая луковичная глава. Подобные же главки поменьше венчают кубические объемы приделов, примыкающие к боковым нефам; на западном фасаде с ними перекликаются небольшие шатры. В результате возникает живая, нарядная и нетривиальная композиция, наделенная остро выраженной динамикой и выразительным силуэтом. Нарядность церкви усиливается контрастным сопоставлением кирпичной кладки стен и белого камня цоколя и деталей. Звучным цветным пятном воспринимается на южном фасаде мозаичный образ св. Георгия, совсем «по-ярославски» включенный в высокий щипец крыльца с двойной гирькой.

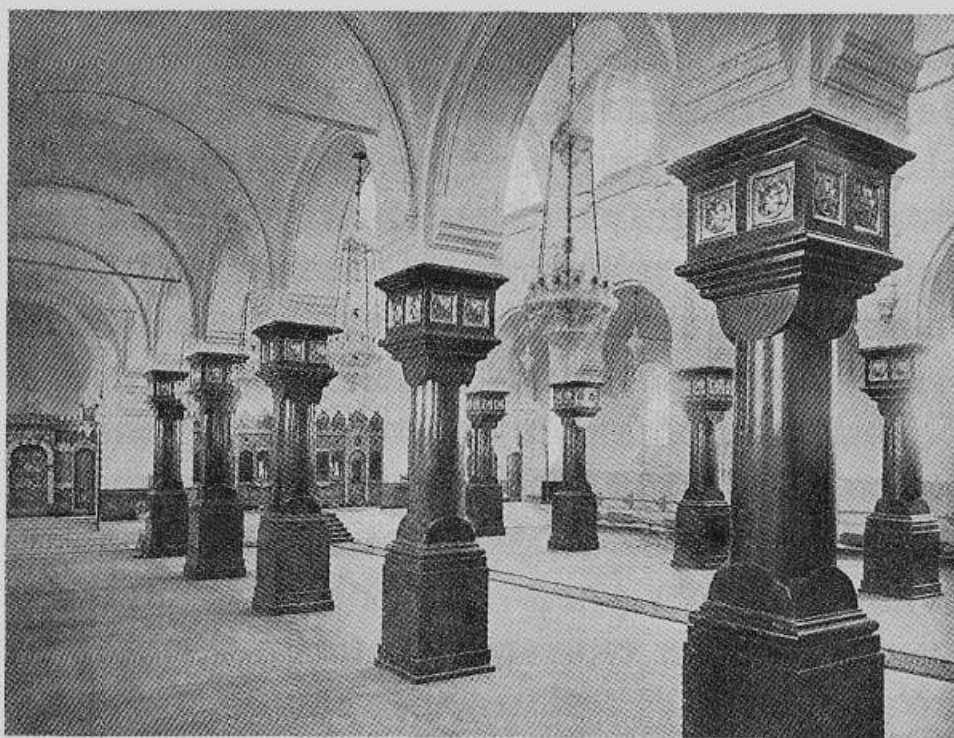
Все каменные детали фасадов на редкость пластичны, хотя геометрия отдельных декоративных элементов, может быть, и чересчур жестка; но деталей много, они измельчены в согласии с национальной традицией XVII века, и в сочетании друг с другом смотрятся тоже очень нарядно, празднично. Неожиданно современным «штрихом», придающим композиции дополнительный интерес, выглядит большой проем у основания надалтарной главы с западной стороны ее основания; ему придана форма килевидного кокошника, а плоскость стекла наклонена для того, чтобы лучше осветить алтарь.

В интерьере Георгиевской церкви господствует «ранне-христианская» (или «романская») тема: полуциркульные арки, разделяющие нефы, опираются на приземистые каменные колонны, поставленные на призматические пьедесталы и увенчанные упрощенными по рисунку капителями. Низкий иконостас, похожий на западные алтарные преграды, как бы подтверждает «романскую» ориентацию этой стилизации.

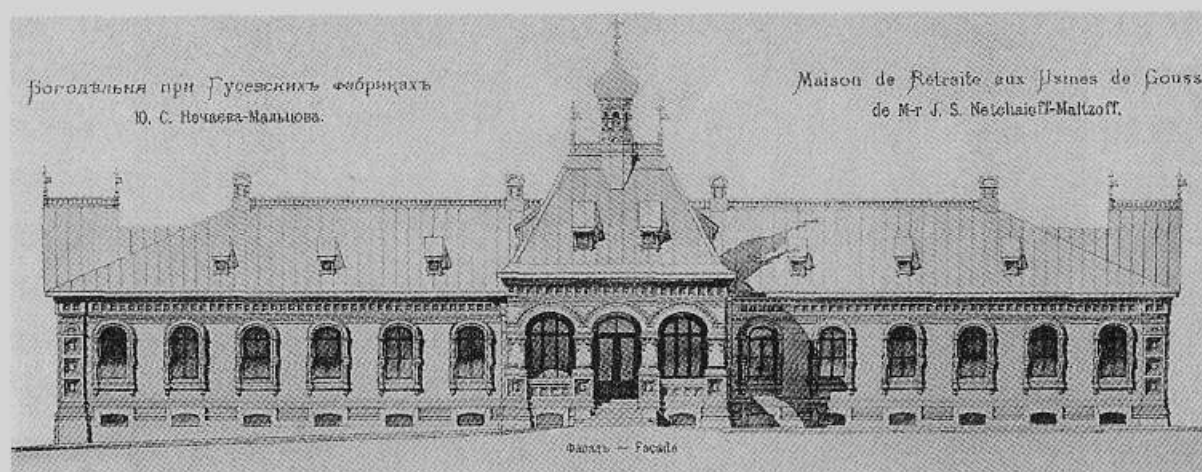
Так же, как и собор в Варшаве, Георгиевская церковь создавалась с использованием приемов синтеза искусств. Эскизы росписи интерьера, фонарей при входе, металлических деталей ограды и ворот испол-



Георгиевская церковь в г. Гусь-Хрустальный.
Фрагмент южного фасада. Фото начала XX века



Георгиевская церковь в г. Гусь-Хрустальный.
Интерьер. Фото начала XX века



Проект здания богадельни при Гусевских фабриках
Ю.С. Начаева-Мальцева. 1890-е годы

нял сам Бенуа. К работам в церкви был привлечен В.М. Васнецов: он исполнил эскиз большой мозаичной картины «О Тебе радуется» и разработал проект иконостаса. Леонтий Николаевич очень увлекся работой по созданию Гусевской церкви; он подчеркивал, что задумал храм как величественный памятник и что для него было «важно и интересно» успешно завершить сооружение здания, в которое архитектор, по его словам, «вложил все силы». Помогали Л.Н. Бенуа воплотить его замысел верные сотрудники мастера — Г.Я. Леви и В.А. Покровский.

Одновременно с церковью по соседству с ней была построена богадельня, проект которой тоже разработал Л.Н. Бенуа⁴⁸. Для того чтобы обеспечить известную композиционную связь между обеими постройками, архитектор и во втором случае выбрал в качестве главной композиционной темы «русский стиль». При этом общее решение вытянутого в длину корпуса богадельни было обычным для времени господства эклектики: здание решено симметричным, а его центр выделен массивным ризалитом под высокой крышей, увенчанной церковной главой. Крыши с крутыми скатами, напоминающие древнерусские «палатки», стали здесь знаками, указывающими на принадлежность этой постройки «национальному стилю». Но еще более явно национальный

характер композиции подчеркнули традиционные по рисунку наличники арочных окон. Л.Н. Бенуа не склонен был использовать формы «русского стиля» при проектировании гражданских сооружений; богадельня, близкая к ним по типу, стала из этого правила исключением, возникшим по хорошо понятным причинам.

В 1899 году была освящена во имя св. Марии Магдалины сравнительно небольшая церковь, построенная по проекту Л.Н. Бенуа⁴⁹ в Германии, в Дармштадте. Этот город, находящийся в земле Гессен, был выбран для строительства храма не случайно: титул принцессы Гессен-Дармштадтской носила до своего замужества русская императрица Александра Федоровна. Церковь в Дармштадте стала очень характерным и вполне «чистым» образцом «русского стиля». Она представляет собой компактный четверик, увенчанный единственной луковичной главой на вытянутом вверх барабане. Фасады здания обильно украшены измельченными деталями традиционного типа, широко применявшимися в отечественном зодчестве XVII столетия. Вход выглядит как массивный тамбур, перекрытый на два ската; над тройной с висячими гирьками аркой в высоком щипце помещен мозаичный образ св. Магдалины, исполненный по эскизу В.М. Васнецова.

И все-таки в этой подчеркнуто традиционной композиции можно обнаружить введенные в нее Л.Н. Бенуа и не вписывающиеся в канон особенности. Такова асимметрично поставленная звонница: подобные сооружения, известные по памятникам Пскова, не возводились у московско-ярославских храмов, сходство с которыми легко обнаруживается в облике дармштадтской церкви. Но согласно проекту Бенуа, «псковская» звонница в Дармштадте приобрела такую же красочную «затейливость», как и вся церковь. Так было обеспечено художественное единство этого маленького ансамбля. В характере, традиционном для



Церковь св. Марии Магдалины в Дармштадте.
1897–1899. Вид с запада. Фото начала XX века

монументального искусства допетровской Руси, Л.Н. - Бенуа спроектировал внутреннее убранство храма. Представление о замысле архитектора дают исполненные им разрезы церкви, на которых показана стенопись.

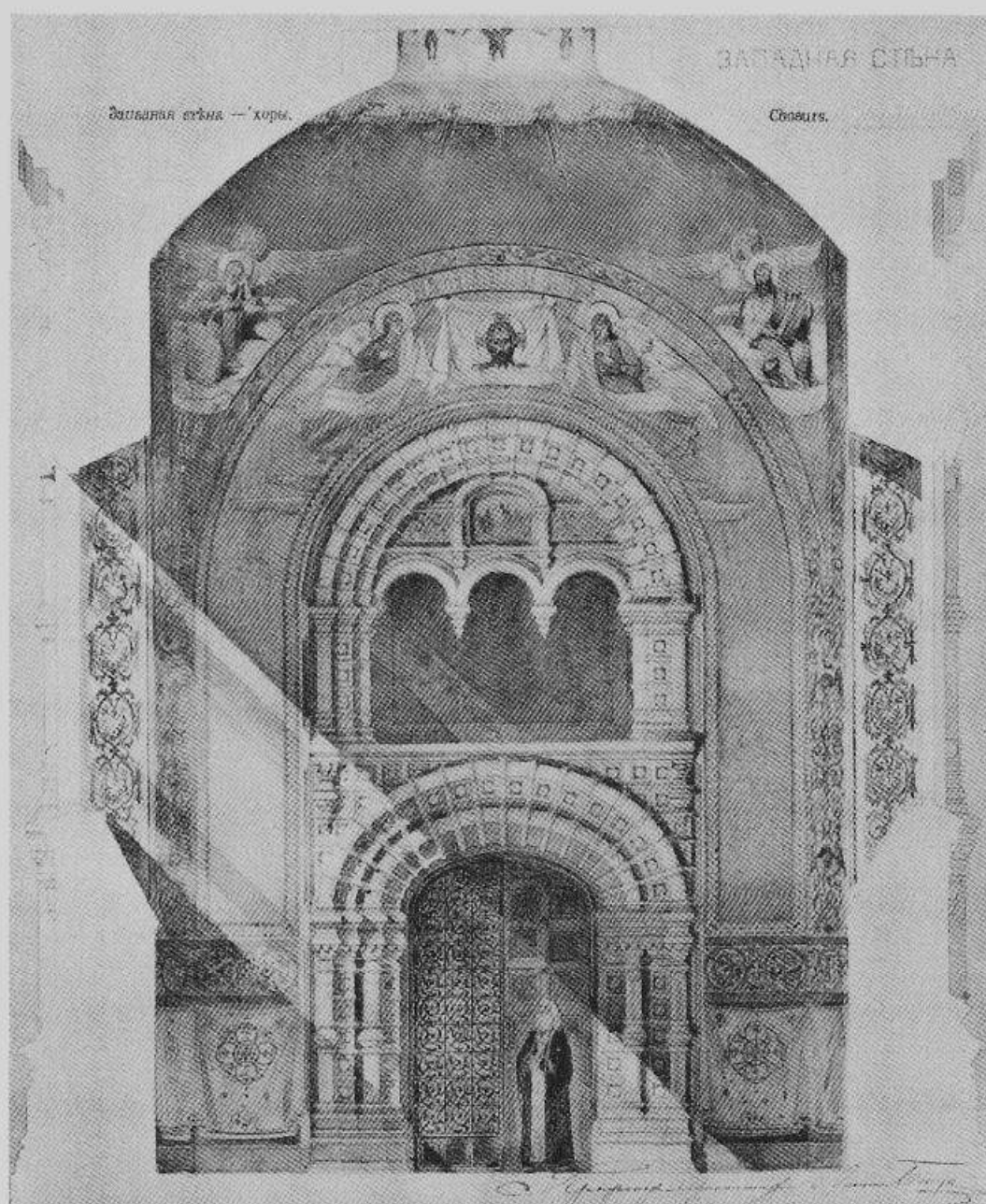
В начале XX века вблизи от церкви св. Магдалины сформировался архитектурный комплекс знаменитой Дармштадтской колонии художников, принадлежащий уже эпохе модерна. Церковь, построенная по проекту Бенуа, воспринимается на его фоне как



Церковь в Дармштадте.
Вид с востока. Фото начала XX века

контрастная деталь, воплощающая представление об экзотике Востока.

Церковь в Дармштадте явилась одним из многочисленных православных храмов, сооружавшихся в зарубежных странах по проектам русских архитекторов в формах «национального стиля». Еще одна небольшая церковь, спроектированная Л.Н. Бенуа в 1895 году тоже в традициях московско-ярославского «узорочья», была возведена в немецком курортном городке Бад-Хомбург⁵⁰.



Проект внутренней отделки церкви в Дармштадте.
Западная стена и хоры. 1898

Окончание строительства дармштадтской церкви, сооруженной по заказу правительства, было отмечено присвоением Л.Н. Бенуа почетного звания «архитектор Высочайшего двора». Это было, конечно, приятно Леонтию Николаевичу, к концу столетия уже пользовавшемуся в художественных кругах непререкаемым авторитетом.

Интересной обещала быть работа над проектом нового придворного храма в Петергофе. Конкурс на его проектирование был организован в 1892 году; в нем, кроме Л.Н. Бенуа, приняли участие известные



Проект иконостаса церкви в Дармштадте. 1898

и опытные архитекторы Н.В. Султанов и Н.И. де Рошефор. Л.Н. Бенуа вспоминает об этом событии так: «...Граф И.И. Воронцов-Дашков поручил мне сделать эскиз новой церкви в Петергофе... Я представил три варианта: один в ярославском духе, другой в московском, а третий в нарышкинском, или петровском, который считаю наиболее подходящим для Петергофа. Воронцов мне сказал, что ярославский проект ему очень нравится и он рассчитывает, что Государь остановится на его выборе. Но вышло не то; Государь избрал султановскую церковь, и тому



Проект православной церкви в Бад-Хомбурге.
1895. Фасад

было поручено дальнейшее дело, а мне велели ярославскую церковь разработать и «иметь в виду». Я сделал, но так «вида» и не увидел. Осталась на бумаге!»

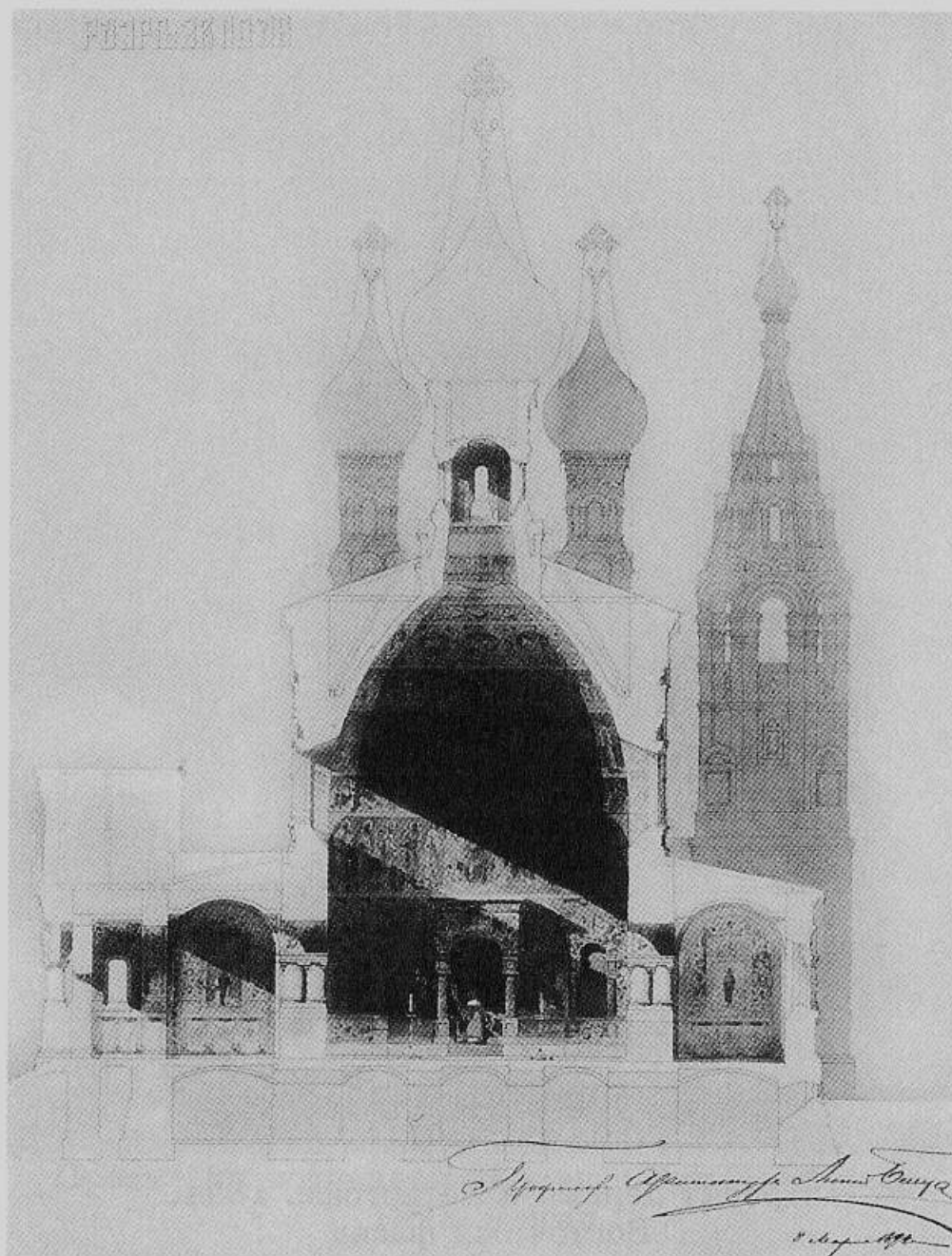
Эскизы Леонтия Николаевича к этому проекту сохранились в разных собраниях⁵¹, и в совокупности они дают возможность понять, насколько тщательно отрабатывал мастер варианты предстоящего решения. Собственно, листы, о которых идет речь, даже трудно называть эскизами — настолько точными в самых мелких деталях они исполнены. Архитектор, демонстрируя великолепное графическое



Проект церкви в Петергофе. 1894.
Восточный фасад

мастерство, исчерпывающим образом характеризует и пространственный замысел, и особенности декоративного решения, через которые наиболее наглядно и выявляется принадлежность задуманной постройки тому или иному «стилю».

Эскизы, подобные тем, что относятся к проекту церкви в Петергофе, заставляют вспоминать слова О.Р. Мунца, который, имея все возможности наблюдать работу учителя как бы «изнутри», так характеризовал применявшиеся им методы: «Прежде чем приступить к составлению проекта, Бенуа... имел целый ряд достаточно законченных эскизов, часто



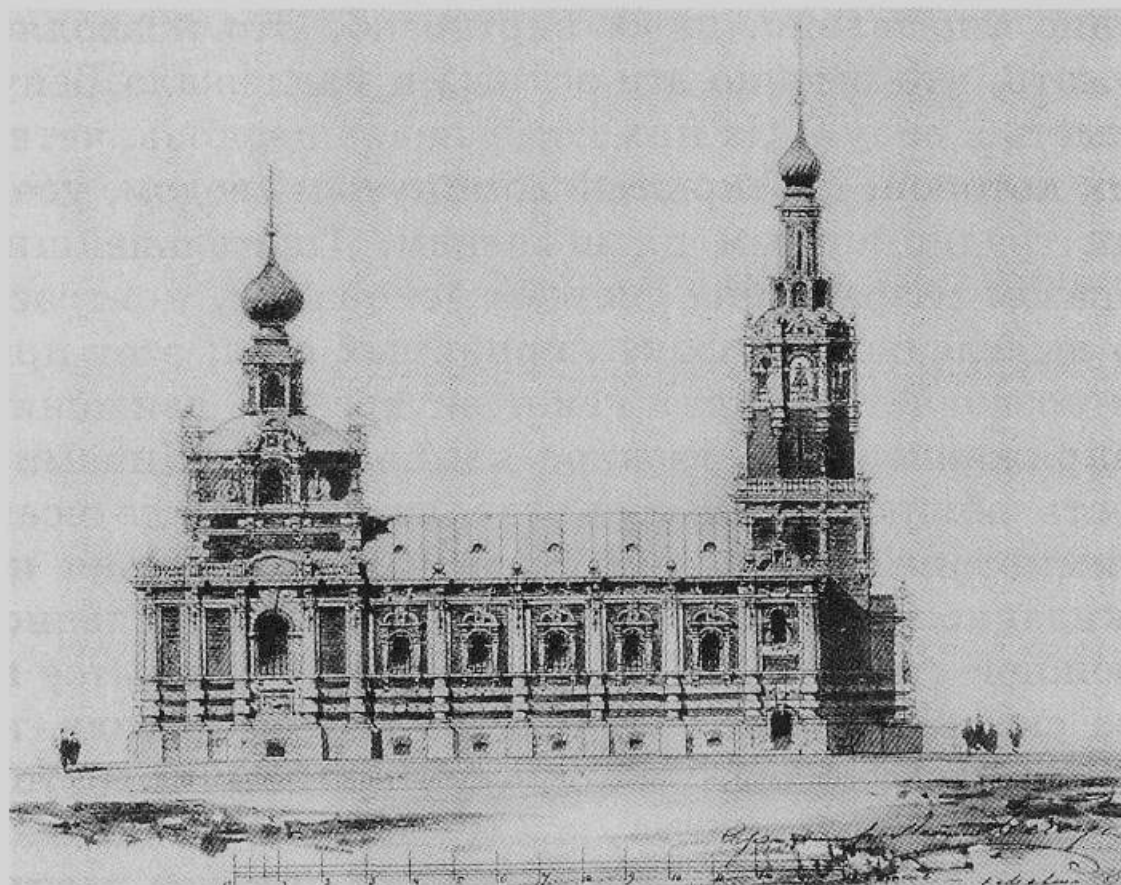
Проект церкви в Петергофе. Разрез

отличавшихся один от другого». При этом художественная эрудиция и изобразительное мастерство, по словам Мунца, «давали ему возможность легко, почти без изменений доводить ту или иную мысль до полного выражения». Так и в эскизах петергофской церкви «до полного выражения» раскрывается замысел, воплощенный в стилистически отличных друг от друга вариантах.

«Ярославский» вариант, хранящийся в музее Академии художеств и представленный эскизами, датированными мартом 1894 года, разработан осо-

бенно тщательно, даже виртуозно. Это позволяет думать, что именно эти эскизы и надлежало Бенуа «иметь в виду». На них изображена церковь, четверик которой, перекрытый сомкнутым сводом, увенчан традиционным пятиглавием. Тщательнейшим образом разработана система декорации, контрастно выделенной на фоне кирпичных стен; этот прием позволяет ощутить некое внутреннее движение, напряжение, свойственное композиции. Динамичность облика здания определяется прежде всего асимметрией его плана: шатровая колокольня неожиданно смещена к востоку, будучи поставленной с южной стороны храма, а крыльцо, перекрытое на два ската, занимает место на северном фасаде, но сдвигается, наоборот, к западу. Это необычное (с точки зрения церковного канона) взаимное расположение основных «узлов» композиции придает церкви оригинальность, интересно сочетающуюся с традиционностью в трактовке частных форм и деталей. Вспомним, что факт подобного же сочетания мы имели случай отметить, рассматривая варшавский собор; следовательно, есть основания считать указанное свойство проявлением творческой индивидуальности зодчего, раскрывающейся при проектировании культовых зданий.

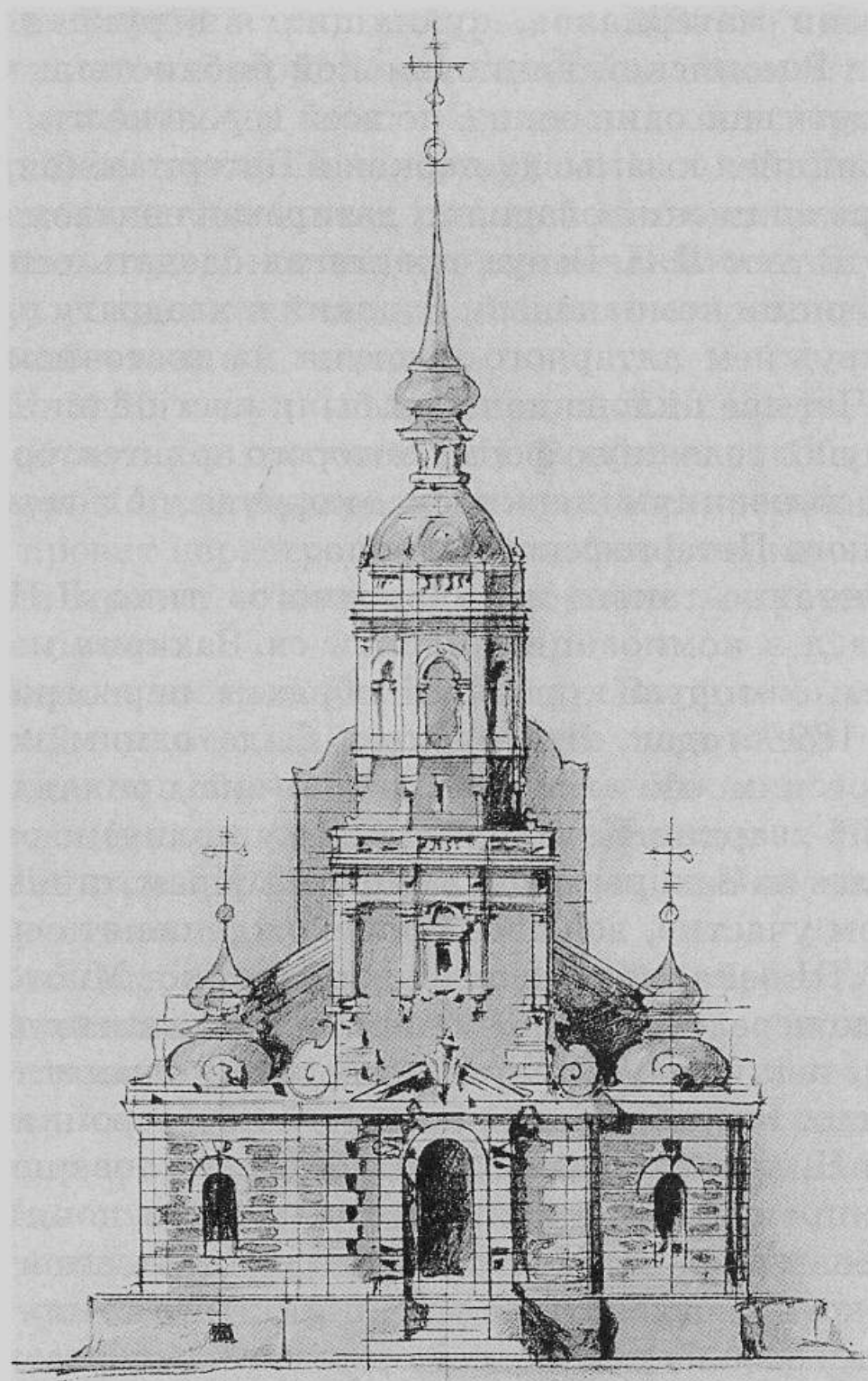
Очень интересно Л.Н. Бенуа разработал вариант петергофской церкви, решенный в традициях «нарышкинского барокко». Надо сказать, что стилизации на эту тему очень редко встречаются в работах мастеров эпохи эклектики и модерна. Единственный пример подобного рода, знакомый петербуржцам, — это Воскресенская церковь на Смоленском кладбище, построенная по проекту архитектора В.А. Демяновского в 1901–1903 годах. Л.Н. Бенуа, следовательно, раньше — и по объясненным им самим причинам — предпринял попытку создать вариацию на «нарышкинскую» тему. Эта попытка ему блестяще удалась. В эскизах мастера перед нами



Проект церкви в Петергофе. 1893. Северный фасад

предстает композиция, решенная так свободно, увлеченно и красиво, что создается впечатление абсолютной ее «подлинности». Но ни о каком копировании какого-либо исторического образца или даже о сближении с конкретным прототипом здесь говорить не приходится; просто Бенуа совершенно естественно «лепит» художественный образ так, будто он рождается на самом деле на рубеже XVII и XVIII веков и именно поэтому оказывается в определенной степени родственным другим своим «собратьям» по стилю.

Архитектор сделал план «нарышкинской» церкви сильно вытянутым с запада на восток. Над алтарной частью храма размещен купол с луковичной главкой на вершине, а с западной стороны поставлена колокольня, ярусы которой представляют собой четверик и восьмерик. Сочетание красного кирпича и белокаменных декоративных деталей придает композиции, как и во всех памятниках «нарышкинского барокко», мажорный характер.



Проект церкви в Петергофе. 1893.
Западный фасад (копия)

Не очень значительные модификации форм «нарышкинской» церкви (например, использование шпиля в качестве венчания колокольни) позволили Л.Н. Бенуа в других эскизах перейти к «петровскому» варианту, почти неуловимо напоминающему церковь Иоанна Воина в Москве.

Среди материалов, хранящихся в рукописном отделе Российской национальной библиотеки можно видеть еще один эскиз, по всей вероятности, тоже относящийся к замыслу церкви в Петергофе (он, как и «нарышкинский» вариант, датирован началом 1893 года). В нем Л.Н. Бенуа предлагал сделать основной композиции компактный, близкий к квадрату план с полукружием алтарного выступа на восточном фасаде. Четыре пилона должны были нести единственный купол, сложную форму которого архитектор уподобил венчаниям церкви и «корпуса под гербом» Большого Петергофского дворца.

Венчание такого же «барочного» типа Л.Н. Бенуа ввел в композицию церкви св. Захария и Елисаветы, которую коренным образом перестроил в 1897–1899 годах. Эта церковь была одним из петербургских «полковых» храмов (она принадлежала лейб-гвардии Кавалергардскому полку) и располагалась на Захарьевской улице, 22. Храм, стоявший на этом участке, вел свое происхождение от середины XVIII века, то есть от эпохи барокко. Многочисленные переделки со временем сильно изменили его облик, а к концу XIX столетия здание заметно обветшало. Разрабатывая проект его перестройки, Леонтий Николаевич, по существу, создал совершенно новое произведение архитектуры, но по понятным причинам счел необходимым стилизовать его в духе барокко. О воздействии традиций этого стиля свидетельствовал прежде всего динамичный развитый силуэт церкви, формировавшийся луковицами пятиглавия и высоким тонким шпилем, взлетающим над колокольной. Мансардная крыша трапезной с круглыми окнами-люкарнами, лучковые фронтоны и наличники усложненной формы также были достаточно хорошо узнаваемы как мотивы барокко. Как и многие другие храмы, Захарьевская церковь после революции была снесена, а на ее месте поднялись новые здания. В результате город лишился интерес-

ного памятника архитектуры, связанного с именем известного мастера, о чем нельзя не сожалеть.

Рассказывая в своих «Записках» об истории перестройки церкви Кавалергардского полка, Леонтий Николаевич упоминает ряд любопытных историко-бытовых подробностей, сопутствовавших этому процессу, и опять-таки строго, словно со стороны, оценивает собственный замысел.

«В 1896 году, — вспоминает Л.Н. Бенуа, — ко мне обратился поручик В.Н. Воейков от Общества офицеров Кавалергардского полка с просьбой сделать проект перестройки их полковой церкви. Представил проект и получил одобрение Августейшего шефа полка.

Начали постройку в 1897 году. Воейков был энергичный человек; он вложил в это дело массу труда, хлопотал о добыче средств, делал сборы и в конце концов довел его до конца к юбилею полка. В январе 1899 года церковь была освящена в Высочайшем присутствии.

В общем, она вышла порядочно, но убранство главок излишне многосложно. Вообще напрасно ставят пять главок. Вот одна из причин: при повторении мотива или частей сооружения, в данном случае — четырех угловых малых главок, даже малейшая ошибка повторяется также четыре раза, что, конечно, умаляет впечатление. Если бы мне пришлось еще раз строить такую церковь, я бы сделал одну главку, а может быть и пять, но более простого убранства... Вычурны не столько главки, сколько макушка шпиля колокольни.

Стены церкви и колокольня отделаны, сознаюсь, не вполне стильно. Внутренность церкви гораздо интереснее и не лишена некоторых художественных достоинств, особенно отделка сомкнутого свода центральной части с четырьмя люкарнами... Интересно получилась круглая висячая металлическая лестница, ведущая на хоры. Ее соорудил Е.А. Вебер.



Церковь св. Захария и Елисаветы. 1897–1899.
Фото конца XIX века

Иконостас остался старый, но его пришлось, к сожалению, реставрировать, а главки позолотить. У наших мастеров в этом деле прежнее требование: уж золотить, так чтобы блистало. За это Великий князь Владимир Александрович нас выругал: «Отчего так блестит, словно кастрюля? Вот у нас... — тут он опомнился, — в Париже — золотят иначе». Конечно, это верно — но мастерство так легко не изменить, тем более относящееся к благолепию...

После окончания полковых празднеств мне был дан завтрак, причем одновременно с адъютантом императора Вильгельма графом (не помню фамилии), присланным в полк с поздравлением. Завтрак кончился полным поражением и капитуляцией немца, которого уложили с компрессами на диван!.. Мне офицеры поднесли серебряные кабинетные часы...»

Любимые Л.Н. Бенуа, хорошо прочувствованные им мотивы и приемы западноевропейских стилей, в первую очередь, французских, архитектор гораздо более широко, чем в культовом зодчестве, имел возможность применять в гражданских постройках, проектированием которых занимался постоянно.

Как и другие мастера конца XIX века, Л.Н. Бенуа значительную долю своей творческой энергии направлял в область жилищного строительства. В городе тогда повсюду возводились многоквартирные пяти- и шестиэтажные дома. Сдача в наем квартир приносила их владельцам немалый доход, отчего жилые дома такого типа и назывались доходными. Стремясь максимально повысить их рентабельность, домовладельцы требовали от архитекторов как можно плотнее застраивать принадлежащие им участки — так, чтобы между жилыми корпусами и хозяйственными строениями оставались места для устройства только тесных, плохо проветриваемых, мало освещенных и лишенных зелени дворов-«колодцев». Столь плотная застройка смежных участков приводила к тому, что соседние здания, обращаясь на улицу своими «лице-

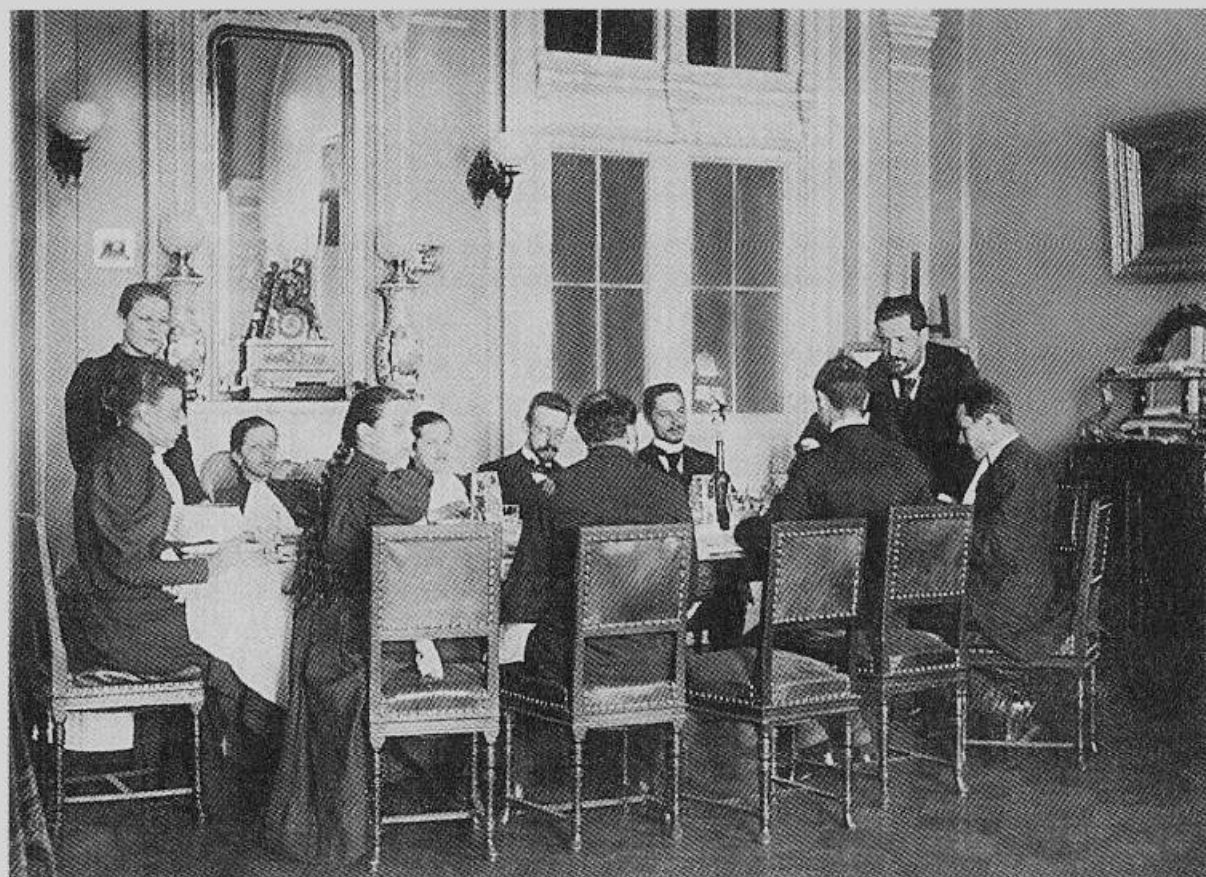
выми» фасадами, формировали сплошную «коридорную» застройку магистралей. Отдельные дома при этом не воспринимались с улицы как трехмерные объемы, и вся художественная характеристика зданий вынужденно сосредотачивалась, таким образом, именно на лицевых фасадах. Решая их композицию согласно пожеланиям заказчиков или в соответствии с собственными вкусами и пристрастиями, архитекторы эпохи эклектики использовали самые разные декоративные «стили», формы которых, часто усложненные и необычные, могли служить еще и средством рекламы жилья, «визитными карточками» домохозяев. Лишь расположение здания на угловом участке давало автору его проекта шанс выявить объемный характер композиции, наделить ее такими особенностями, которые помогали сооружению принимать на себя роль заметного градостроительного акцента.

Именно в такой ситуации оказался первый из построенных Л.Н. Бенуа крупных доходных домов: принадлежавший В.А. Ратькову-Рожнову, он расположился на углу Гороховой улицы (№ 79) и Загородного проспекта (№ 39). Построен этот дом был в 1885–1886 годах, причем начинал его проектирование В.А. Шретер — видный мастер своего времени, сторонник и пропагандист «кирпичного стиля», в котором можно видеть одно из проявлений рационалистических тенденций периода господства эклектики. Однако по неизвестным нам причинам Шретер отошел от этой работы. Бенуа не только продолжил ее, но и развил рационалистические идеи, заложенные в проекте старшего коллеги.

Шретер в своем проекте использовал мотивы раннего французского ренессанса. Бенуа сохранил «стиль», выбранный предшественником, однако устранил пилястры и некоторые другие детали, излишне усложнявшие фасады. На фоне не закрытой штукатурной облицовкой кирпичной кладки релье-



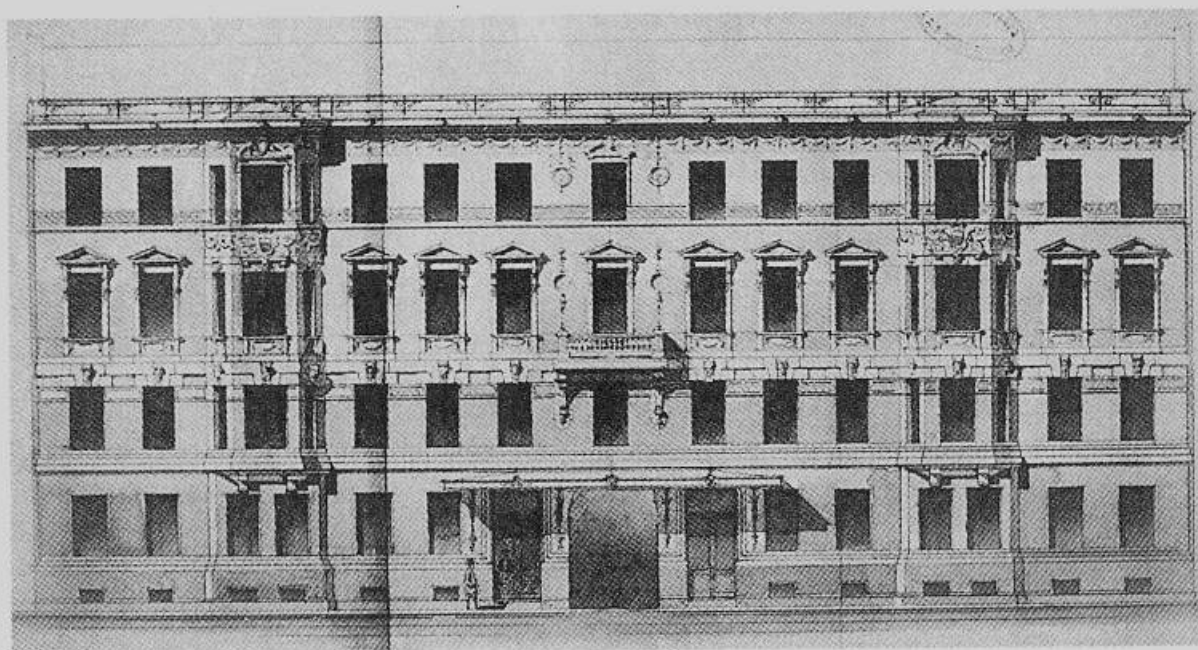
Л.Н. Бенуа. Фото 1890-х годов



Семейный обед у Бенуа. Фото 1894 года



Доходный дом В.А. Ратькова-Рожнова
на углу Загородного проспекта и Гороховой улицы.
1885–1886. Фото конца XIX века

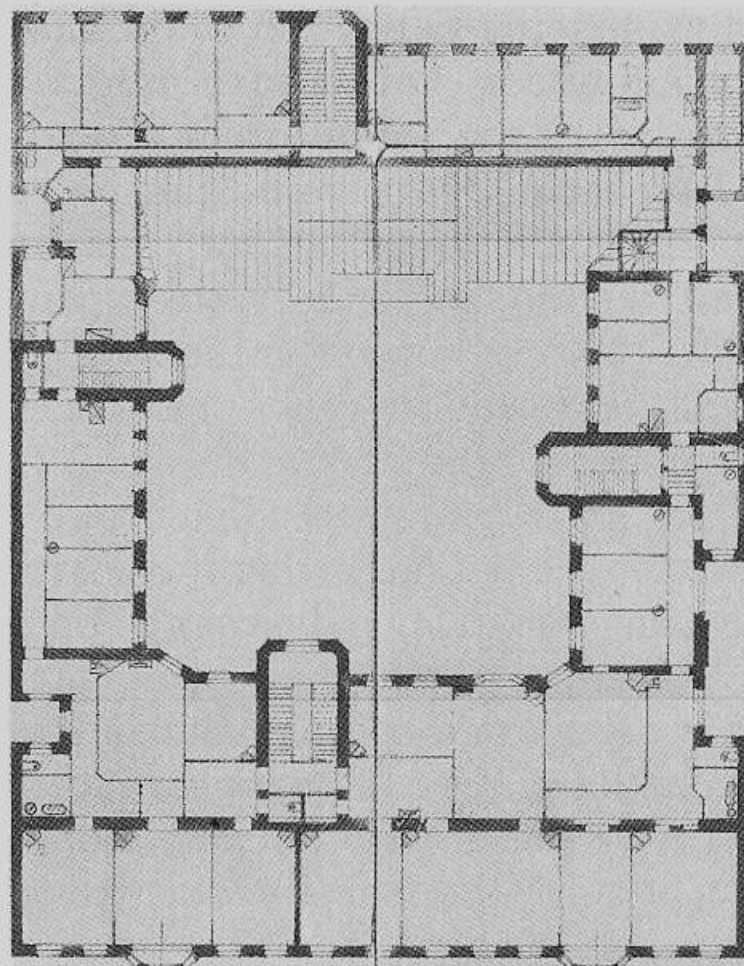


Проект дома Л.Н. Бенуа
на 3-й линии Васильевского острова. 1897. Фасад

ефно были выделены картуши, оконные наличники и фриз под карнизом четвертого этажа. На срезанном углу разместился эркер, предусмотренный еще проектом Шретера. Эта деталь как раз и рассчитана на усиление градостроительного значения здания. Бенуа с той же целью ввел в композицию еще и увенчавший эркер четырехгранный «французский» купол (такое название подчеркивало то обстоятельство, что купола подобной формы были особенно характерны для французского зодчества).

Вероятно, по желанию заказчика-миллионера, в те годы занимавшего должность гласного Городской думы, Бенуа, так же как и Шретер в первоначальном проекте, оставил первый этаж дома Ратькова-Рожнова практически без декора. Здесь предполагалось разместить магазины и конторы, вывески и реклама которых должны были заполнять специально предусмотренные для них филенки на стенах.

В подобном же духе «рациональной декоративности», свойственной Л.Н. Бенуа, архитектор разработал проект четырехэтажного дома, владельцем которого стал он сам. Построен он был в 1897–1898 годах недалеко от Академии художеств, на 3-й линии Васильевского острова (дом № 20). Здесь мы встречаемся с наиболее типичным для конца XIX века размещением здания «в линию» с соседними постройками. Разумеется, возводя дом для себя, Леонтий Николаевич хотел, не считаясь с возможными экономическими потерями, спланировать участок более свободным. Об этом своем намерении архитектор упоминает в соответствующем разделе автобиографических записок так: «В 1896 году я купил место, на котором ныне стоит мой дом, где я сижу и пишу эти строки. Затеяли строить. Начали вертеть эскизы. Хотели сохранить сад и построить лицевой доходный дом, а внутри — род особняка. Но как ни вертели — ничего толкового не вышло: трудно совместить доходный дом и особняк. Потом я бросил



Дом Л.Н. Бенуа. План 4-го этажа

эту затею и составил обыкновенный план, стремясь лишь дать возможно больше свету. В обработке плана принимал участие в качестве помощника Ф.И. Лидваль, кончивший в моей мастерской, а затем при постройке был Ф.Ф. фон Постельс.

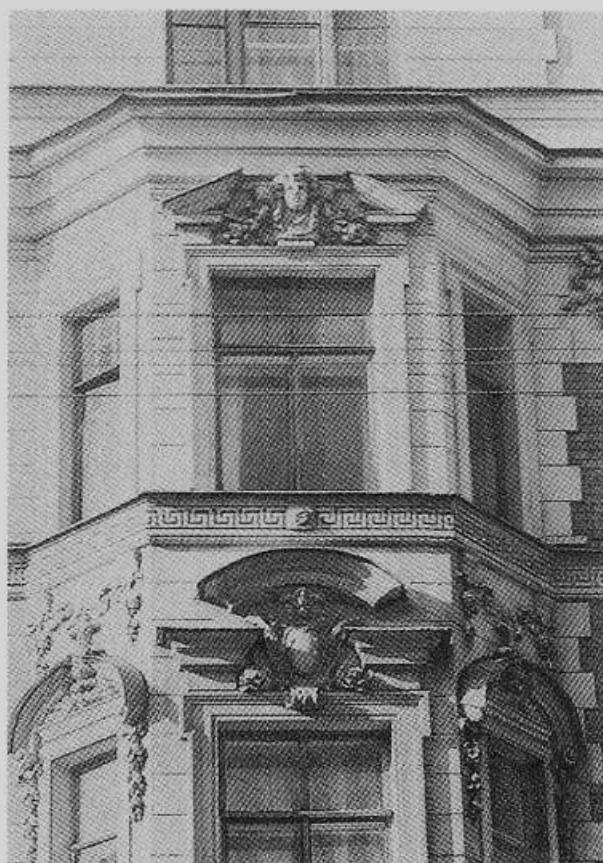
Окончили мы дом к осени 1898 года. Отец приехал посмотреть, посидел на лестнице и ушел. В январе 1899 года переехали».

Кажется, что приведенной выше цитате свойственна некоторая «вялость». Означает ли это, что Л.Н. Бенуа остался в какой-то мере недоволен этим своим произведением? Думается, что вряд ли: лицевой фасад дома на 3-й линии, стилизованный под французскую архитектуру XVII века, получился нарядным и действительно «стильным», а план решен так, что позволил разместить на участке двор, не вызывающий ощущения чрезмерной затесненности и неплохо освещенный.



Дом Л.Н. Бенуа на 3-й линии Васильевского острова.
1897–1898. Общий вид

Согласно проекту⁵², дом Л.Н. Бенуа обращен на улицу строго симметричным фасадом, центр которого выделен проездом во двор, фланкированным двумя парадными входами. На третьем этаже в центре размещен балкон. Два граненых эркера высотой со второго по четвертый этаж служат на фасаде сильными пластическими акцентами. Пластичный характер придан и очень выразительным по рисунку



Дом Л.Н. Бенуа на 3-й линии.
Деталь фасада с гербом Бенуа. Эркер (фрагмент)



Дом Л.Н. Бенуа. Детали фасада



Дом Л.Н. Бенуа. Деталь фасада

деталюм. В их число входят профилированные наличники окон, различные на разных этажах, обрамления дверей и сами двери, декорированные резными орнаментами, картуши и гирлянды, служащие украшениями эркеров. Декоративные детали, выполненные из белого известняка, эффектно воспринимаются на фоне кирпича стен. Над воротным проездом на уровне второго этажа размещены два майоликовых картуша с изображением герба семейства Бенуа.

Первый этаж и цоколь здания облицованы мелко колотым темно-красным гранитом, что обогащает композицию дополнительными фактурными и цветовыми нюансами.

Квартира Бенуа под номером 8 разместилась на четвертом этаже, который был последним до 1914 года, когда дом надстроили по проекту архитектора А.И. Гунста — одного из сотрудников Леонтия Николаевича. Одноэтажная надстройка, надо признать, улучшила пропорции фасада, сделав его более «компактным», в меньшей степени растянутым по горизонтали. Декоративная отделка лицевой стены пя-

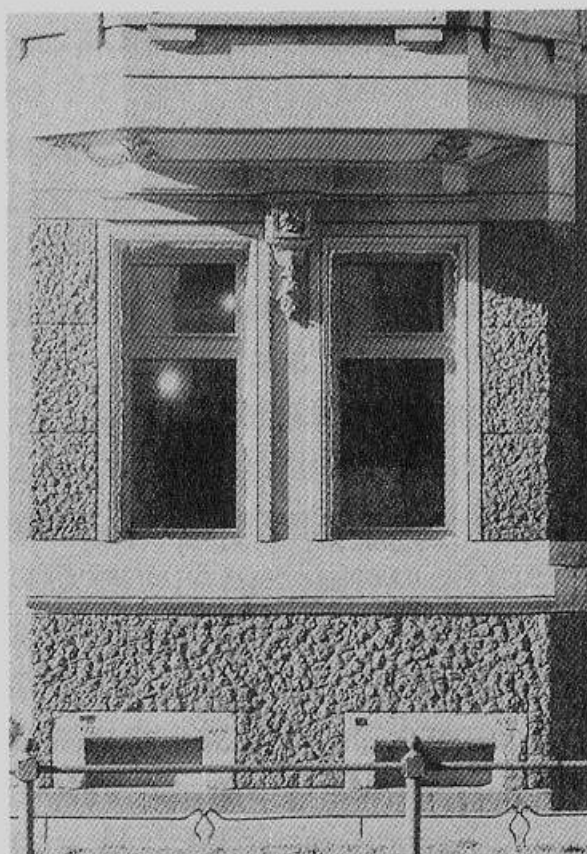
того этажа достаточно скромна, что вполне отвечает выполняемой этим этажом роли аттика.

Квартира Бенуа заняла по фасаду больше его половины в правой части здания, где двумя анфиладами разместились семь больших комнат и прихожая. В правом надворном флигеле квартира продолжалась несколькими комнатами меньших размеров, выходящими окнами во двор и соединенными коридором. Здесь же находились кухня и другие хозяйственные помещения. «Черная» лестница связывала их с двором. Специальный проход из этой части квартиры вел в мастерскую Леонтия Николаевича, которую архитектор расположил в корпусе, параллельном лицевому, — как раз напротив входа во двор с улицы. Необходимое для мастерской огромное окно на фасаде и стеклянный «экран» верхнего света внесли в традиционное решение двора контрастно звучащую современную ноту. Именно здесь, в мастерской, рождались многие архитектурные замыслы Л.Н. Бенуа, здесь вместе с ним трудились его помощники и здесь же мастер, бывало, отдыхал, а отдыхая, часто продолжал работать, рисуя, набрасывая эскизы будущих построек, обдумывая дальнейшие планы или задания для учеников.

Квартира в доме на 3-й линии олицетворяла для Леонтия Николаевича все, что заключено в словосочетании «семейный очаг». В ней дружно жили многочисленные члены семьи, главой которой был знаменитый зодчий, а ангелом-хранителем — Мария Александровна, верная спутница и помощница мужа, радовавшаяся вместе с ним всему хорошему, что наполняло их жизнь, и стойко переносившая выпадавшие на их долю невзгоды. Любовно обставленные дорогой мебелью, украшенные картинами и высокохудожественными произведениями прикладного искусства, комнаты квартиры Бенуа производили впечатление богатого, но вместе с тем уютного, по-настоящему семейного жилища. Хлебосольные



Мастерская



Дом Л.Н. Бенуа на 3-й линии. Детали фасада



«Зала» в квартире
Л.Н. Бенуа на 3-й линии

хозяева всегда были рады приходившим к ним гостям, для которых устраивались обеды и музыкальные вечера, где велись беседы и дискуссии на самые разные темы.

Однако после революции прежнему благополучию, уюту, семейному единению пришел конец. Квартира Бенуа постепенно стала «уплотняться», превращаться в коммунальную. До сих пор она остается таковой — одной из тысяч громадных «коммуналок», являющихся настоящим проклятием для современного города. А ведь где, как не в этой квартире, следовало бы разместить музей Леонтия Бенуа, экспонаты и само пространство которого способны были бы рассказать о жизни и деятельности одного из выдающихся представителей русской художественной интеллигенции и о созданной им архитектурной школе!

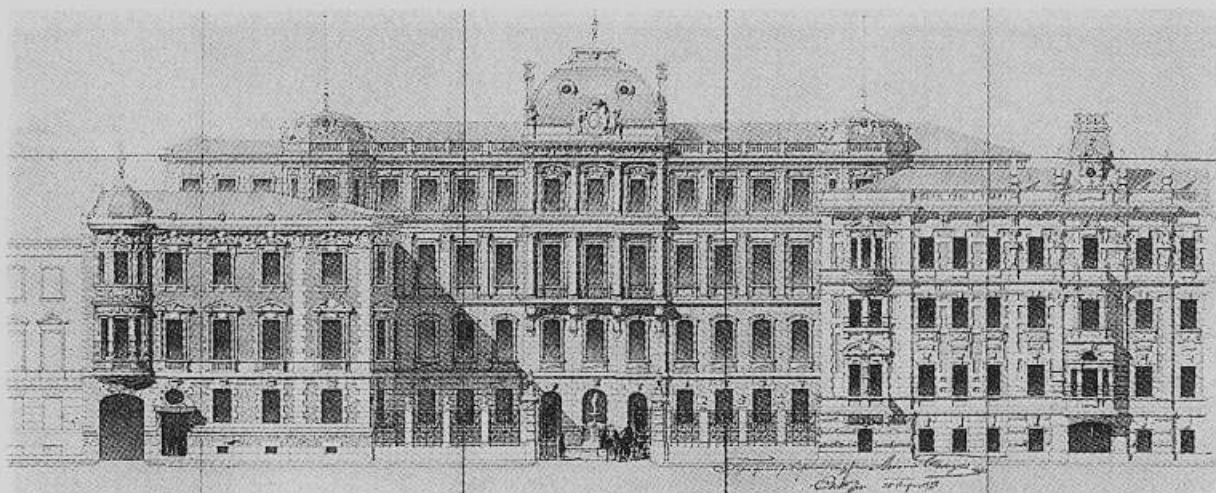
В самом конце XIX века, в 1897–1900 годах, Л.Н. Бенуа разработал и осуществил проект еще одного довольно крупного жилого дома, принадлежав-



Л.Н. Бенуа в кругу семьи
(кабинет в квартире на 3-й линии). Фото 1906 года

шего страховому обществу «Россия»⁵³. В этом проекте архитектор предложил такой прием планировочной организации участка (расположенного на Моховой улице под номером 27–29), который немного позже получил в строительной практике достаточно широкое распространение. Речь идет о решении плана здания с устройством так называемого курдонера, или парадного двора (от французского *cour d'honneur* — двор почета), раскрытого к улице и озелененного. Этот прием восходит к планировке усадеб классических времен. Его применение в условиях переуплотненной застройки капиталистического города позволяло улучшать благоустройство внутриквартальных территорий, а следовательно, делать квартиры более комфортабельными, в том числе благодаря ликвидации (или, по крайней мере, уменьшению количества) дворов-колодцев.

О доме общества «Россия» Л.Н. Бенуа писал так: «Часть этого обширного места была уже застроена



Проект доходного дома страхового общества «Россия»
на Моховой улице. 1897. Фасад



Доходный дом общества «Россия» на Моховой улице.
1897–1900

архитектором А.Ф. Красовским в стиле, как тогда говорили, «Генрих IV». Я спроектировал большой *cour d'honneur*, слева поставил флигель в характере французской архитектуры (камень с кирпичом), а главное здание — в стиле французского ренессанса (сгоревшего дворца Тюильри). Ансамбль получился богатый и интересный».

С этой оценкой архитектора нельзя не согласиться. Действительно, дом, построенный по его проекту

на Моховой улице, и сейчас воспринимается как один из самых интересных на ней. Правый корпус получившегося здесь комплекса, возведенный в 1882 году А.Ф. Красовским, возможно, и побудил Л.Н. Бенуа компоновать фасады двух других корпусов тоже в духе французского зодчества XVI–XVII веков (которому, правда, Леонтий Николаевич и без того всегда отдавал предпочтение). Однако в деталях он отнюдь не следовал за своим коллегой: взяв за основу иные конкретные прототипы, он сумел сделать так, что в облике комплекса появилась целая гамма «французских» мотивов, хорошо дополняющих друг друга и придающих ансамблю галантно-праздничный характер, отвечающий представлениям о чем-то «парижском».

Левый корпус комплекса, возведенный Бенуа, имеет три этажа и подвал и по высоте почти равен правому, с которым соединен ажурной решеткой с въездными воротами между пилонами со светильниками. Здание, стоящее в глубине парадного двора, возвышается над боковыми корпусами. Его доминирующая роль подчеркнута двухъярусным портиком с трехчетвертными колоннами ионического и коринфского ордера, а также высоким четырехгранным «французским» куполом. На уровне третьего этажа здесь устроен широкий балкон, опирающийся на четыре мощных кронштейна.

Сравнивая композицию боковых корпусов комплекса, нетрудно почувствовать разницу между ними. Красовский в решении правого корпуса «дробит» стену усложненными обрамлениями окон, филёнками, пилястрами, балясинами и другими измельченными деталями. В противоположность этому Бенуа стремится в спроектированном им левом корпусе сохранить значительную часть плоскости стен, не заполняя ее декором. В первом этаже он применяет облицовку колотым гранитом, во втором и третьем оставляет обнаженной кирпичную кладку. Декора-



Дом общества «Россия».
Фрагмент фасада

тивные детали мастер сконцентрировал вокруг окон, под карнизом, в убранстве эркера, размещенном над аркой проезда во двор. В результате левый корпус, уступая правому по высоте, приобретает более крупный масштаб, становится монументальнее. Отмеченные различия, надо подчеркнуть, объясняются не только естественным несовпадением почерка двух мастеров, но и отражают направление общей эволюции архитектуры эклектики за те почти двадцать лет, которые разделяют время постройки обоих корпусов.

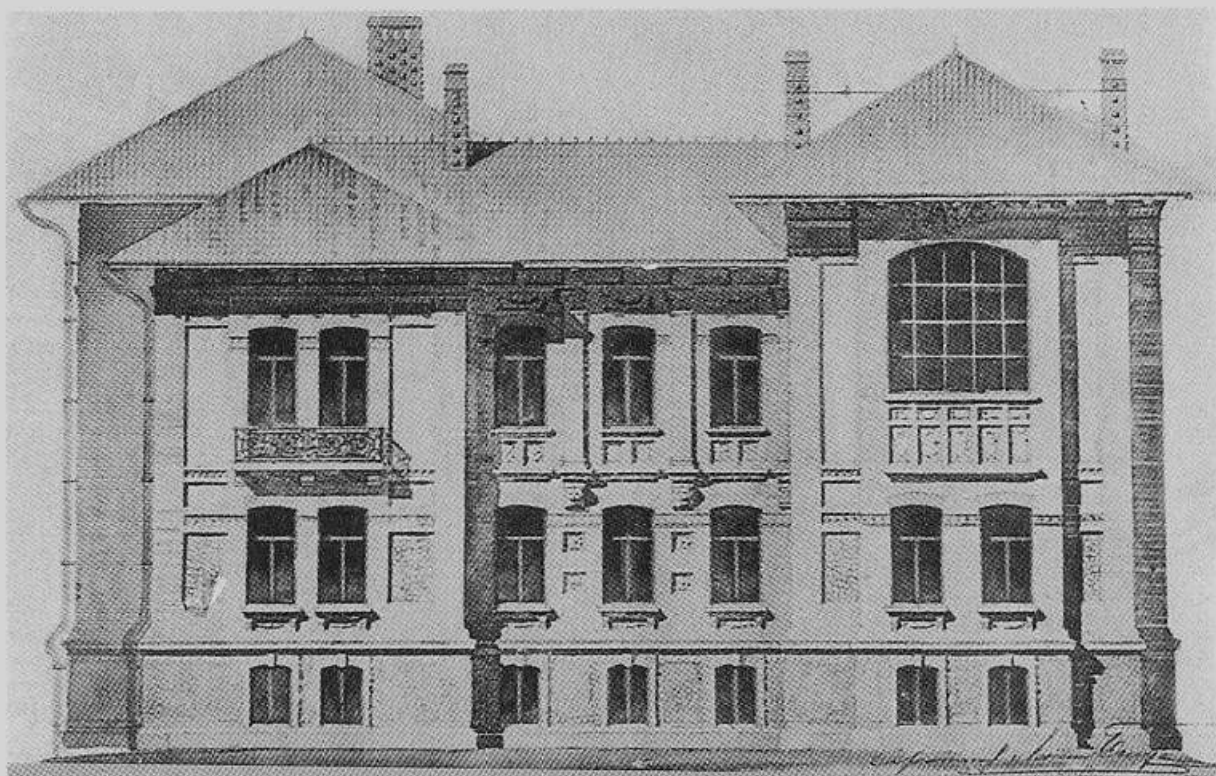
Одним из лучших примеров работы Л.Н. Бенуа в области архитектуры «малых форм» может служить ограда дома на Моховой улице. В ней замечательно



Доходный дом А.И. Трейберга на Невском проспекте.
1898–1900. Фрагмент фасада на М. Морскую улицу

соединяются декоративная прихотливость и монументальность. Сложные переплетения рисунка звеньев интересны и когда их удастся воспринять «на просвет», и когда сквозь них видишь такие же «монументально-декоративные» формы главного корпуса. Дополнительные живописные эффекты здесь возникают иногда зимой, когда влажный снег делает еще выразительнее металлические узоры.

В 1898–1900 годах, одновременно с домом общества «Россия», по проекту Л.Н. Бенуа перестраивался большой доходный дом А.И. Трейберга на Невском проспекте (дом № 11), фасады которого обращены также на Малую Морскую улицу и Кирпичный переулок⁵⁴. Здесь стоял жилой дом, сохранившийся еще от эпохи классицизма. Простая и строгая безордерная композиция его фасадов была близка той, с которой нас и сегодня знакомит соседнее здание — дом Чаплиных (№ 13 по Невскому проспекту), датируемый первыми годами XIX века. Перестраивая дом № 11, Л.Н. Бенуа увеличил его высоту, но мало изменил план участка и структуру фасадов, придав,



Проект особняка Е.Ц. Кавоса
на Каменноостровском проспекте. 1896. Фасад

однако, внешности здания совсем другую художественную характеристику, в которой доминирует любимая архитектором «французская» тема. Дом был украшен многочисленными декоративными деталями, включая ордер в виде пилястр усложненной формы, помещенных в верхних этажах на фасадах по проспекту и улице. В проекте Бенуа предлагал увенчать перестроенное здание крупным «французским» куполом, но этот замысел остался неосуществленным.

Первые два этажа дома были отведены для размещения обувного магазина «Александр», что сделало необходимым устройство высоких витрин. Простенки между ними были облицованы розово-красным мрамором; дверные рамы получили отделку из мрамора коричневого тона. Интенсивный цвет отделочных материалов, блеск зеркальных стекол витрин внесли в облик начального участка центральной магистрали города такие оттенки, в которых можно было почувствовать признаки грядущего модерна. Нельзя вместе с тем не отметить, что выполняя перестройку дома Трейберга, Бенуа внес свою лепту в искажение



Дом Е.Ц. Кавоса. Деталь фасада

гармоничного ансамбля классического Невского проспекта, запечатленного широко известной «Панорамой» В.С. Садовникова.

В отличие от больших доходных домов другой вариант жилья — «камерный», приватный, — должен был представлять особняк Е.Ц. Кавоса (двоюродного брата Леонтия Николаевича), построенный в 1896–1897 годах на углу Каменноостровского проспекта (№ 24) и Большой Монетной улицы. В эти годы на Петербургской стороне и в том числе на Каменноостровском проспекте еще не было столь

большого количества, как ныне, крупных зданий: особенно интенсивно они стали возводиться лишь после того, как закончилось (в 1903 году) сооружение металлического Троицкого моста.

На композицию особняка Кавоса — асимметричную, с ризалитами разной высоты и крутыми, с сильным выносом, черепичными крышами, по собственному признанию автора проекта, повлияли впечатления, полученные Л.Н. Бенуа во время заграничного путешествия. «Мне очень нравилась одна вилла во Франции, и я ею вдохновился», — писал впоследствии Леонтий Николаевич, вспоминая об этой странице своей творческой биографии.

В архитектурном решении особняка Кавоса тоже воплощено предощущение модерна, хотя в целом это решение, как всегда у Л.Н. Бенуа, пронизано тонко прочувствованным историзмом. Здесь историчность проявляется прежде всего в замечательном по точности исполнения рисунке терракотовых декоративных деталей — рельефных растительных и геометрических орнаментов, розеток, львиных масок. Эти детали органично вкомпонованы в облицовку из керамической плитки, которая широко использовалась мастерами как «кирпичного стиля», так позднее и модерна.

Любопытная подробность, связанная с историей постройки особняка Е.Ц. Кавоса, заключалась в том, что, как писал Леонтий Николаевич, «в интересах города мы решили отступить домом на три сажени в глубь участка, и как жаль, что нашему примеру не последовали остальные, — ведь можно было спасти проспект от нелепой застройки». Каменноостровскому проспекту конца XIX столетия еще только предстояло вступить в права главной парадной магистрали района. Предвидя это, Л.Н. Бенуа стремился своим примером указать на необходимость расширения слишком узкого проспекта. Не поддержав идею мастера, владельцы соседних участков и го-



Дом Е.Ц. Кавоса
после перестройки начала XX века

родские власти сделали неизбежной со временем «закупорку» магистрали транспортом. Однако благодаря смещению особняка от утвержденной красной линии в глубину квартала перед главным фасадом здания удалось создать палисадник, до сих пор воспринимающийся как своеобразная деталь этого участка проспекта.

В начале XIX века — в 1907-м, а потом в 1912 году — ученик и помощник Л.Н. Бенуа архитектор В.М. Андросов надстроил и расширил особняк Е.Ц. Кавоса, превратив его тем самым в довольно крупный доходный дом⁵⁵. Однако при этом специфика первоначального решения отнюдь не потерялась, а черты модерна выявились даже определеннее — в том числе благодаря появлению на главном фасаде эркера с графично прорисованными элементами металлического каркаса.

Мастером частного жилища Л.Н. Бенуа в полной мере проявил себя намного раньше того времени, когда проектировал и строил особняк своего кузена. Эту сторону своего дарования он великолепно продемонстрировал, создавая комплекс дач на южном берегу Финского залива, в деревне под названием Бобыльск, близ Петергофа⁵⁶. Историю возникновения и реализации этого замысла сам архитектор интересно излагает в автобиографических записках. «Летом 1890 года, — пишет он, — затеяли мы с Сашей Мейснером⁵⁷ приобрести место на берегу залива в Бобыльске и построить дачи. У Б.Ф. Небо купили место, попавшее ему во владение после разорившегося рыбака Михайлова. Новый владелец разбил его на участки. Мы приобрели два участка с берегом.

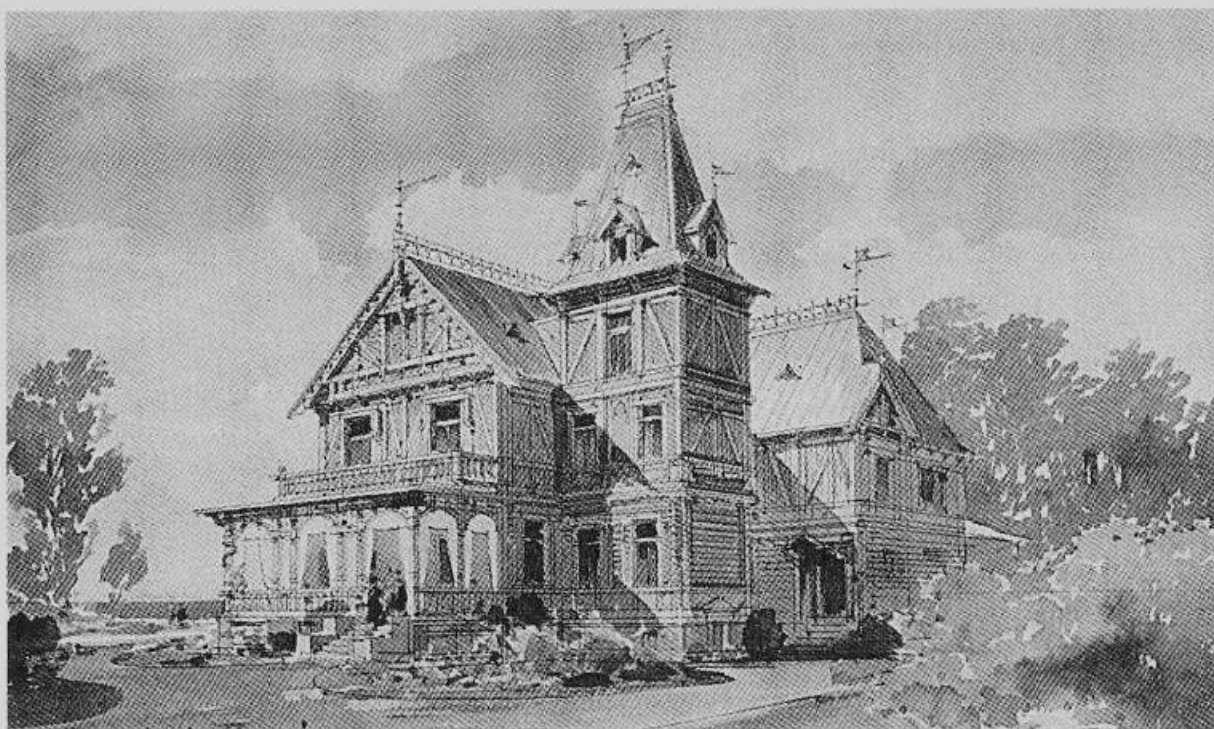
Я решил построить дачи одинакового плана, но визави, т. е., сделав планы, снял кальку и перевернул на другую сторону. Этим мы избежали необходимости видеть кухни друг друга. Вся идея плана заключалась в том, чтобы расположить жилые комнаты и, главное, детские таким образом, чтобы защитить их от ветров и повернуть к солнцу. Заслоняться от него, особенно в нашем климате, не следовало. Да и нигде в мире вы не встретите, как у нас, дач, густо засаженных деревьями, не пропускающими животворящего луча солнца, что порождает тьму и сырость в помещениях.



Дачи Л.Н. Бенуа и А.Э. Мейснера в Бобыльске.
1890–1891

Наши дачи вышли очень удачными, живописными и уютными, а ко всему еще и поместительными. В гостиной большое цельное зеркальное стекло вставлено прямо в раму, которая не отворялась. Это было сделано для того, чтобы при сильных северных и северо-восточных ветрах можно было сидеть в тепле и любоваться бушующим морем. Нижний этаж был срублен из круглых чистых бревен, верх обшит в виде фахверка. Крыша гонтовая. Все деревянные детали не крашены, а покрыты олифой, что придало дачам иностранный вид. У берега забили сваи, вынули грунт и развезли по месту, подняв таким образом всю площадь участка на один аршин. Это оберегало нас от больших наводнений. Осенью 1890 года, когда только начинали постройку, было сильное наводнение: буквально все место было под водой. Потом такого уже не случалось, хотя вода и посещала нас, но только разливаясь лужами и приплеском волн. Надо сказать, что эта стихия нам много вреда принесла, что твоя революция!

К лету 1891 года мы переехали. Позже произошли дополнения и разные пристройки в обеих дачах,



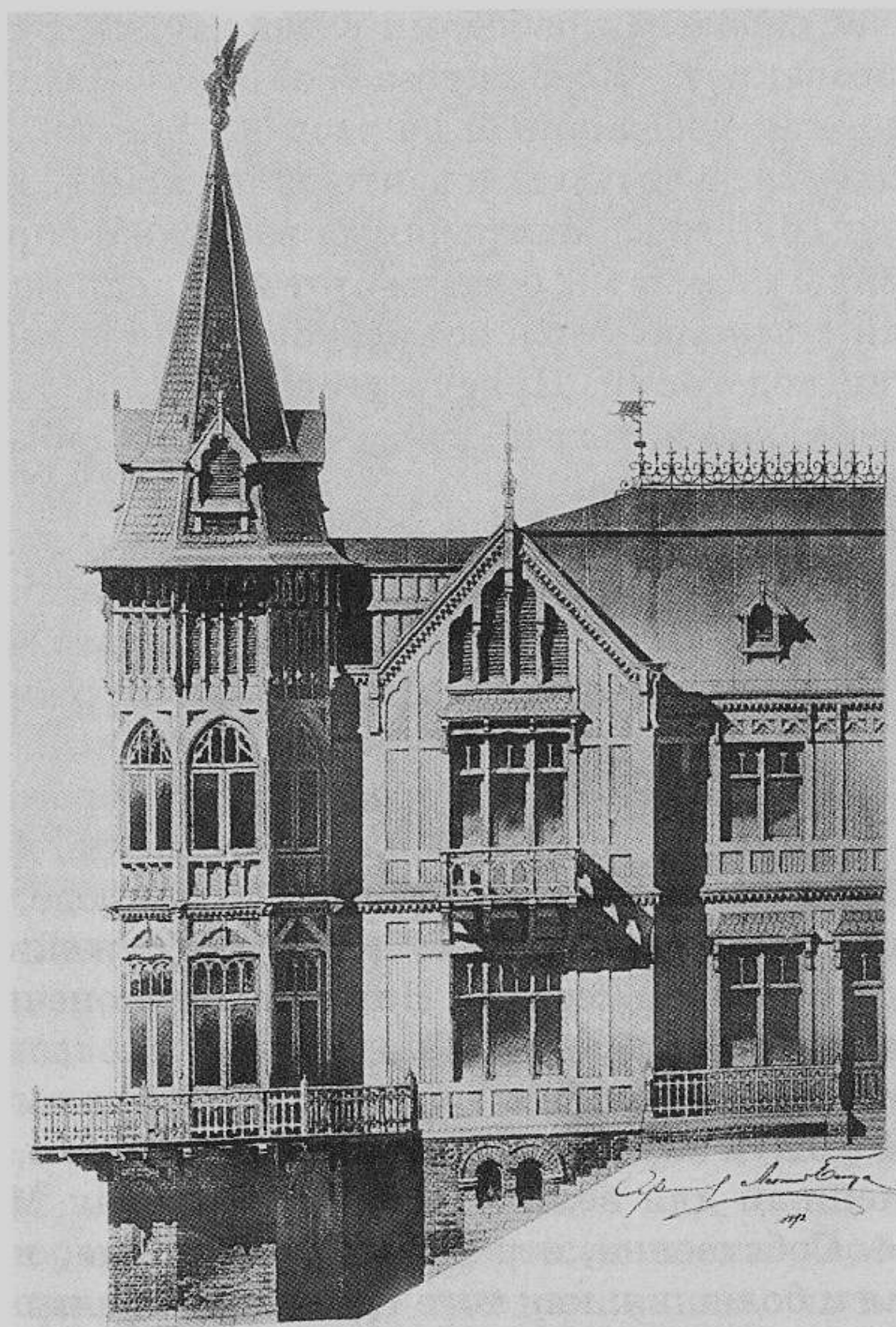
Эскиз перспективы к проекту дачи М.Н. Бенуа
в Бобыльске. 1891

чем и была достигнута известная разница в них. Кроме того, в силу неодинакового их расположения к солнцу и ветру возникло не вредящее ансамблю интересное разнообразие. Место было голое, если не считать ольхи на берегу и двух-трех берез на бывшем огороде. Все было обсажено нами, и впоследствии много деревьев пришлось снести, так как они мешали друг другу, а главное — стали заслонять солнце.

На следующий год брат Михаил⁵⁸ купил себе место рядом, и я ему построил дачу несколько больших размеров с башнею. Стиль взял несколько иной, придерживаясь мотивов фронтонов на английских домах... Все остальное было отделано в том же духе, что и наши дачи. При въезде у ворот поставили домик с прачечной и баней, которой брат угощал любителей банного режима...

В то же лето я сделал проект дачи Л.И. Крону. Он купил старый дом доктора Вредена, построенный в мавританском стиле, стоявший на горе, выше деревни Бобыльск⁵⁹.

Эта дача значительно больше и затейливее наших. Она построена в характере и с приемами готи-



Проект дачи Л.И. Крона в Бобыльске. 1892.
Фрагмент фасада

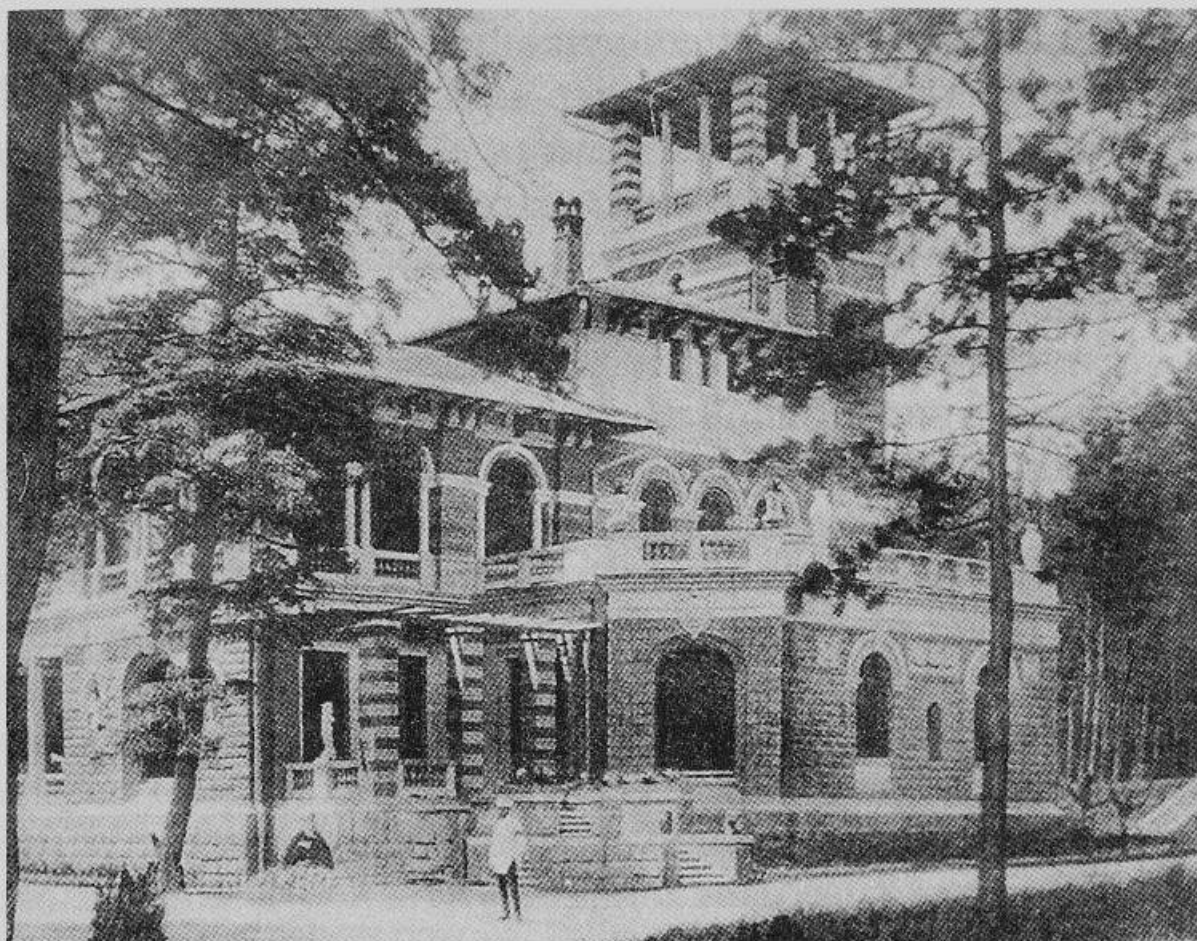
ческой архитектуры. Интересно вышла башня и подъезд с крыльцом, исполненные так, как я мечтал, когда строилась башня в Озерках. Выступающие концы балочек обделаны головками на манер готики: их резал А.И. Стюнкель, который был моим помощником на постройке и у Крона и у брата Миши. Сад, состоящий из горки и овражка, был несколько переделан садовником Регелем и его помощником, чудаком Редешейдом.

У нас садовыми работами ведал старик Рахонин под прозвищем «*Rosa rugosa*»^{*} и частью Редешейд. Помню, как посаженный на разделе наших дач вяз не принялся, и мы боялись, что он погибнет. Тогда 1 октября 1890 года, завтракая на воздухе и справляя отвальную с дачи, мы отрыли этот вяз, подняли его и выпили шампанское за его здоровье, опрокинув бокальчик под корни. Присутствовавший на завтраке Редешейд, как и мы все, своих корней не забыл! Хорошие были времена!»

Типично дачное настроение, характерное для этих времен, доносят до нас карточки из фотохроники семейства Бенуа. Старые пожелтевшие снимки воспроизводят хорошо знакомые каждому петербуржцу пейзажи — плоский песчаный берег, сосны, камни в мелкой воде, неприветливое море, ветры которого даже летом заставляют дачников, ежась от холода, кутаться в городские одежды... Но здесь, на природе, в своем «стильном» живописном доме, в окружении любимых им людей, Леонтий Николаевич, конечно же, чувствовал себя хорошо...

Почти одновременно с дачами на Финском заливе Л.Н. Бенуа спроектировал загородный дом, предназначенный для великого князя Николая Михайловича. Собственно, это тоже была «дача», но роскошная и большая, как того требовал сан владельца. Местом для строительства этого дома, а точнее — дворца, были выбраны Ликаны — селение, находящееся на Кавказе близ Боржоми. Проект дома великого князя, а также служб при нем, Л.Н. Бенуа разработал в мае 1892 года⁶⁰. Эскизы фасадов, хранящиеся вместе с другими чертежами этого проекта в Российской национальной библиотеке, можно отнести к числу наиболее ярких образцов замечательной акварельной техники мастера. Строительство дворца в Ликанах, осуществленное в 1893–1894 го-

^{*} Роза морщинистая (лат.).



Дворец в Ликанах близ Боржоми. 1893–1894

дах, позволило создать в этом романтическом месте композицию, способную напомнить виллы античности, а потому тоже овеянную романтическим настроением.

Дворец в Ликанах интересен своим свободным объемно-пространственным решением, что нашло отражение в «многоликости» его внешнего вида: здание с разных точек воспринимается совершенно по-разному. Ясно, насколько уместным и оправданным именно для этого случая было такое решение. Динамичному разнообразию фасадов дворца хорошо отвечали богато обставленные интерьеры, оформленные в соответствии с эклектической традицией в разных декоративных «стилях».

80-е и 90-е годы XIX века явились для Л.Н. Бенуа также и временем интересной работы над проектами гражданских зданий общественного назначения. Важное место среди них заняли проекты те-

атрально-зрелищных сооружений. За один из них — проект «народного театра» — Л.Н. Бенуа в ноябре 1885 года был удостоен звания академика — первого академического звания, которое, согласно уставу Академии художеств, присваивалось за исполнение специально задаваемой конкурсной программы.

Спустя шесть лет академический Совет счел возможным присвоить Л.Н. Бенуа и следующее, более высокое звание профессора. Вместе с Бенуа кандидатами на получение этого звания «за известность» были выдвинуты академики И.А. Стефаниц, А.А. Парланд и В.А. Шретер. «По произведенной закрытой баллотировке, — говорилось в постановлении Совета от 19 февраля 1892 года, — названные лица удостоены звания профессоров архитектуры большинством: Стефаниц 10 против 3, Бенуа 10 против 4, Парланд 8 против 6 и Шретер 12 против 2 шаров».

Звание профессора давало право на занятие соответствующей должности в учебном заведении. И действительно, в октябре 1892 года Совет Академии художеств вынес постановление об избрании Л.Н. Бенуа «на штатную должность профессора 2-й степени». Однако на следующий год в Академии была произведена серьезная реорганизация, и Л.Н. Бенуа приступил к педагогической работе в соответствии с новым уставом фактически уже в другой должности (подробнее об этом будет рассказано в одной из следующих глав).

Выбор темы для программы на звание академика был, вероятно, сделан Л.Н. Бенуа под влиянием тех событий, которые перед этим очень заинтересовали театральный Петербург. В 1883 году обследование Большого театра показало, что старинное здание нуждается в капитальном ремонте. Средств на него, однако, не нашлось, театр продолжал ветшать, и через два года все оперные спектакли из его репертуара пришлось перенести в Мариинский театр, восстановленный после пожара 1859 года архитекто-

ром А.К. Кавосом. В связи с этим под руководством В.А. Шретера начались работы по реконструкции Мариинского театра, а Большой театр в 1887 году передали Консерватории, существовавшей к этому времени уже четверть века без подходящего для нее помещения⁶¹.

Выше мы уже имели случай отметить, насколько близким себе, семейным делом могли воспринимать в клане Бенуа судьбу обоих театров. Поэтому не удивительно, что Л.Н. Бенуа попытался представить себе, каким можно было бы спроектировать новый Большой театр, и в ноябре 1884 года разработал на эту тему несколько эскизов. Сохранившиеся в Российской национальной библиотеке, эти эскизы свидетельствуют о том, что художественное решение задачи Бенуа искал, следуя в русле тех традиций, которые сложились в области театрального зодчества эпохи эклектики в западноевропейских странах.

Эту «поисковую» работу Л.Н. Бенуа проделал как раз в то время, когда в связи с закрытием Большого театра была учреждена особая комиссия, под эгидой которой и должно было вестись проектирование нового театрального здания. Занимаясь этой проблемой, Бенуа выдвинул предложение о размещении такого здания на Марсовом поле, подкрепив это предложение соответствующим эскизом генерального плана⁶².

Не остался Л.Н. Бенуа в стороне и от процесса проектирования здания Консерватории на месте Большого театра, сохранить который в прежнем виде было признано в конце концов невозможным. В 1890 году Общество архитекторов организовало конкурс на разработку проекта здания Консерватории. На рассмотрение жюри поступили двенадцать работ, но еще раньше в комиссию, занимавшуюся делами, связанными с перестройкой, свое предложение представил гражданский инженер В.В. Николая; именно оно и было принято к осуществлению.

Думается, однако, что конкурсный проект Л.Н. Бенуа был интереснее. Архитектор придал плану здания Консерватории Т-образную форму. Главный повышенный корпус здания с парадным вестибюлем и двумя залами — театральным и концертным — архитектор выдвинул вперед, в сторону Мариинского театра; два симметричных крыла с учебными классами вытягивались вдоль восточной границы площади. По фигуре плана, таким образом, Консерватория делалась похожей на Мариинский театр; при этом уравнивалась и ширина их обращенных «навстречу» друг другу центральных объемов. Л.Н. Бенуа явно хотел согласовать архитектурное решение вновь возводимого здания с существовавшим, и в этом ансамблевом подходе к решавшейся задаче заключалось принципиальное отличие от того, что было сделано потом по проекту В.В. Николя, вовсе не стремившегося к тому, чтобы наладить композиционный «диалог» двух соседних сооружений.

Небезынтересно также отметить, что композиция главного фасада Консерватории, какой она была предложена в проекте Л.Н. Бенуа, спустя четыре года послужила, возможно, прототипом для аналогичного решения, принятого В.А. Шретером при очередной перестройке и модернизации Мариинского театра. Существующий и сейчас его главный фасад с четырьмя трехчетвертными колоннами и большими арочными окнами между ними очень похож на тот, который можно видеть на чертежах Бенуа.

Когда проводился конкурс на проект перестройки Большого театра для Консерватории, у Л.Н. Бенуа за плечами уже была работа по созданию комплекса Придворной певческой капеллы — работа, явившаяся для архитектора этапной.

Придворная капелла была одним из заслуженно уважаемых петербургских творческих коллективов; она имела длинную и славную историю. Еще в XV веке, при Иване III, в Москве был учрежден первый

профессиональный хор «государевых певчих дьяков». Много позже этот хор, в котором к тому времени сменилось уже несколько поколений певцов, сопровождал в походах царя Петра I, участвовал в торжествах по случаю закладки Петропавловской крепости на Заячьем острове. С этого момента придворный хор отсчитывает свою петербургскую историю. Пополнялся он благодаря существовавшей при нем школе, где одаренных детей обучали пению и игре на различных музыкальных инструментах⁶³.

Руководили петербургской Певческой капеллой (так стал называться хор с 1763 года) выдающиеся русские музыканты — М.Ф. Полторацкий, Д.С. Бортнянский, А.Ф. Львов, М.И. Глинка. По инициативе Д.С. Бортнянского в начале XIX века для Капеллы был приобретен участок на берегу Мойки, рядом с Дворцовой площадью, где находилась одна из петербургских усадеб. В 1730-х годах на этом участке был построен деревянный дом штаб-лекаря Х. Паульсена. В состав его усадьбы вошел обширный сад, простиравшийся до Большой Конюшенной улицы. В 1770-х годах тем же участком владел архитектор Ю.М. Фельтен. Он построил вместо деревянного трехэтажный каменный дом; как и раньше, перед ним находился раскрытый к Мойке курдонер, ограниченный по сторонам служебными флигелями.

Усадебные постройки были для Капеллы, разумеется, не очень удобны, да к тому же со временем они заметно обветшали. Поэтому в начале 80-х годов XIX века и возникла идея их капитального переоборудования. В то время директором Капеллы состоял граф С.Д. Шереметев⁶⁴. Управляющим музыкальным коллективом в январе 1883 года был назначен композитор М.А. Балакирев; его помощником по «научно-музыкальной части» стал Н.А. Римский-Корсаков.

Разработку проекта перестройки зданий Капеллы С.Д. Шереметев поручил своему «домашнему» архитектору — Н.В. Султанову, много занимавшему-

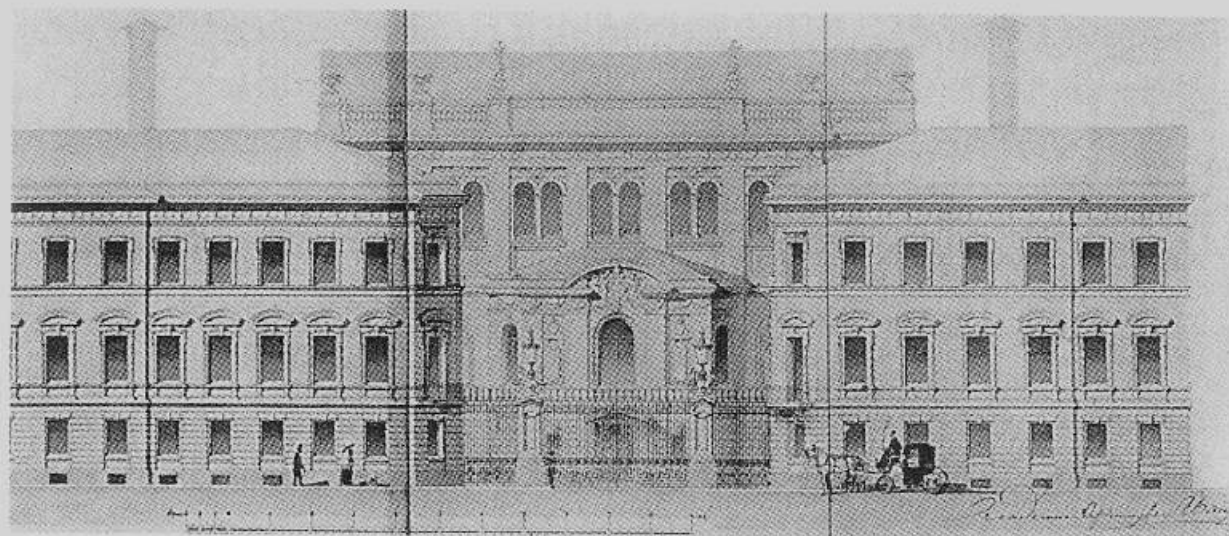
ся постройками, ремонтами и реставрацией зданий, находившихся во владениях графа. Видный строитель и педагог, Н.В. Султанов позже, в конце XIX и начале XX века, возглавлял в качестве директора петербургский Институт гражданских инженеров.

Однако проект Н.В. Султанова, вызвавший ряд замечаний экспертов (одним из которых был и Л.Н. Бенуа), не был утвержден к исполнению.

Тогда-то и возникла кандидатура Леонтия Николаевича как возможного автора нового проекта. Она была поддержана Н.С. Петровым — главным контролером Министерства императорского двора, то есть непосредственным начальником Бенуа по службе. Леонтий Николаевич подробно и живо излагает в своих «Записках» историю проектирования и строительства новых зданий Капеллы; стоит воспроизвести этот раздел автобиографии архитектора достаточно полно.

Л.Н. Бенуа пишет: «В начале июня 1886 года меня вызвал статс-секретарь Николай Степанович Петров... и объявил, что министр Двора поручает мне сделать эскиз перестройки Придворной певческой капеллы. У них уже был проект, исполненный гражданским инженером Николаем Владимировичем Султановым, но он их не удовлетворял. Одновременно заказали эскиз и В.А. Шретеру... Помогали мне В.П. Цейдлер и А.А. Щербачев. Представили все к сроку, кажется, около 26 июня. Дня через два вызывает меня Н.С. Петров и объявляет, что Государь Император одобрил эскиз, повелел поручить постройку мне и немедленно начать, подыскав для помещений Капеллы временный дом.

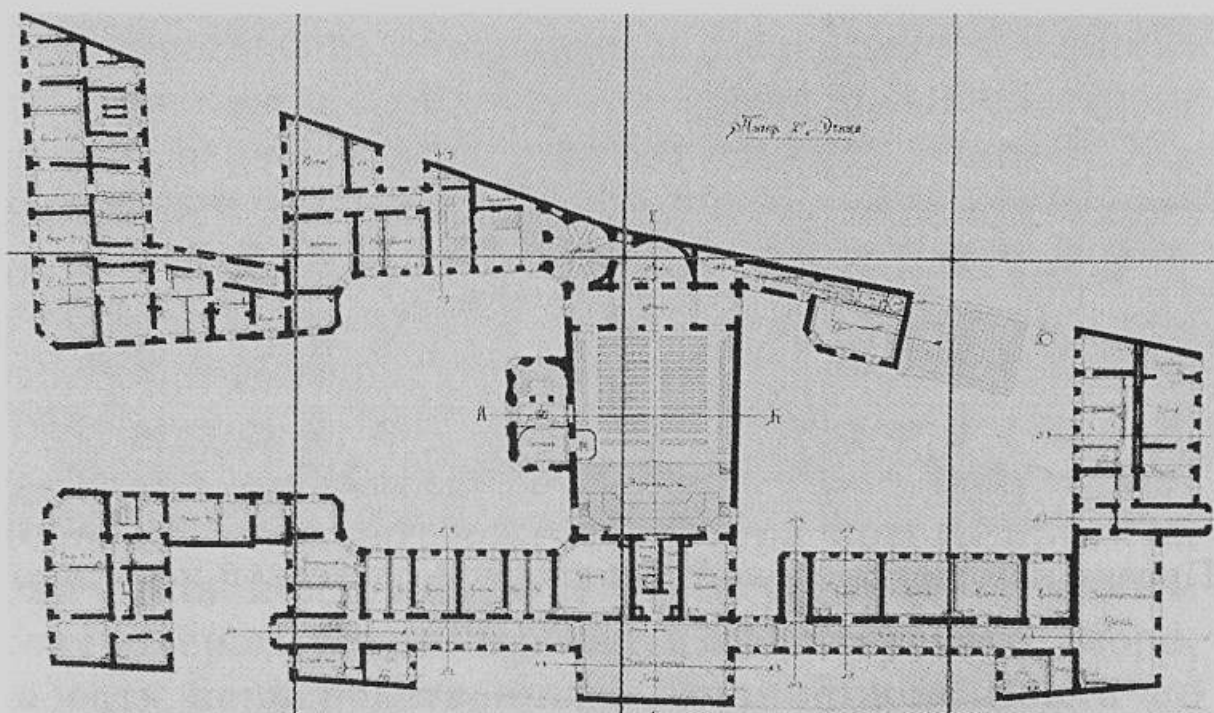
Нашли дом на Миллионной... Принялись полным ходом за составление чертежей, проверяя старое на натуре. Наладили мастерскую и весь штат подрядчиков и поставщиков. Грунты оказались местами ужасные. На втором большом дворе напали на засыпанный пруд или русло, откуда извлекли



Проект комплекса зданий Придворной певческой капеллы.
Главный фасад. 1889

кусок окаменелого дерева. Глубина рвов достигала семи аршин. Несмотря на все трудности при возведении новых флигелей (приходилось массу старого ломать и пробивать), благодаря бдительности и энергии мы справились и к зиме подвели школьные флигеля под крышу... Когда школьную часть наладили, я принялся за переработку остальных частей этого обширного здания — главным образом концертного зала, царских комнат, вестибюля и фойе для публики.

Старая лицевая сторона Певческой капеллы, выходящая к Певческому мосту, находилась в центре всего здания и имела разрыв, ведущий в главный двор — курдонер. Ось разрыва шла не перпендикулярно к главному двору, а под углом, что было очень некрасиво. Поэтому я предложил ее перенести, что вызвало необходимость от одной части, правой от моста, как бы отколоть, а к левой пристроить... Представленные чертежи получили Высочайшее одобрение. Теперь со стороны моста корпуса получились неравными, зато ось лежит посередине. Так как лицевые фасады не имеют особых членений, то сложившаяся асимметрия менее заметна, чем та кривая ось, которая была.



Проект комплекса зданий Капеллы.
Генеральный план

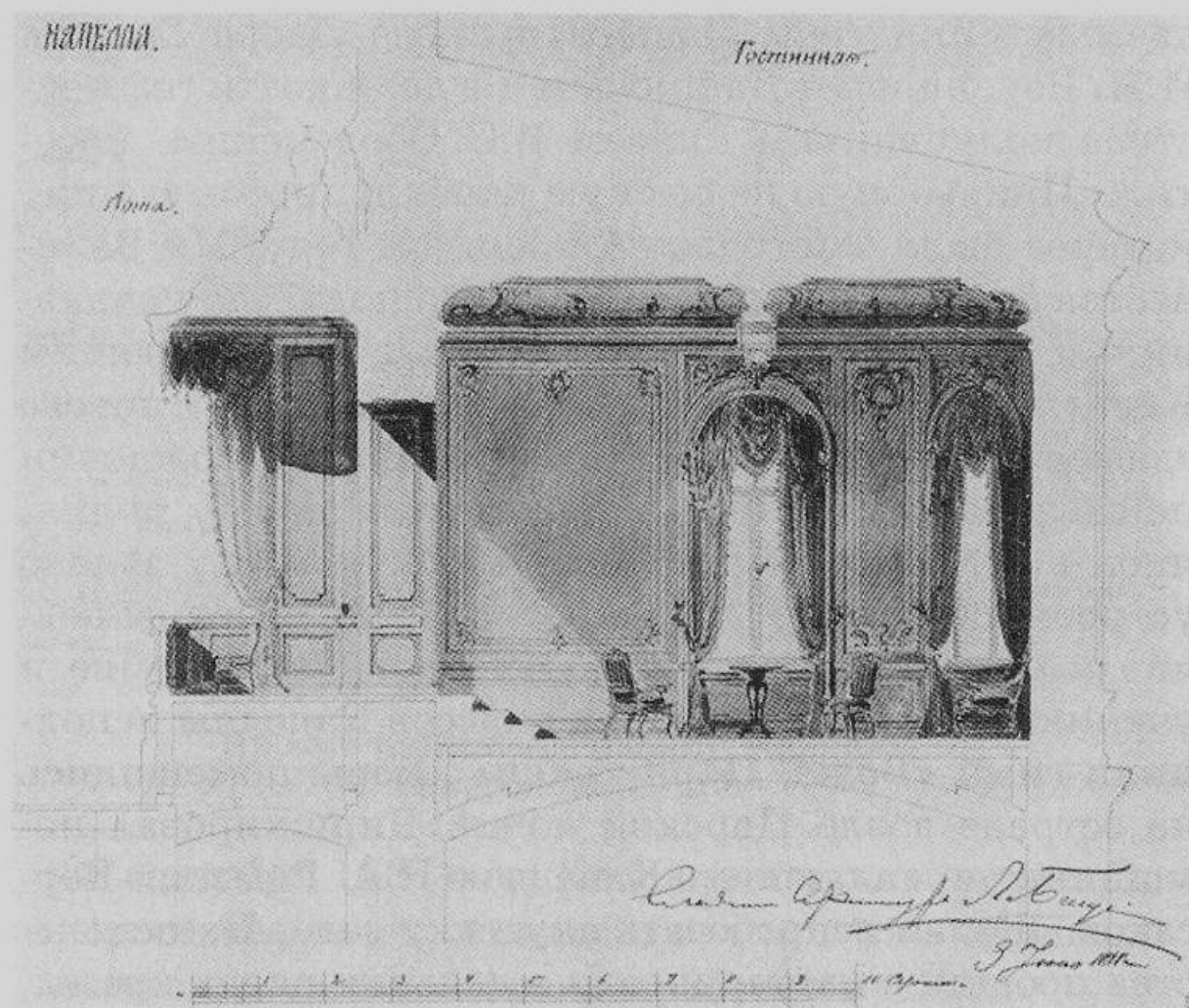
26 сентября 1887 года Капелла въехала на место и на первое время успокоилась, а я мог уже не спеша приняться за дальнейшую разработку проекта.

Еще осенью 1886 года мне пришлось расстаться с А.А. Щербачевым, но в это время я получил письмо от Г.Я. Леви о том, что он окончил работы в Киевской губернии у барона Врангеля и генерала Краснокутского. Я тогда же ему написал, чтобы ехал ко мне на должность старшего помощника по Капелле. Всю постройку закончили к началу 1889 года и ждали приезда Государя...

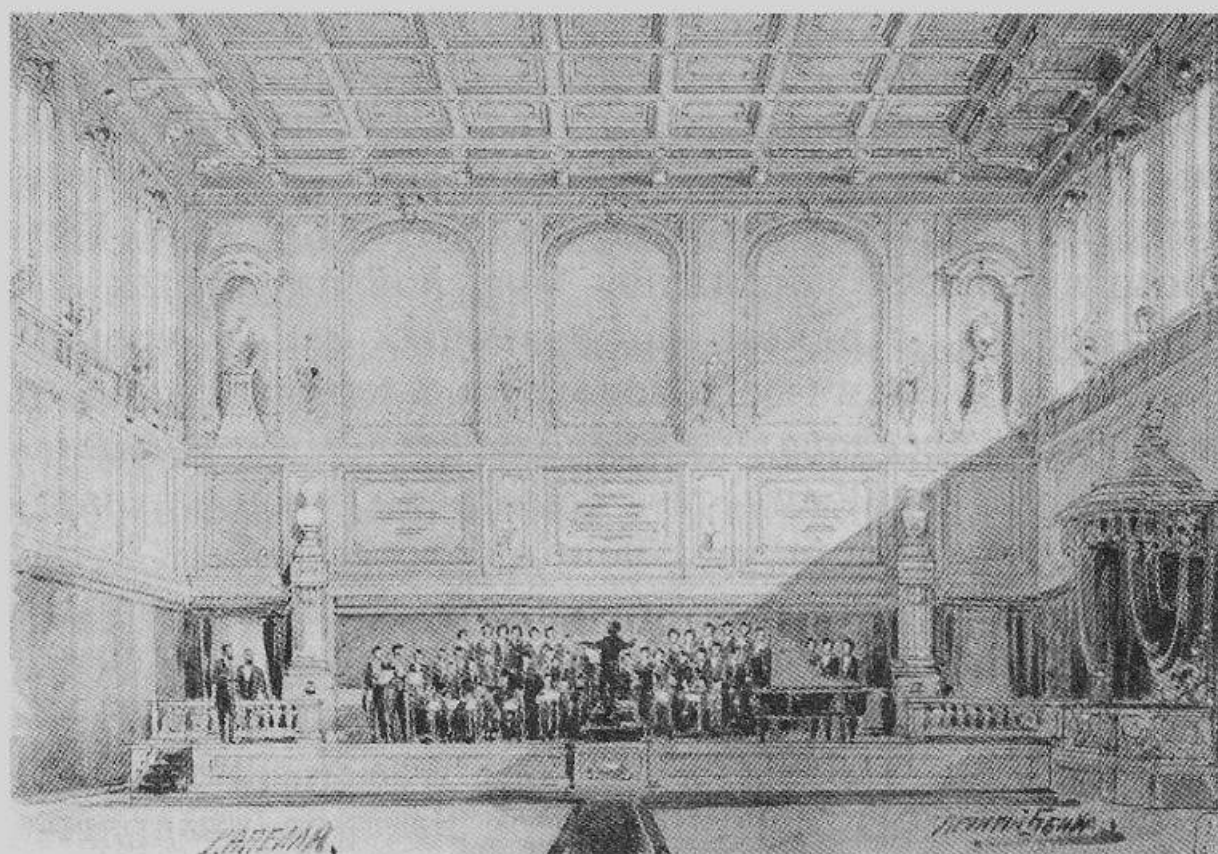
В понедельник 27 февраля сидим мы с Леви, пьем чай, вдруг сообщают, что в 3 часа пожалует Государь Император. Тут пошла суматоха, я кинулся переодеваться, послали за обойщиками снимать чехлы, бросились убирать двор: мести, где мыть, где тереть, чистить снег. Наконец пожаловали».

Далее Л.Н. Бенуа воспроизводит в записках газетный отчет о посещении нового комплекса императорской четой: «В понедельник 27 февраля, в половине четвертого часа дня, Их Величества Государь Император и Государыня Императрица, сопровож-

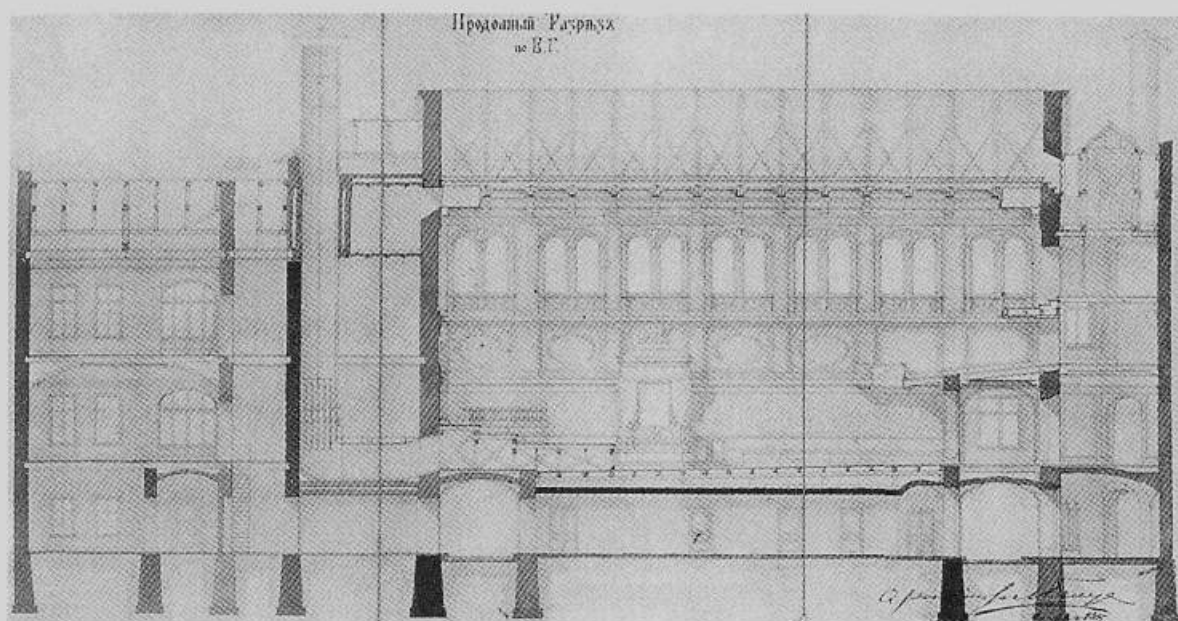
даемые министром Императорского Двора Графом И.И. Воронцовым-Дашковым и в должности гофмейстера полковником князем В.С. Оболенским, посетили Придворную певческую капеллу, новое здание, которое было выстроено в прошлом году. Их Величества были встречены у Царского подъезда начальником Капеллы С.Д. Шереметевым, управляющим Капеллою М.А. Балакиревым и строителем нового здания архитектором Л.Н. Бенуа. В сопровождении поименованных лиц Их Величества прямо поднялись в бельэтаж и вошли в Царскую ложу заново устроенной концертной залы, где были собраны певчие и ученики. При входе Их Величеств певчие и ученики инструментальных классов Капеллы исполнили гимн «Боже, Царя храни». Хоры помещались на эстраде возле Царской ложи. Дирижировал помощник управляющего Капеллою Н.А. Римский-Корсаков. Желая испытать акустику зала, Их величества прошли в партер и сели в дальних рядах кресел, откуда слушали исполнение оркестром учеников увертюры из оперы «Руслан и Людмила»... Государь Император и Государыня Императрица нашли резонанс хорошим, а исполнителей удостоили похвалы... Выйдя затем из концертного зала, Их Величества осмотрели все помещения Капеллы, начав осмотр с инструментальных классов для малолетних певчих. Ученики в классах занимались музыкой на разных инструментах, в одном из певческих зал — уроком танцев. Их Величества заходили в каждый класс и милостиво беседовали с преподавателями и учениками. Затем Их Величества осмотрели спальни, лазарет (больных не было), бани с бассейном для купания, столовые и кухни, прошли вновь в концертное зало и отбыли в 4 ч. 35 мин.» К этому от себя Леонтий Николаевич добавляет: «Перед выходом Государь подал мне руку и благодарил за прекрасное устройство. Граф И.И. Воронцов-Дашков поздравил меня с успехом. Когда я доложил о том Н.С. Петро-



Проект комплекса зданий Капеллы.
Разрез царской ложи. 1888



Эскиз перспективы концертного зала Капеллы. 1888



Разрез по концертному залу

ву, он сказал, что очень рад за меня. Тем дело и кончилось...»

Проектируя здания Капеллы, Л.Н. Бенуа с блеском проявил свой талант мастера композиции, одинаково важное внимание уделяющего как функциональной, так и художественной сторонам проектного решения, а кроме того, и многочисленным хозяйственным «мелочам», от каковых нередко в очень сильной степени зависит успех дела⁶⁵.

Программа, которой должен был следовать автор проекта, отличалась значительной сложностью. Участок, сильно вытянутый поперек квартала от Мойки до Большой Конюшенной улицы, имел неправильную конфигурацию в плане. Очень сложным был состав помещений Капеллы: помимо большого концертного зала, в комплекс должны были войти многочисленные учебные классы, спальни для учеников, квартиры для педагогов, кулуары для публики, посещающей концерты, и различные вспомогательные помещения. Наконец, надо было считаться с находившимися на участке строениями и по возможности экономно и эффективно использовать те их фрагменты, которые обладали достаточной прочностью.



Здания Капеллы на Мойке. 1886–1889.

Фото конца XIX века

Л.Н. Бенуа довольно быстро нашел общий прием планировочного решения. Два варианта его проекта, относившиеся к 1886 и 1887 годам, отличались друг от друга только в деталях.

Ядром комплекса естественно было сделать концертный зал. Так и поступил архитектор: корпус зала, более высокий, чем примыкающие к нему флигеля, расположился в глубине парадного двора на месте старого усадебного дома, который был фактически полностью разобран. В центре фасада корпуса концертного зала Л.Н. Бенуа разместил массивный, богато декорированный тамбур входа в царскую ложу. Этим тамбуром эффектно замыкается пространство двора, отделенного от набережной высокой металлической оградой с пилонами, увенчанными фонарями.

Фасады флигелей решены деликатно, спокойно, но мастер, говоря его собственными словами, придал им «изящный вид», что достигнуто применением немногочисленных декоративных элементов — рустовки, относительно простых наличников, строгого дорического фриза под крышей; и лишь отдельные звучные пятна рельефного декора дополняют эти



Фрагмент фасада центрального корпуса.
Деталь фасада жилого корпуса

немногословные украшения, контрастно выделяясь, например, на фоне стен по сторонам входа во двор.

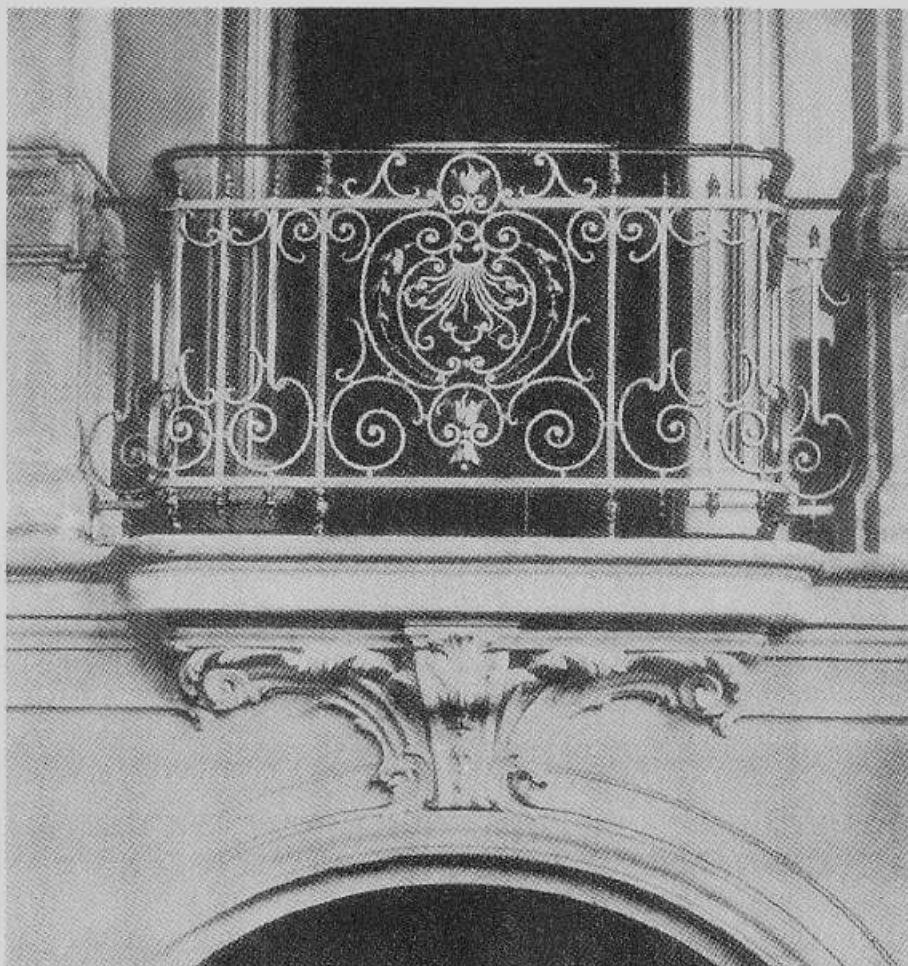
Неброский внешний вид, приданный лицевым флигелям по набережной (в них расположились квартиры) позволил сохранить сложившийся ранее характер застройки левого берега Мойки, служащей здесь фоном для грандиозного ансамбля Дворцовой площади. Л.Н. Бенуа, следовательно, тактично разрешил проблему сочетания в этом месте старого и нового, совершенно справедливо не пойдя на создание сколько-нибудь сильного акцента, способного составить хоть какую-нибудь конкуренцию соседнему ансамблю. Главный же корпус Капеллы, имеющий значительно более представительную внешность, удален в глубину парадного двора и по этой причине практически не виден с площади. Вместе с тем как ее естественное продолжение воспринимается сам двор, геометрия которого была удачно «скорректирована» Л.Н. Бенуа.



Здания Капеллы в застройке набережных Мойки

Создав за главным корпусом систему проходных дворов, Бенуа, кроме того, организовал немало важную пешеходную коммуникацию, которая с пользой служит горожанам до сих пор. Выразительности парадного двора способствовало его расширение в глубине. Здесь в боковых корпусах разместились учебные классы. В правом более широком корпусе их на каждом этаже связали коридоры, хорошо освещаемые через большие окна. Корпус, стоящий слева, из-за подходившей к нему близко меже получился узким, усложненным по рисунку плана. Тем не менее Л.Н. Бенуа виртуозно вписал в этот план не только учебные комнаты, но также парадные кулуары — вестибюль с гардеробом, лестницу и два фойе второго этажа — круглое и полукруглое. Не очень просторные, они тем не менее успешно выполняют свои функции и производят приятное впечатление не только благодаря своей декоративной отделке, но и за счет присущего им почти домашнего уюта.

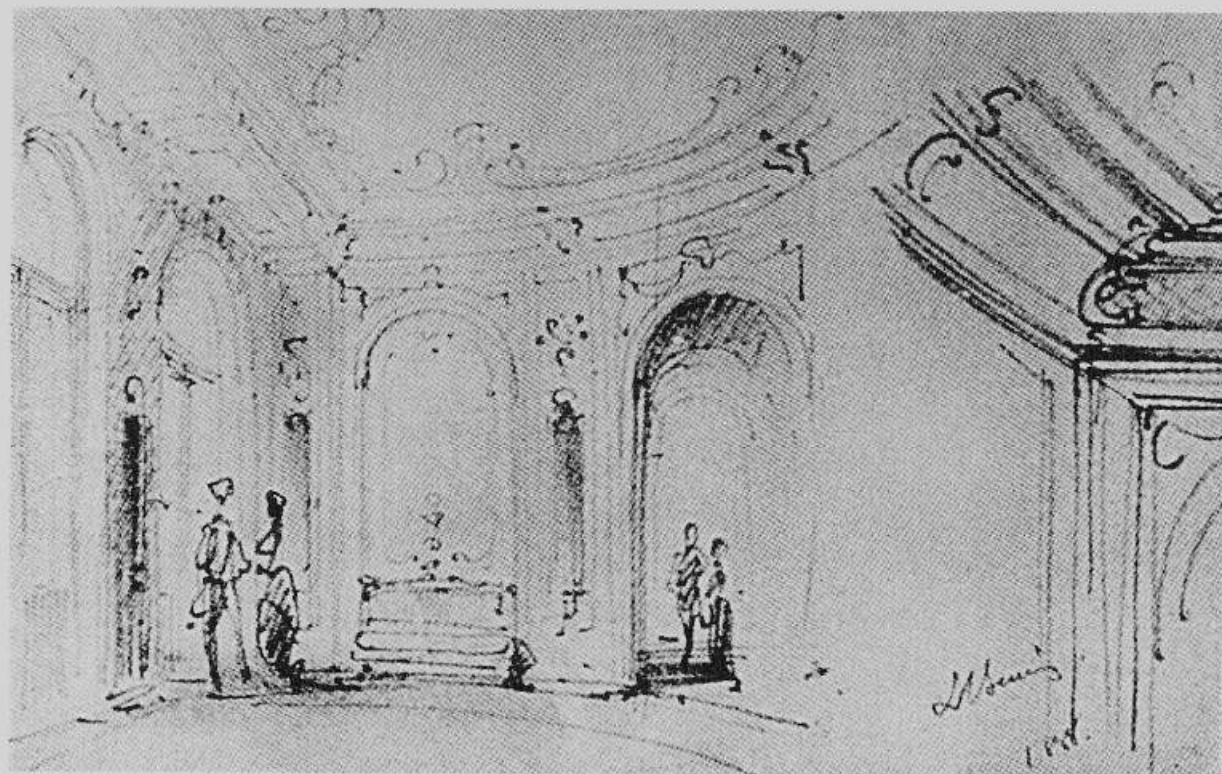
В отделке парадных интерьеров Капеллы Л.Н. Бенуа обратился к излюбленным им мотивам роко-



Здание Капеллы.

Деталь отделки помещения царской ложи

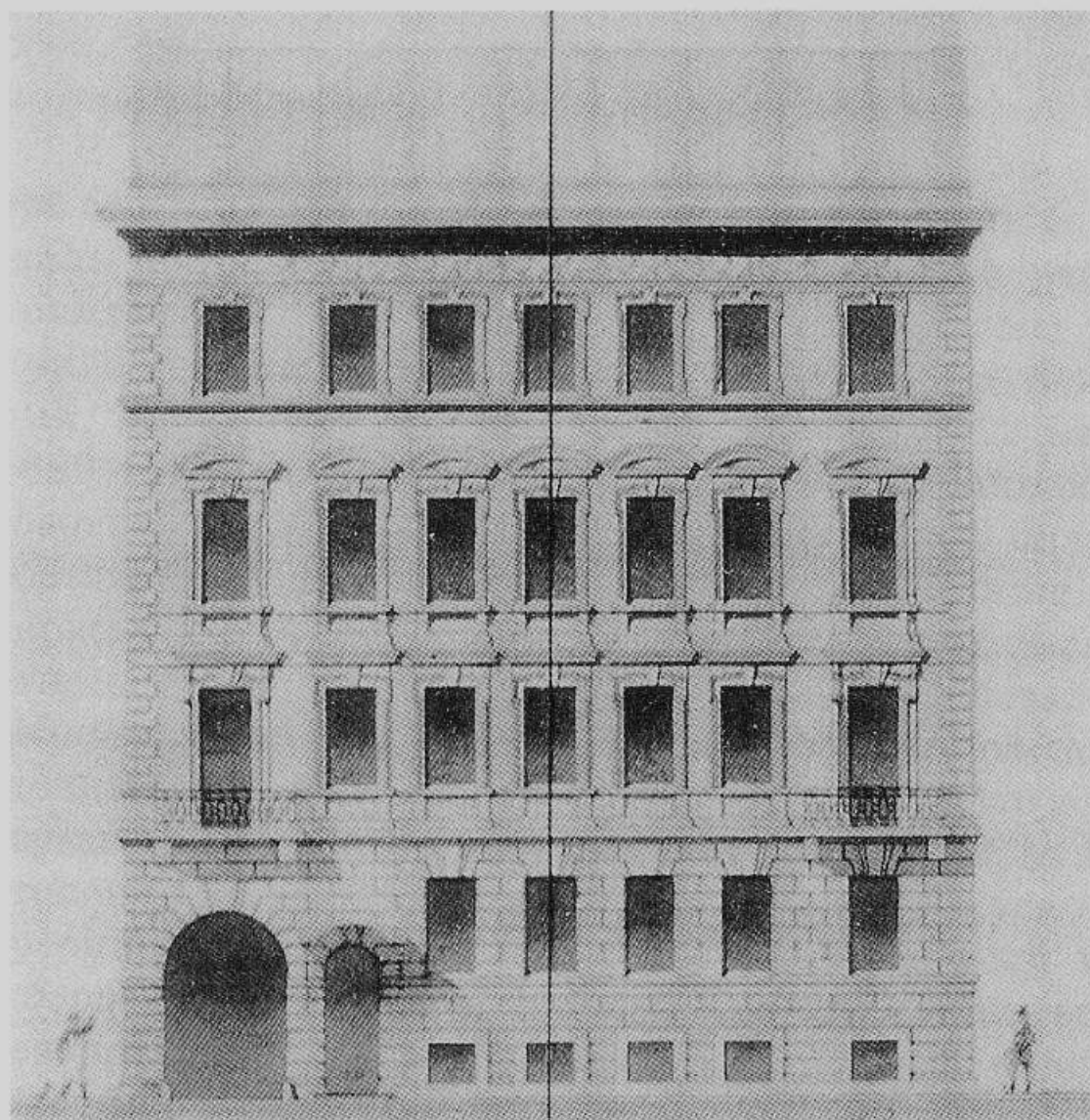
ко; в графическом наследии мастера сохранилось немало эскизов, выполненных в такой манере и, вероятно, связанных с работой над проектом Капеллы. Чистовые эскизы и чертежи Л.Н. Бенуа по Капелле, относящиеся к уже принятому архитектором варианту отделки, дают о нем исчерпывающее представление вплоть до мельчайших деталей, изображенных очень точно, несмотря на то что исполнялись они на листах небольшого формата. Процесс проектирования комплекса Капеллы отражен в графике Л.Н. Бенуа достаточно подробно. Анализ всех проектных материалов по этому сооружению, сохранившихся в разных собраниях, с точки зрения как графического их исполнения, так и развития композиционного замысла может представить очень интересную самостоятельную исследовательскую задачу.



Эскиз к проекту декоративной отделки интерьера
(к проекту зданий Капеллы?). 1888

По контрасту с тесноватыми и усложненными по форме плана фойе концертный зал Капеллы особенно сильно поражает простором и четкостью построения его объема. Бенуа очень просто скомпоновал этот интерьер, отказавшись от традиционных театральных ярусов. Впечатление свободы и непринужденности пространственного решения усиливается благодаря тому, что в дневное время зал хорошо освещается естественным светом через двойные арочные окна, размещенные в верхней части стен. Проектный эскиз из собрания музея Академии художеств показывает, что эффект от такого освещения мастер принимал во внимание, разрабатывая свою композицию.

При достаточно простой форме концертного зала трудно было, казалось бы, рассчитывать на то, что он приобретет хорошие акустические свойства. Однако то, что зал Капеллы получился одним из лучших в Петербурге по акустике, признали сразу же все специалисты. Для достижения такого результата Л.Н. Бенуа предусмотрел в своем проекте все необходимые средства, начиная от выбора пропорций и



Фасад жилого корпуса Капеллы
на Большой Конюшенной улице. 1888

кончая конструктивными ухищрениями, о которых говорится в пояснительной записке автора. «Для достижения хорошего резонанса, — отмечалось в ней, — в концертном зале пол будет устроен выше свода на 1 аршин и более с утверждением оного на вертикальные бруски и, кроме того, предполагается устроить деревянный висячий потолок, прикрепленный к железной конструкции крыши так, что между черным потолком и чистым будет промежуток в 8 вершков». Таким образом, — заключал свое описание Бенуа, — система пол—потолок будет уподоблена скрипичной деке, что и обеспечит требуемые акустические свойства⁶⁶. Практика подтвердила проектные расчеты архитектора.



Жилой корпус Капеллы
на Большой Конюшенной улице

За корпусом концертного зала Л.Н. Бенуа устроил еще один двор — хотя и замкнутый, но не тесный. В корпусах, расположенных по его периметру, были предусмотрены, помимо учебных классов, также и различные помещения хозяйственного назначения, в том числе баня с бассейном.

Со стороны Большой Конюшенной улицы комплекс Капеллы замкнул жилой дом с квартирами, часть которых предназначалась для сдачи в наем. На улицу четырехэтажный корпус обращен узким, в семь

осей, фасадом, в деликатной декоративной отделке которого хорошо угадывается «рука» Бенуа.

В петербургской прессе появилось немало отчетов об открытии новых зданий Капеллы, и они содержали в основном одобрительные отзывы о работе архитектора. Кроме того из них, который мы уже приводили выше, представляет интерес и публикация, появившаяся в «Новом Времени» от 12 марта 1889 года. «В минувшую пятницу, — говорилось в газетной статье, — зал Капеллы при почти полном составе слушателей (в нем 800 мест) блестяще выдержал испытание в акустическом и гигиеническом отношениях: в течение концерта мы перебивали в разных концах зала и на верхних балконах, расположенных под уклон, и можем удостоверить, что везде звуки оркестра разносились явственно, стройно, во всех степенях силы звука и быстроты темпа. Искусно устроенная вентиляция, доставляющая обильный приток свежего воздуха, ...поддерживала в течение всего вечера умеренную температуру. Зал обильно, но чрезвычайно мягко освещен электричеством; удачный выбор приятного зеленовато-палевого тона, в который окрашены стены, с своей стороны немало способствует этой мягкости светового впечатления. Устраивали вентиляцию и отопление здания строитель Л.Н. Бенуа с своими главными сотрудниками архитекторами гг. Г.Я. Леви, В.П. Цейдлером и инженером Н.В. Смирновым. Сочетание изящества и простоты в архитектурных линиях и очертаниях, в рисунках и цветах лепных украшений, мебели и ее обивки, в драпировках, обилие света, несколько притом не поражающее глаз, эффектно освещенный двор и въезд, сквозившие чрез окна царской залы какой-то декорацией, произвели на осматривавших самое приятное впечатление и собрали молодому строителю Капеллы обильную дань заслуженных поздравлений с таким успешным и художественным выполнением первой его капитальной постройки»⁶⁷.



Эскиз к проекту декоративной отделки фойе
Эрмитажного театра. 1902

Что касается оценки этой постройки самим автором проекта, то с ней нас знакомят «Записки» Л.Н. Бенуа. «Дворовые фасады боковых флигелей, — пишет архитектор, — по-моему, вышли хорошо, фасад же концертного зала — несколько куций. Парапеты получились какими-то программно академическими. Царский павильон недурен, но сложен. Внутри, особенно вестибюль и лестница — удались. Я считаю, что они, а также круглое фойе — из удачных моих отделок».

Спустя десять с лишним лет Л.Н. Бенуа присоединил к числу своих несомненно «удачных отделок» еще и фойе Эрмитажного театра, заново оформленное в соответствии с его проектом.

Об этой работе архитектор рассказывает так: «В 1902 году С.И. Сперанскому было поручено отделать фойе Эрмитажного театра. Приглашен был и почтеннейший И.А. Всеволожский — как директор Эрмитажа и вообще человек с художественным чутьем.

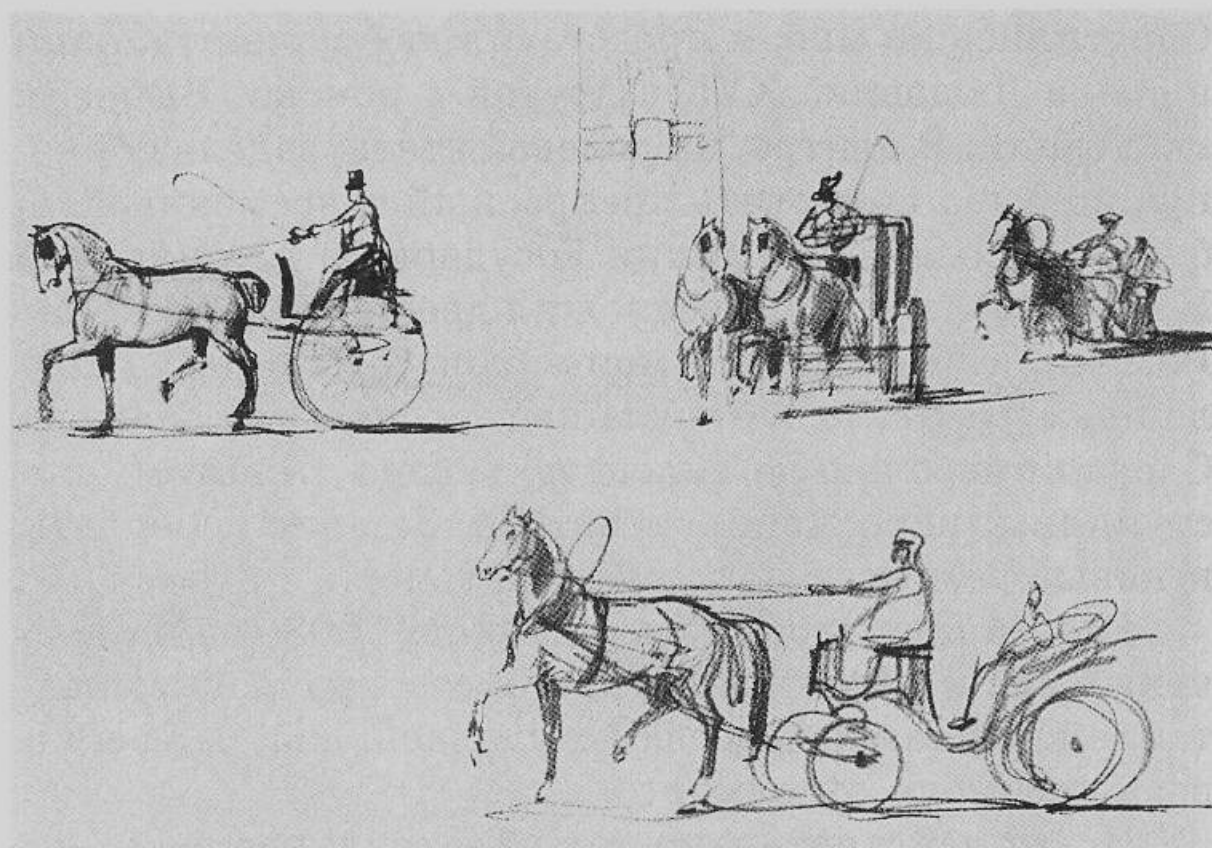
Обратились ко мне, я представил два варианта: один в стиле Людовика XVI, а другой в рококо. Выбрали последний. В центре, на долевой стене, заделав окна, нужно было поместить прекрасный современный гобелен — подарок Франции Государю, а для плафона И.А. Всеволожский предложил две картины Джулио Романо. Помощником моим был О.Р. Мунц⁶⁸. Для лепных работ был приглашен московский Козлов. Сделали небольшую гипсовую модель, а потом приступили к исполнению в натуре. Зимние переплеты и новые резные двери делал Мельцер.

Работа производилась с 1902 по 1903 год и окончена была к новому году, т. е. к сезону балов и спектаклей. Орнамента фойе удалась, как и вообще весь ансамбль отделки».

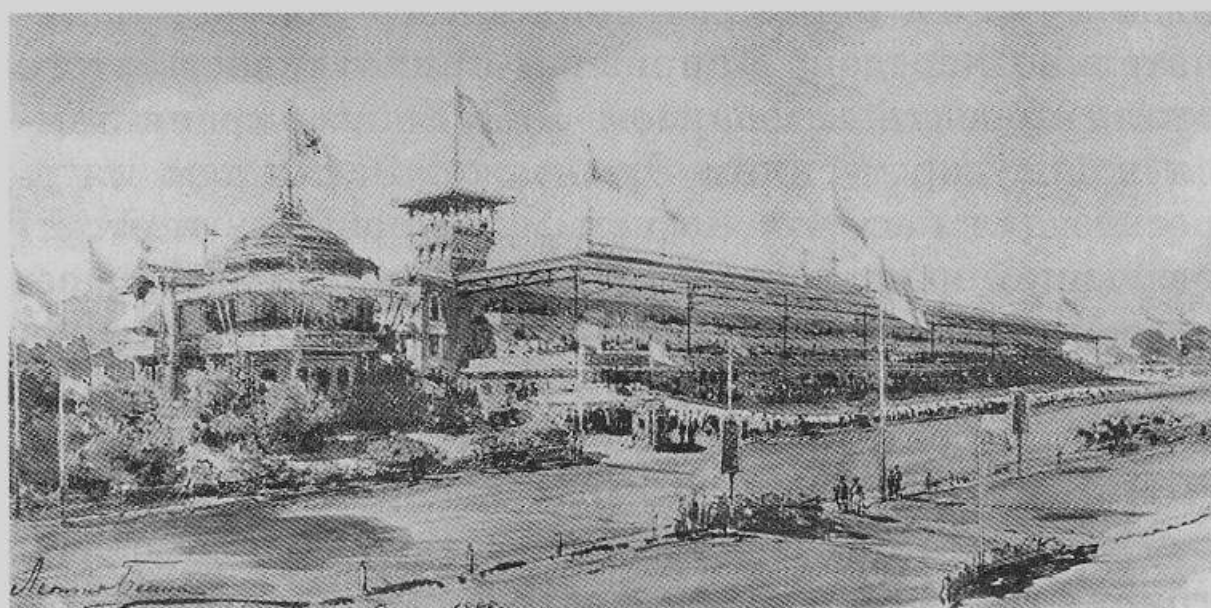
И это действительно так. Театральное фойе получилось грациозным и изящным, вполне равноценным лучшим образцам подлинного рококо. Замечательно передана капризная прихотливость этого стиля проектным эскизом Л.Н. Бенуа, хранящимся в Государственном Эрмитаже. Эскиз тем интереснее для нас, что на нем можно видеть и отсутствующий ныне гобелен, который упоминается в записках архитектора.

Темой, новой для архитектуры конца XIX века, явилось проектирование спортивных сооружений. Л.Н. Бенуа внес свой вклад в развитие и этой области строительного искусства, разработав проекты трибун трех ипподромов, построенных на исходе столетия в Петербурге и его ближайших окрестностях. Нетрудно догадаться, что эта тема привлекла Л.Н. Бенуа как любителя лошадей, бегов и скачек; его давняя увлеченность ими сделала возможным также и зачисление архитектора на службу в Управление государственного коннозаводства, состоявшееся в октябре 1890 года.

Как раз в это время Леонтий Николаевич и занимался проектированием трибун ипподромов. Пер-



Рисунки



Эскиз перспективы к проекту трибун
Коломяжского ипподрома. 1888

выми создавались эскизы трибун Коломяжского (или Удельного) ипподрома. Наиболее ранний из них — из собрания музея Академии художеств — датирован апрелем 1888 года⁶⁹. Это небольшая акварель, художественно весьма выразительная. Эскиз, изображающий задуманное сооружение со стороны ска-

кового поля, очень экспрессивен, динамичен. Архитектор подчеркивает устремленность в перспективу горизонталей — балкона и рядов для зрителей, навеса над трибуной, линий, ограничивающих дорожку для состязаний. Развевающиеся флаги и группа скачущих всадников в еще большей степени наполняет изображение ощущением стремительного движения, делая акварель похожей не столько на архитектурный эскиз, сколько на жанровую картинку.

Вспоминая о проектировании трибун на скачках, Л.Н. Бенуа писал: «Душой этого дела был генерал И.А. Арапов, милейший и живой человек, что очень редко можно встретить среди русских бояр. Закладку совершили в 1888 году. Помощником у меня был архитектор Виктор Федорович Коврайский. Стройка шла скоро, но потом замедлилась. Тут я перезнакомился со всеми тогдашними премьерами скакового спорта: Папе, Грабовским, Дорожинским и прочими.

В 1889 году, будучи за границей, я осматривал устройство ипподромов в Берлине и Вене. Парижский ипподром я знал раньше. Освящение Коломяжского состоялось 11, а открытие новых скачек — 12 июля 1892 года. Сезон был убийственный по причине нескончаемых дождей: в продолжение четырех летних месяцев было всего 11–12 дней без дождя! Самое мокрое лето, “чего не запомнят старожилы”!»

Композиция, зафиксированная эскизом 1888 года, была в основном осуществлена в натуре, но немного изменена в деталях; кроме того, к изображенным на этом эскизе большой трибуне и императорскому павильону (он также служил трибуной для судей и членов Скакового общества) была добавлена еще одна трибуна с более дешевыми местами. При строительстве использовались предусмотренные проектом металлические конструкции, хотя и довольно простые: навес над местами для зрителей поддерживали небольшие решетчатые фермы, опиравшиеся на тонкие колонки.



Проект трибун Коломяжского ипподрома.
1889. Перспектива

Внешний фасад трибун был обращен к Коломяжскому шоссе (ипподром располагался рядом с Комендантским аэродромом, немного севернее Ланского шоссе). С этой стороны архитектор разместил в центре два ризалита, а по сторонам — более высокие призматические башни с бельведерами и флажтоками. Башни, бельведеры, арочные окна вкупе с контрастно противопоставленными друг другу кирпичной кладкой стен и белым камнем деталей приносили в композицию черты «итальянского стиля» в той его версии, которая часто использовалась в дачном строительстве и академических студиях эпохи эклектики, а самим Бенуа немного позже была применена при проектировании дворца в Ликанах.

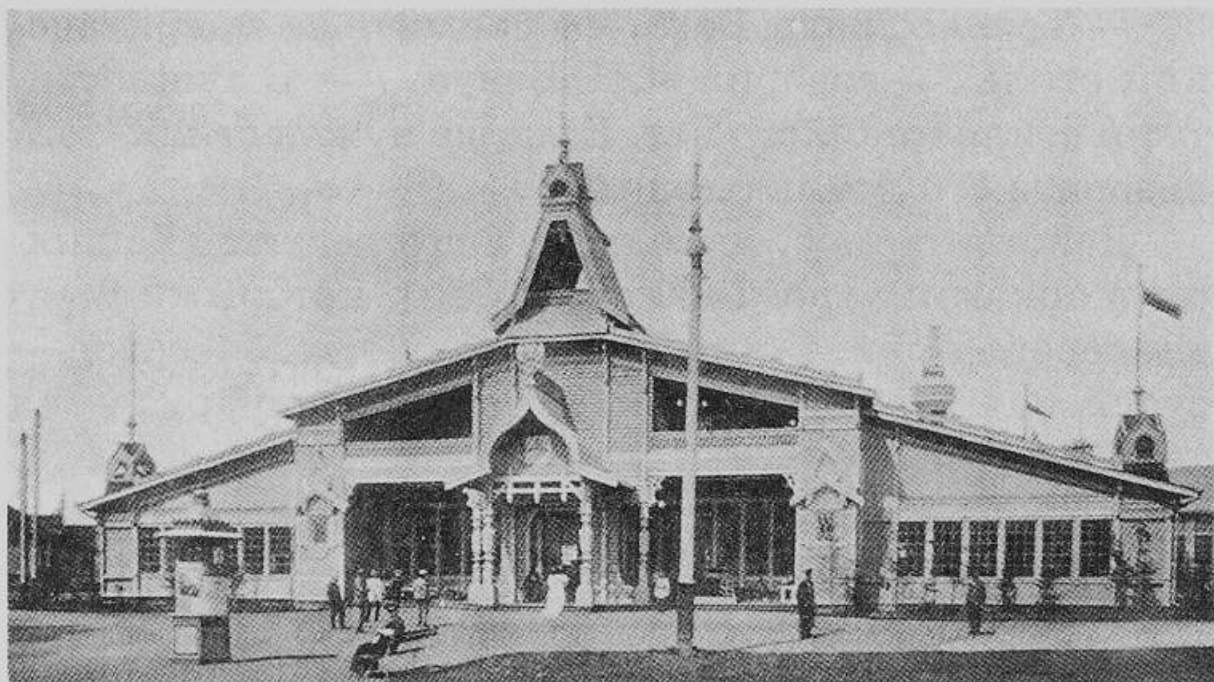
Открытие обновленного Удельного ипподрома явилось для петербургской публики знаменательным событием, и столичная пресса не обошла его вниманием. Вот что, например, писала по этому поводу «Петербургская газета»: «Нынешний скаковой ипподром, без сомнения, великолепен. Петербуржцы не привыкли к таким роскошным зданиям в области спорта... Строил ипподром профессор Л.Н. Бенуа...

— Только, ради Бога, не примите за мавританский стиль, — говорил Л.Н. Бенуа... — В сущности, тут и стиля никакого нет. Если же нужен стиль, то... назовите его итальянским.

Действительно, ипподром, с его легкими башнями и арками, напоминает те виллы, которыми усеяны берега Адриатики. Всех зданий три... Первое — судейская и членская беседка, затем двухрублевая трибуна, где помещаются ложи, тотализатор и т. д. Последнее — рублевая трибуна, сравнительно узкая постройка, с местами амфитеатром»⁷⁰.

В другой газетной публикации о тех же сооружениях говорилось так: «Солидность и вместе с тем легкость и элегантность всей постройки, изящество в устройстве и расположение всех мелочей производят чрезвычайно красивое впечатление. Перед глазами точно изящная декорация. Иллюзия дополняется живописным фоном окрестностей. Громадная эта постройка и все окружающее исполнено с художественною виртуозностью молодым талантливым профессором Л.Н. Бенуа... С верхних этажей павильона открывается самый широкий кругозор на дальние окрестности Петербурга. С одной стороны — дачи Лесного Корпуса, Ланская станция и виды Черной речки; с другой — Новая и Старая Деревни, Лахта и взморье. Скаковых круга два: один для гладких скачек, а другой — для барьерных с препятствиями»⁷¹.

«С окончанием Певческой капеллы, т. е. с 1889 года, — вспоминал Л.Н. Бенуа, — засел я за составление проекта новых трибун Бегового общества на Семеновском плацу». Здесь, в гуще городской застройки, по проектам Бенуа возвели две трибуны — сначала малую (в 1889 году), расположившуюся с запада от бегового поля, а спустя два года — большую, восточную. Согласно проекту, их увенчали башенки, решенные в характере «национального стиля». Центральный ризалит большой трибуны расположился



Павильон Всероссийской выставки
в Нижнем Новгороде. 1896

на оси Николаевской улицы (ныне ул. Марата), подходившей к Семеновскому плацу с востока.

В 1904 году малую трибуну сменило более крупное сооружение того же назначения, спроектированное В.П. Цейдлером⁷².

Ипподромы близ Черной речки и на Семеновском плацу просуществовали недолго. Кроме них, Л.Н. Бенуа проектировал еще трибуны ипподрома в Царском Селе. Согласно газетному сообщению, эти трибуны были заложены в октябре 1894 года. Их предполагалось построить «в таком же характере, как в Коломягах, только из дерева и меньшего размера»⁷³. Конечно, и эта постройка не дошла до нашего времени.

Из работ Л.Н. Бенуа конца столетия заслуживает упоминания один из павильонов Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, организованной в 1896 году. Соавтором мастера по этой постройке был архитектор А.Л. Гун⁷⁴. Павильон возводился из дерева, и в его композиции нашли место некоторые детали и формы, заимствованные из национального деревянного зодчества.

На рубеже столетий Л.Н. Бенуа пришлось достаточно много заниматься архитектурой банковских зданий⁷⁵. В двух случаях Леонтий Николаевич выполнял реконструкцию старинных зданий на Невском проспекте (дома № 30 и № 38), которые занимали Учетно-ссудный и Волжско-Камский банки. При реконструкции первого из них, как писал сам архитектор, «главная задача заключалась в устройстве входа, увеличении операционного зала, постройке кассы и кладовых». Эта работа была сопряжена с серьезной переделкой капитальных конструкций — несущих стен и стропил, что не влияло на внешний вид дома. Но в ходе выполнения этой работы (она велась в 1896 году), по словам Л.Н. Бенуа, все же «возник вопрос о фасаде: директора намеревались его изменить, т. е., другими словами, облепить». Леонтий Николаевич выступил с возражениями, и ему удалось убедить заказчиков оставить фасад в прежнем виде.

Совсем по-другому Л.Н. Бенуа поступил при перестройке в 1896 году здания Волжско-Камского банка, стоящего на углу Михайловской улицы и являющегося, таким образом, частью ансамбля Михайловского дворца, созданного по проектам К.И. Росси. Здесь также были значительно изменены интерьеры и, кроме того, перекрыт двор, что позволило создать на его месте операционный зал. «Большая парадная лестница, — рассказывает Л.Н. Бенуа в своих воспоминаниях, — была оставлена в той же клетке, но переделана из металлической в три марша на широкую пологую в два марша, с мраморными ступеньками, богатой кованой решеткой и отделанными вновь стенами. Лестница вышла удачно. Внизу устроили сейфы и прочее».

Однако реконструкция этого здания сопровождалась и переделкой фасадов, причем наиболее заметные изменения произошли на фасаде по Михайловской улице, где ионические пилястры Бенуа заме-



Здание Волжско-Камского банка
на Невском проспекте. Фото конца XIX века

нил на коринфские, а некоторые окна первого этажа переделал из арочных в прямоугольные. Под карнизом был протянут лепной фриз, а увенчала здание балюстрада, заменившая глухой парапет. В результате были нарушены симметрия и общий характер первоначальной композиции (на большей части фасада по Михайловской улице она оставалась примерно такой, какой ее задумал Росси). Поэтому следует считать абсолютно справедливым то, что в ходе реставрации ансамбля Михайловского дворца, осуществленной вскоре после окончания Великой Отечественной войны, бывшему зданию Волжско-Камского банка был возвращен прежний внешний облик.

Два банковских здания по проектам Л.Н. Бенуа были построены почти одновременно на Большой Морской улице, игравшей в дореволюционном Пе-



Здание правления общества «Россия»
на Большой Морской улице. 1898–1899

тербурге (вместе с Малой Морской и начальным участком Невского проспекта) роль своеобразного «Сити»: концентрацией банков и фирм, роскошных магазинов и отелей этот район действительно напоминал знаменитый деловой центр столицы Англии.

В 1898–1899 годах на участке № 37 по Большой Морской улице по проекту, созданному Л.Н. Бенуа совместно с Г.Я. Леви, было построено здание правления страхового общества «Россия». Его обращенный на улицу фасад сочетает черты несколько надменной величавости и изящества, что выделило его в ряду соседних построек и сделало вполне способным достойно выполнять роль «лица» фирмы. В верхних этажах этого здания архитекторы разместили своеобразно трактованный портик; его колонны, опираясь на расположенные под ними массив-

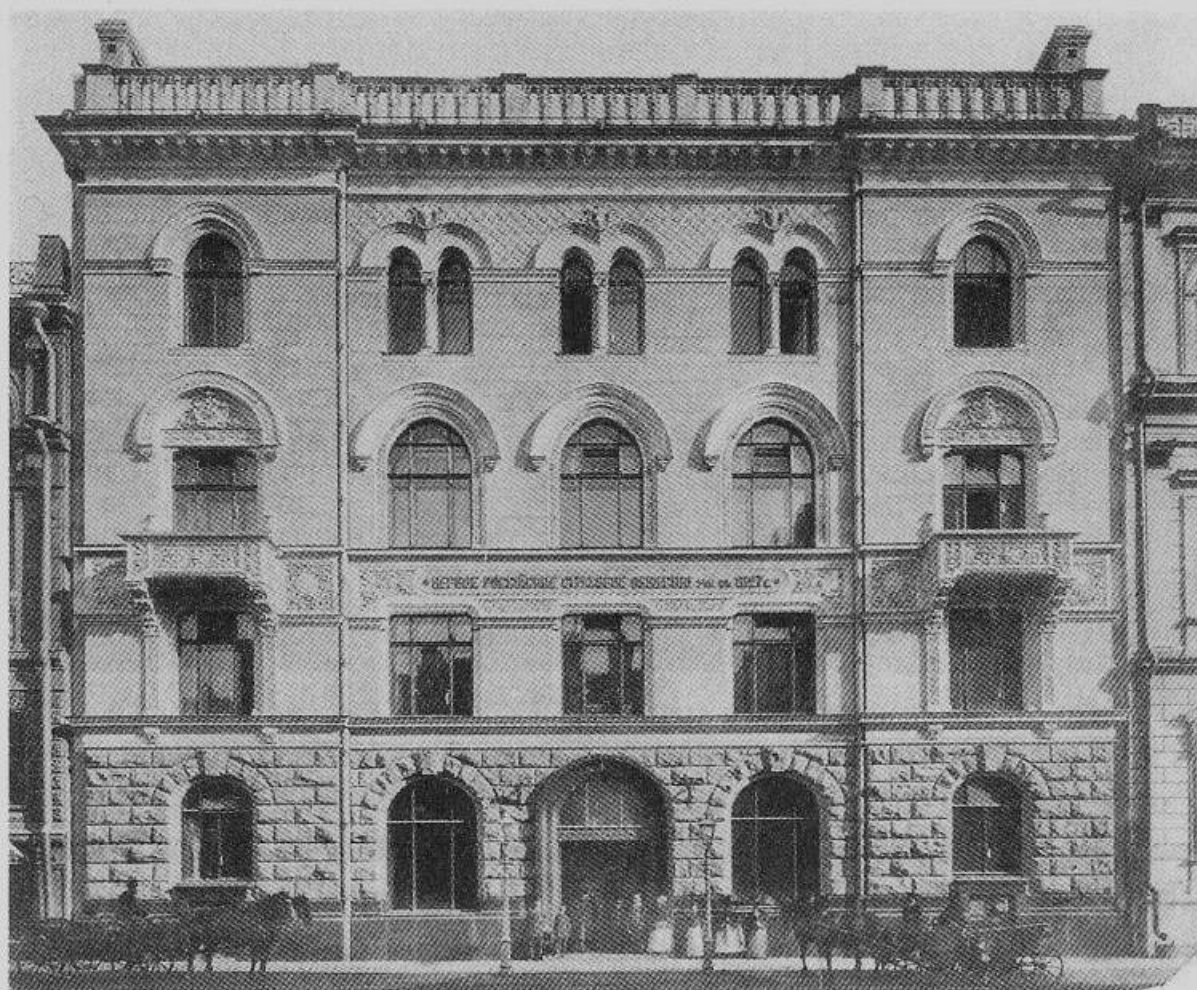
ные кронштейны, не скрывают своей декоративной роли. Венчает портик исполненная М.Я. Харламовым аллегорическая скульптурная группа «Милосердие России». В целом фасад построен достаточно строго, его рисунок геометрически прост и ясен.

Однако в данном случае нелегко выявить стилистический прототип, на который могли ориентироваться авторы проекта. Фасад дома общества «Россия», конечно, обнаруживает родство и с ренессансом, и с классицизмом, но представляет собой все же достаточно свободную вариацию на классические темы.

Не менее самостоятелен облик здания Первого Российского страхового общества, стоящего на противоположной стороне той же улицы (дом № 40); построено оно было в 1899–1900 годах.

Леонтий Николаевич излагает историю этого здания так: «В 1898 году я сделал проект дома Первого Российского страхового общества на Большой Морской. Бывший тогда директором Общества Александр Александрович Амбургер пожелал, чтобы фасад был во флорентийском стиле. Сначала я компоновал здание с боковым входом, стремясь получить одно большое помещение, но потом выяснилось, что им не нужно общего большого помещения. Тогда общую схему плана дал мне Юлий Юльевич Бенуа. Я этот план разработал, а фасад сделал не во флорентийском стиле, а вдохновляясь деталями Испании той же эпохи. Вышло удачно, но, к сожалению, в четвертом этаже сократили экюссоны⁷⁶, чем лишили здание известной законченности».

Действительно, на фасаде дома № 40 по Большой Морской улице (в нем ныне размещается Архитектурно-строительный колледж) лишь детали развивают определенные (по утверждению автора проекта — испанские) исторические темы. Это прежде всего виртуозно нарисованный, очень выразительный по пластике рельефный фриз над окнами второго



Здание Первого Российского страхового общества на Б. Морской улице. 1899–1900. Фото начала XX века

этажа. Его частями сделаны и массивные балконы с глухими парапетами, украшенными орнаментами. «Испанский» характер придан и ряду других элементов композиции, созданной Л.Н. Бенуа, который в этой своей работе, может быть, особенно ярко проявил способности художника-интерпретатора, умеющего освободиться от сковывающего влияния образцов и фантазировать на избранную тему вдохновенно и легко.

Солидности облику здания прибавляет облицовка, выполненная из камня разных пород. Грубо околотые плиты гранита, которыми обработан первый этаж, в какой-то мере напоминают о первоначально заданном архитектору «флорентийском стиле». С рельефной облицовкой первого этажа эффектно контрастирует цоколь, выполненный из полированного розово-красного валаамского гранита.



Невский проспект в конце XIX века (до постройки зданий банков напротив Гостиного двора). Фото

«Внутри здания отделка простая, солидная, — констатировал Л.Н. Бенуа, — без особого стиля, с хорошими столярными работами. Металлические наружные двери делал Е.А. Вебер, он же исполнял решетки на парадной лестнице. Моим помощником был А.И. Стюнкель».

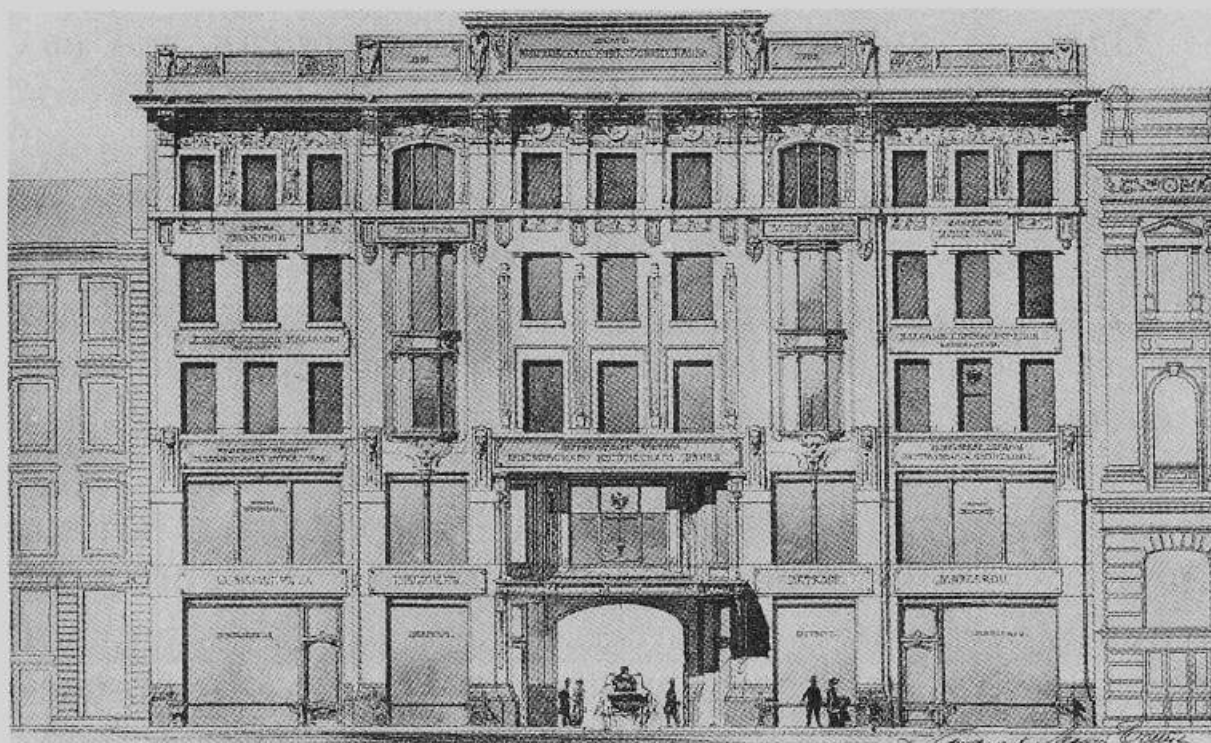
Одной из тех работ, какие у Л.Н. Бенуа пришлось на самый рубеж столетий, стало проектирование здания еще для одного банка на Невском проспекте. На сей раз это было здание петербургской конторы Московского купеческого банка, разместившееся на участке под номером 46. Здесь стоял дом классицистических времен, который был почти полностью разобран. На его месте и поднялось новое здание, внешний облик которого мог восприниматься как символ эпохи модерна: проектируя обращенный на проспект фасад, Л.Н. Бенуа — единственный раз в жизни — действительно использовал мотивы модерна, но связал их традиционно симметричной композицией. По этому поводу Л.Н. Бенуа обмолвился в автобиографии так: «Сознаюсь, что я желал проявить некоторое новшество, но мне это не вполне удалось».

Один за другим архитектор разработал два варианта лицевого фасада. Второй, более близкий модерну (он датирован январем 1901 года), и был принят к осуществлению. Строительство завершилось в 1902 году.

Несмотря на классическую симметрию, фасад Купеческого банка все же достаточно ясно заявляет о своей близости «новому стилю». Черты модерна очевидны в решении больших витрин первых двух этажей, имеющих металлические переплеты. В духе «нового стиля» исполнены эркеры каркасной конструкции. Фасад декорирован деталями, ставшими в начале XX века уже вполне узнаваемыми приметами «ар нуво»; им свойственны «текучесть» формы, прихотливость в сочетании элементов растительного и геометрического орнаментов. Самым звучным декоративным мотивом фасада Бенуа сделал рельефный майоликовый фриз над окнами пятого этажа, изготовленный во Франции. Над ним нависает типичный для модерна плоский карниз-консоль. По мнению Л.Н. Бенуа, он был прекрасно исполнен «из кованого железа с медью».

Здание Купеческого банка имеет довольно сложный план, некоторые функциональные недостатки которого обусловлены затесненностью участка. Тем не менее нельзя не отметить того, с какой изобретательностью Леонтий Николаевич преодолел возникшие на его пути трудности. Главный интерьер — операционный зал — архитектор сделал просторным, достаточно хорошо освещенным и сугубо «деловым» по характеру отделки: в ней преобладало резное дерево конторок и мебели. «В зале, — писал Леонтий Николаевич, — мы устроили кессонированный потолок из легких подвесных балок».

Критика не обошла это здание своим вниманием. А в одной из публикаций, подписанной инициалами В.К. (за ними, скорее всего, скрывался достаточно хорошо известный в Петербурге архитектор В.С. Кар-



Проект здания для петербургской конторы
Московского купеческого банка
на Невском проспекте. Фасад. 1901

пович), произведение Л.Н. Бенуа противопоставлялось «всему выстроенному в этом сезоне» как несомненная удача автора. «Весь архитектурный мирок, — говорилось в журнальном обзоре, — ждал с нетерпением того момента, когда будут сняты леса с этого нового произведения нашего талантливого архитектора Л.Н. Бенуа. Новое произведение этого художника служит лучшим доказательством, что даже столпы нашей архитектуры решились отказаться от благонамеренного ренессанса и пошли по новому пути.

Этот дом является бесспорно лучшим из всех выстроенных в этом году в новом стиле. Как разбивка общих масс, так и обработка деталей дышат новизной и производят самое выгодное впечатление на зрителя. Особенно удалась художнику обработка световых фонарей — это, кажется, первый опыт в Петербурге, где железные части не скрыты, а напротив, художественно обработаны. Только в некоторых деталях еще чувствуется влияние старой школы. Трудно, конечно, требовать, чтобы художник, всю жизнь

работавший в благонамеренных классических стилях, сразу отрешился от старины и от тех форм, которые он привык применять во время своей художественной деятельности. Поэтому неудивительно, что и в этом доме мы встречаем некоторые элементы отжившей свой век классики».

Будущее, однако, показало, что автор процитированной выше статьи несколько поспешил с выводами. Для Л.Н. Бенуа здание Купеческого банка на Невском осталось единственным примером работы архитектора в русле «нового стиля». А самому модерну всего лишь несколько лет спустя пришлось пережить серьезный кризис и уступить только что завоеванные позиции вернувшимся из временного небытия «благонамеренным классическим стилям». Таков был результат скорого разочарования модерном, яркие новации которого и «публикой», и многими специалистами стали восприниматься как признаки упадка — «декаданса», что казалось нетерпимым особенно на фоне классических красот старого Петербурга. Подобные перемены в художественных настроениях и вкусах и сделали возможным укрепление в архитектурной практике последних предреволюционных лет неоклассицизма, в изысканных формах которого воплотились ретроспективные тенденции, свойственные художественной культуре Серебряного века.

Одним из первых полноценных образцов неоклассицизма в Петербурге стал лицевой фасад здания Сибирского торгового банка, возведенного на соседнем с Купеческим банком участке (№ 44) в 1909–1910 годах. Это здание строилось по проекту архитектора Б.И. Гиршовича, но фасад на Невский создавался в соответствии с замыслом М.С. Лялевича — ученика Л.Н. Бенуа. Другим соседом Купеческого банка был «Пассаж», получивший новый фасад в результате реконструкции, осуществленной в 1900 году по проекту гражданского инженера



Здания Московского купеческого и Сибирского банков
в застройке северной стороны Невского проспекта

С.С. Козлова. И на фасаде «Пассажа» были применены классические формы — пилястры большого ордера, но общий характер решения этого обильно декорированного фасада не оставляет сомнений в его близости эклектике.

Так в начале XX века на коротком отрезке Невского проспекта напротив Гостиного двора возникло сочетание трех стоящих рядом друг с другом зданий, своим внешним обликом как бы иллюстрирующих процесс смены художественных пристрастий этого времени.

Творчество Л.Н. Бенуа естественно «перетекает» через рубеж, разделяющий два века, подчиняясь в своей эволюции собственной логике и приобретая только ему свойственные оттенки и особенности.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Всякое строительство, осуществляемое в городах, может быть названо также и «градостроительством», поскольку оно так или иначе изменяет лицо городов, способствует их формированию и развитию. Однако этот термин обладает, как известно, и специфическим смыслом. Им обозначается строительная деятельность, далеко выходящая за рамки одного, отдельно взятого объекта и приобретающая масштабы, соизмеримые с масштабами самого города или отдельных его районов.

В результате градостроительной деятельности города могут не только совершенствоваться, становиться больше и удобнее для их жителей, но и утрачивать какие-то важные черты, характеризующие их историю. В искусстве строить города, пожалуй, как ни в одной другой области строительства, должно цениться умение учитывать множество противоречивых факторов, влияющих на их жизнь, — с тем чтобы действительно добиваться положительных изменений, но не ценою невосполнимых потерь.

Некоторые из тех зданий, что были возведены по проектам Л.Н. Бенуа на исходе XIX века, тоже приобретали немаловажное градостроительное значение. В этом смысле выделяется, конечно, собор в Варшаве, которому судьба отпустила столь короткую жизнь. Из петербургских построек архитектора, кроме зданий Певческой капеллы или дома общества «Россия» на Моховой улице, с той же точки зрения особенно интересны два произведения Леонтия Николаевича, датируемые самым рубежом столетий, — Великокняжеская усыпальница в Петропавловской крепости



Л.Н. Бенуа. Фото начала XX века

и комплекс клиники Д.О. Отта на стрелке Васильевского острова.

Анализ градостроительного значения этих сооружений приводит, однако, к диаметрально противоположным выводам: если усыпальница в крепости не только органически включилась в старинный ансамбль, но и наделила его новыми выразительными чертами, то комплекс клиники вошел в пространство стрелки явно инородным телом, нарушившим композиционные связи между историческими памятниками.

В этом самым наглядным образом проявилась противоречивость того времени, когда работал Л.Н. Бенуа: архитектор, как мы увидим ниже, придавал проблеме охраны памятников классического прошлого в Петербурге очень большое значение, но благие намерения и теоретические установки далеко не всегда находили в ту пору подкрепление практикой.

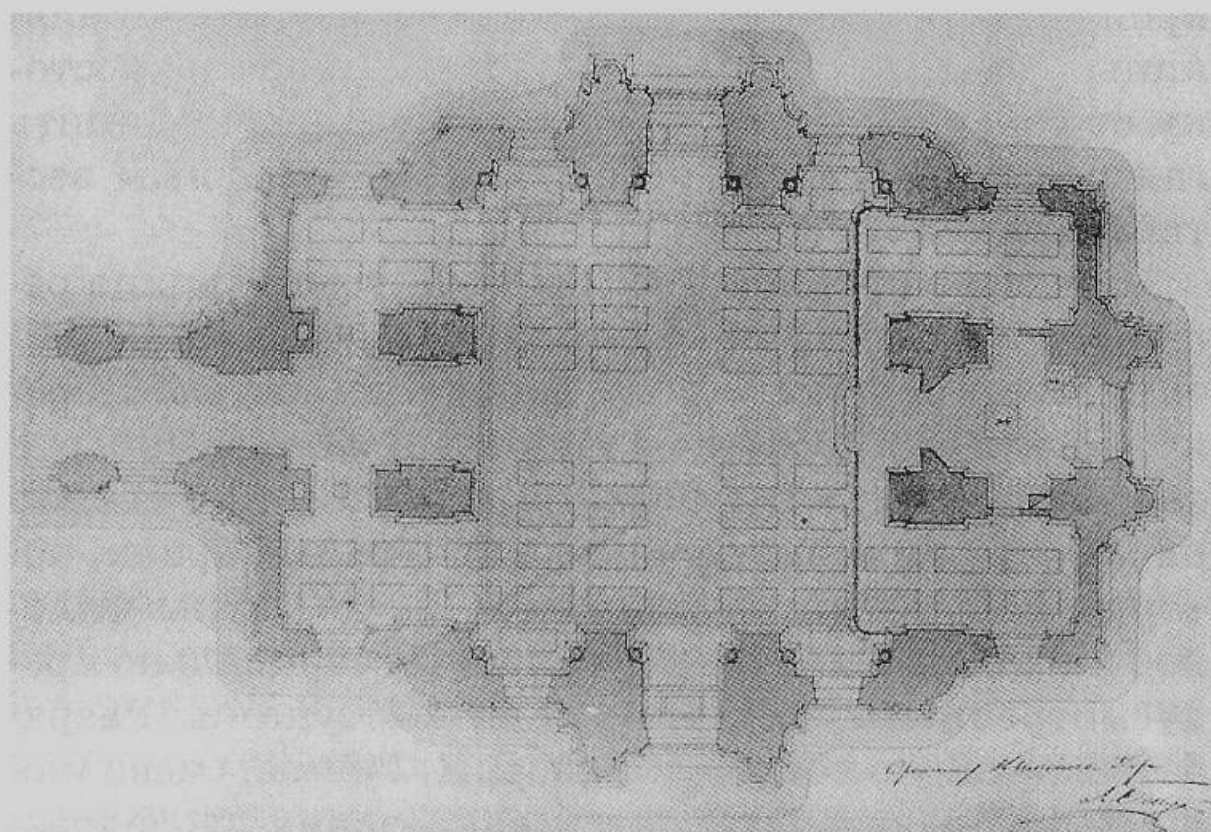
К участию в строительстве Великокняжеской усыпальницы Л.Н. Бенуа был привлечен в 1900 году — после того, как скончался его коллега по Академии художеств А.О. Томишко, руководивший до того возведением этого сооружения. Но и Томишко не был автором проекта усыпальницы, он только осуществлял (с небольшими дополнениями) замысел Д.И. Гримма, относящийся к 1886–1887 годам⁷⁷.

Первоначально усыпальницу, предназначавшуюся для захоронения членов царской фамилии, предполагалось разместить к северу от Петропавловского собора, что исключило бы возможность восприятия нового здания с Невы. Однако позже, когда удалось, наконец, приступить к строительству (это произошло в 1896 году), местоположение усыпальницы изменили: она расположилась к северо-востоку от собора, с которым ее должна была соединить галерея с «царскими комнатами» и парадным вестибюлем.

Согласно проекту Д.И. Гримма, усыпальница решалась в виде компактного объема, несколько вытянутого в направлении с запада на восток. Перекрывался этот объем большим (пролетом около 8 сажень, т. е. почти 17 метров) сомкнутым сводом на перекрещивающихся полуциркульных арках, которые должны были опираться на две пары пилонов и продольные стены, усиленные специально предусмотренными для этой цели выступами. Разрабатывая такую конструкцию, Д.И. Гримм, очевидно, учитывал результаты своих кавказских исследований: ведь подобное конструктивное решение пере-



Великокняжеская усыпальница
в Петропавловской крепости. 1896–1908.
Фото начала XX века



План Великокняжеской усыпальницы

крытий неоднократно применяли строители в древней Армении.

К тому времени, когда Л.Н. Бенуа, как он писал, «принял дело», был уже заложен фундамент, который «довели выше цоколя». Только 6 октября 1901 года состоялось официальное торжество закладки здания. И к этому же времени относятся серьезные изменения, внесенные в первоначальный проект Леонтием Николаевичем, который, таким образом, стал полноценным соавтором Гримма и Томишко.

Прежде всего Л.Н. Бенуа, по его собственным словам, «счел необходимым проверить устойчивость» принятой конструкции. Расчет, произведенный совместно с А.И. Стюнкелем, помогавшим Леонтию Николаевичу, показал недостаточную прочность арок, что делало необходимым введение между их пятами горизонтальных железных связей. «Тогда, — вспоминает Л.Н. Бенуа, — я решил изменить арку, придав ей параболическую форму, и по проверке ее расчетом выяснилась полнейшая выгода такой перемены как в конструктивном, так и в художественном отношении. Подняв все перекрытие, я достиг более легкой линии арок, получил повышенный свод, где имел возможность сделать овальные люкарны для освещения верха усыпальницы, и сократил чрезмерную длину барабана.

Установив новое очертание перекрытия, я изменил и внутреннюю архитектурную обработку. Приняв для сего в основание французскую архитектуру XVII века, я вдохновился чудными сводами Сан-Сульпис в Париже и, отчасти, собора Инвалидов».

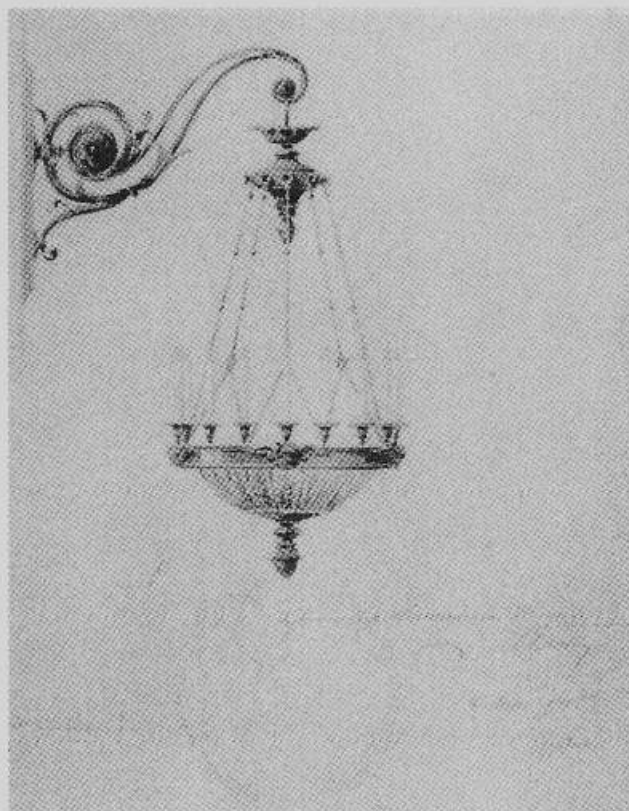
Недаром один из вариантов проекта Л.Н. Бенуа предусматривал завершение купола усыпальницы высоким шпилем, похожим на венчание собора Инвалидов. Однако потом архитектор от этого варианта отказался, вернувшись к той форме, которую предлагал Д.И. Гримм, — луковичная главка на барабане с небольшим куполом. Но в деталях Леонтий

Николаевич разработал это венчание по-своему. Таким же модифицированным в деталях по сравнению с первоначальным замыслом предстает перед нами основной объем усыпальницы. Л.Н. Бенуа выполнил ее фасады в мягких по пластике формах, близких барокко, что обеспечило достаточно хорошее согласование новой постройки с Петропавловским собором. В композицию вошли мозаичные иконы, помещенные над окнами в лучковых фронтонах; по оригиналам Н.Н. Харламова они были набраны в мастерской В.А. Фролова.

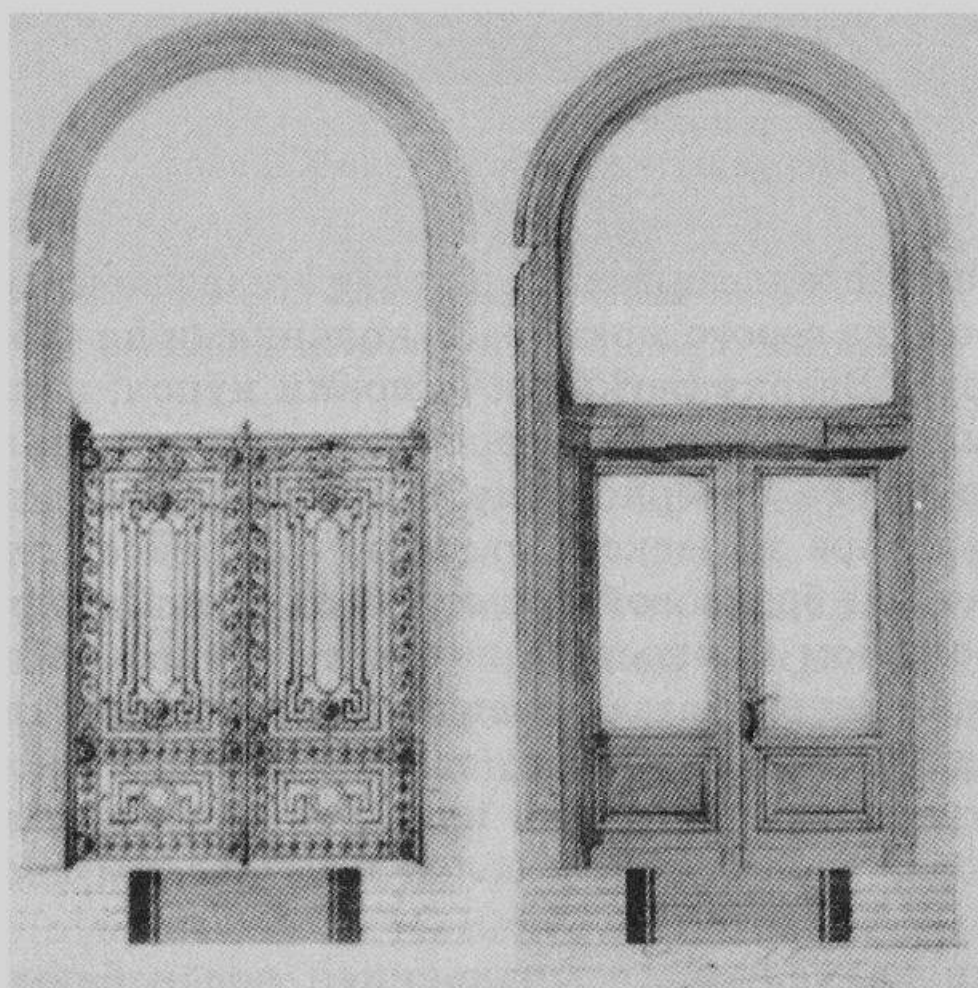
В результате изменений, внесенных Л.Н. Бенуа, общая высота усыпальницы увеличилась по сравнению с проектом Д.И. Гримма и достигла (до вершины венчающей главы) 20 сажений, то есть 42,5 метра. Энергичнее стал абрис купола. Все это привело к тому, что усыпальница довольно активно включилась в комплекс крепости, заметно изменив ее силуэт, хорошо «читающийся» с больших расстояний и в разных ракурсах. Однако эта трансформация, на наш взгляд, ничуть не повредила старинному сооружению; наоборот, добавление новой значительной по массе формы сделало игру вертикалей крепости более разнообразной и выразительной.

По-своему Л.Н. Бенуа решил и интерьер усыпальницы. Сохранившиеся в архивах эскизы дверей, церковной утвари, светильников и других деталей внутреннего убранства свидетельствуют о том, с какой тщательностью архитектор собственноручно доводил свой замысел до полной завершенности. 5 ноября 1908 года усыпальница была освящена как храм во имя св. Благоверного Князя Александра Невского.

На следующий день после освящения петербургские газеты оповестили об этом событии читателей. Газета «Новое время» по этому поводу писала: «Новый мавзолей при Царской усыпальнице в Петропавловском соборе, об освящении которого сообщалось сегодня, рассчитан на 60 погребений... Тяже-



Эскиз светильника. 1905



Эскизы дверей Великокняжеской усыпальницы.
1905



Великокняжеская усыпальница.
Перекрытие. Фото начала XX века

лые резные железные двери ведут в мавзолей, стены которого из серого мрамора, с колоннами из черного мрамора. Вверху легкий и высокий купол; полированный пол состоит из узорно расположенных плит светло-серого и черного мрамора. В глубине находится алтарь за несколько возвышающейся солейей, отделенной бронзовой решеткой от трапезы храма. В небольшом иконостасе на двух главных пилястрах помещены образа Спасителя и Божией Матери, посреди них резные густо золоченые Царские врата. Утварь и подсвечники пред местными образами бронзовые золоченые, у солеи по сторонам две хоругви».

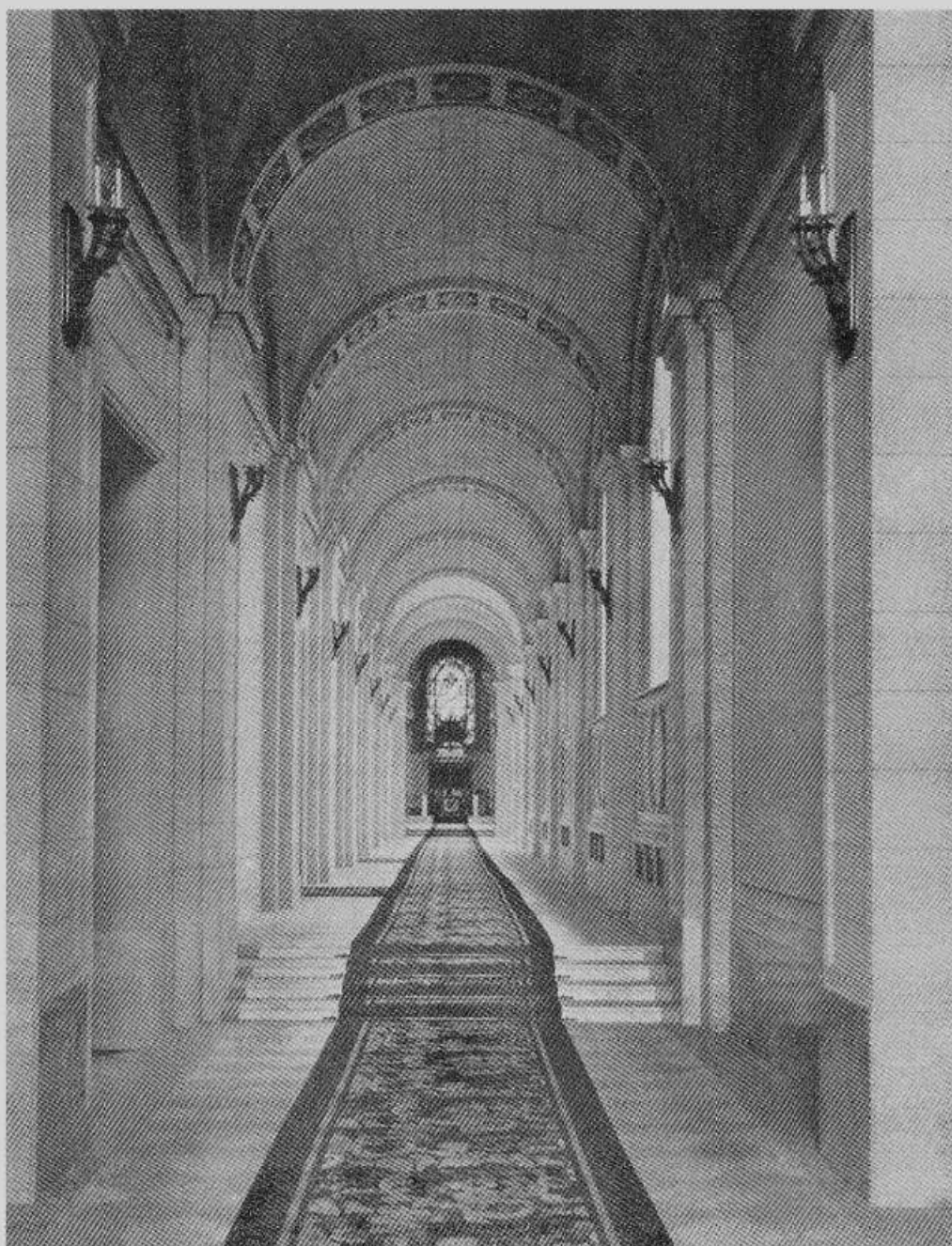
Одновременно с усыпальницей под наблюдением Л.Н. Бенуа сооружались также галерея и парадный вестибюль («царский подъезд»). Об этой рабо-



Великокняжеская усыпальница. Интерьер.
Фото начала XX века

те мы находим в «Записках» архитектора следующее упоминание: «Передний фасад, т. е. царский подъезд, я перекомпоновал, и он вышел хорошо, за исключением купола с главкой и креста. В этом вину принимаю не полностью, так как, указывая на недостатки представлявшему рисунки на Высочайшее одобрение генералу Рыздзевскому, Государыня нарисовала крест сама!»

По проектам Л.Н. Бенуа было осуществлено и благоустройство территории, примыкающей к новому комплексу. Частью этой территории стал небольшой дворик перед «царским подъездом». Бенуа



Великокняжеская усыпальница. Галерея.
Фото начала XX века

предложил оградить его со стороны площади перед собором, считая, что «такое ограждение безусловно необходимо как с художественной стороны, так и в целях охраны». Проект, разработанный мастером, намечал установку здесь решетки, ворот и столбов «простого, солидного рисунка... из кованого железа на гранитном постаменте».

Однако и в это предложение Леонтия Николаевича их величества внесли свои поправки. 7 сентября 1904 года от их имени архитектору было со-



Великокняжеская усыпальница и «царский подъезд».
Фото начала XX века

общено, что перед главным подъездом усыпальницы следует поставить решетку, исполненную по образцу ограды Летнего сада. Это пожелание было, конечно, удовлетворено.

Несмотря на то, что и процесс внутренней отделки усыпальницы не раз осложнялся из-за вмешательства в него свыше, Л.Н. Бенуа остался в целом доволен сделанным. Не без удовольствия включает он в воспоминания эпизод, о котором рассказывает так: «К нам приехал в дом смотреть нашу «Мадонну» Леонардо да Винчи некто Браун из Ниццы, богатый человек, рантье и коллекционер. Любовался у нас «Мадонною», потом Нюрнбергскою статуэткою и портретом Дитриха и непременно хотел, чтобы я ему продал. Ему нужно было видеть моего брата Александра, я предложил встретиться около Эрмитажа и съездить с ним к брату. Так и сделали. Едучи на извозчике..., проезжаем мимо Исаакия, ему нравится. Сенат не понравился — говорит — пестро,

и, действительно, вся архитектура пропадает под этою дурацкою окраскою⁷⁸.

Я его спрашиваю, как он находит вообще у нас, он мне и говорит: «J'ai vu hier Mausolée a la forteresse. C'est très beau»^{*}.

Я говорю: «La Cathedral c'est une construction de l'époque de Pierre le Grand». — «Oui, je sais, mais je parlé de nouveau batiment. Voila c'est beau, c'est simple et très bien dessine et exécuté»^{**}.

Он меня так и сразил, но в приятную сторону!

«Cela me fait plaisir, car c'est moi le constructeur». — «Et je fait mes compliments, c'est la mailleure chose qu j'ai vu ici»^{***}.

Вот тебе и на! Такое мнение совершенно нейтрального человека было для меня лучшей наградой. Так же отнеслись Великий князь Владимир Александрович и Великая княгиня Мария Павловна».

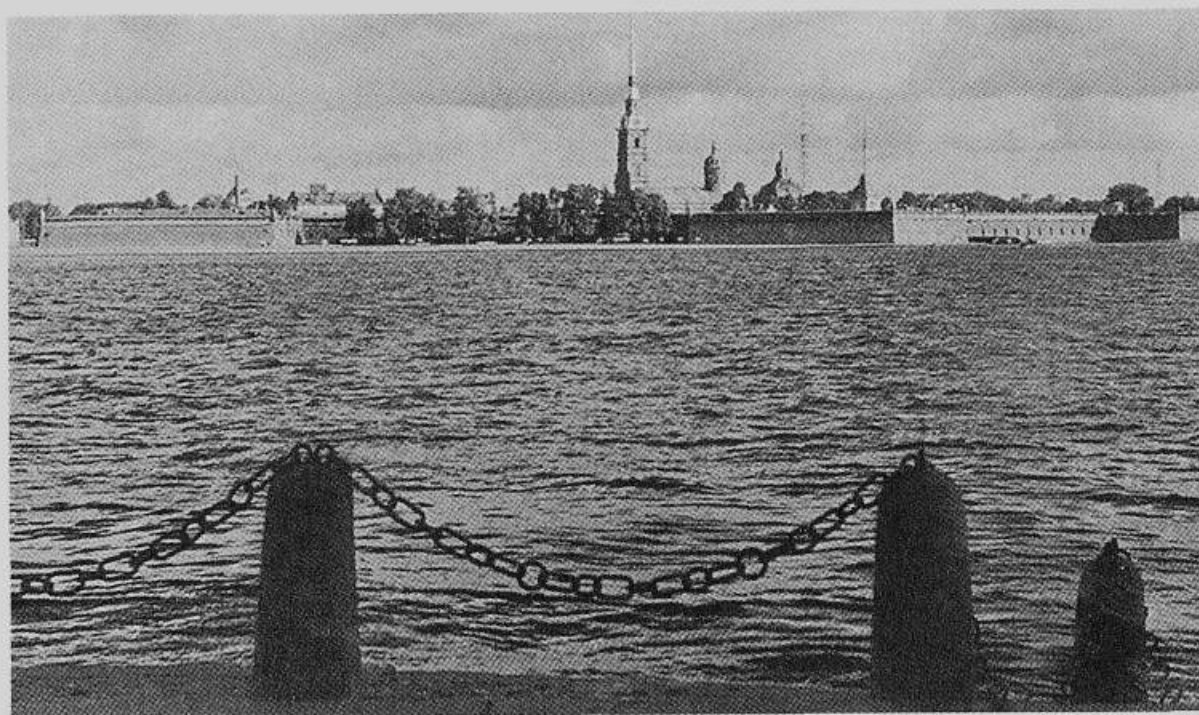
Через несколько дней после освящения усыпальницы в ноябре 1908 года под ее сводами состоялось погребение останков великого князя Алексея Александровича, скончавшегося в Париже. А всего спустя три месяца в склеп под полом опустили гроб с телом другого представителя правящей династии — великого князя Владимира Александровича, долгое время возглавлявшего Академию художеств в качестве президента (этот пост унаследовала супруга великого князя — великая княгиня Мария Павловна).

Для первых захоронений Л.Н. Бенуа разработал эскиз строгой по рисунку надгробной плиты, и по данному архитектором образцу выполнялись также следующие надгробия; всего их до революции появилось в усыпальнице тринадцать. Четырнадцать

^{*} «Я видел вчера усыпальницу в крепости. Она очень красива».

^{**} «Это собор — сооружение эпохи Петра Великого». — «Да, я знаю, но я говорю о новом здании. Оно прекрасно. Простое, очень хорошо спроектировано и построено».

^{***} «Мне это приятно слышать, поскольку я являюсь его строителем». — «Примите мои поздравления, это лучшее, что я видел здесь».

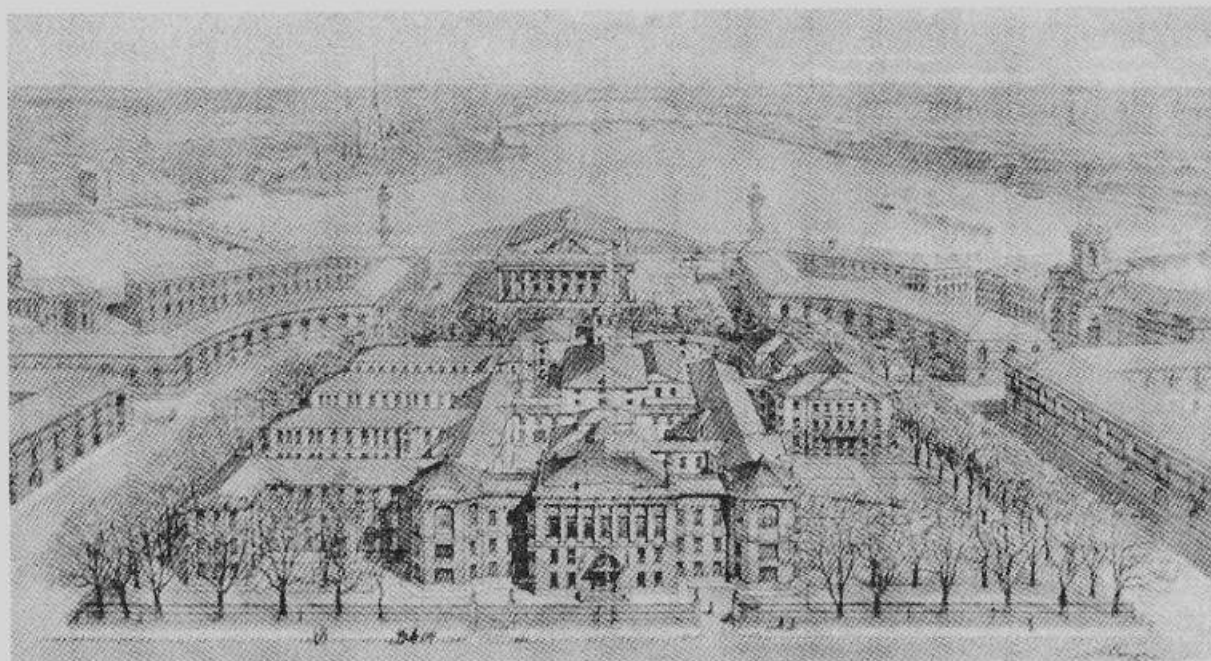


Великокняжеская усыпальница
в силуэте Петропавловской крепости

тым стало захоронение великого князя Владимира Кирилловича, скончавшегося 21 апреля 1992 года.

В то самое время, когда в крепости возводилась Великокняжеская усыпальница, Л.Н. Бенуа занимался проектированием и строительством зданий для Императорского клинического повивального института, руководимого Д.О. Оттом — крупнейшим специалистом в области гинекологии⁷⁹.

По свидетельству Л.Н. Бенуа, Д.О. Отт пригласил его для разработки программы проектирования институтских зданий в 1897 году. Раньше клиника Отта размещалась на Фонтанке в плохо приспособленном для нее старинном особняке. Как отмечалось в одном из официальных документов, «исходною точкою» вопроса о возведении для института нового комплекса зданий явилось высочайше утвержденное 6 июня 1897 года распоряжение Комитета министров, «коим определено: уступить безвозмездно под постройку... часть принадлежащего Таможенному ведомству Биржевого сквера на Васильевском острове... мерою в 5262 кв. сажен...»⁸⁰. Эта территория позволяла разместить на ней достаточ-



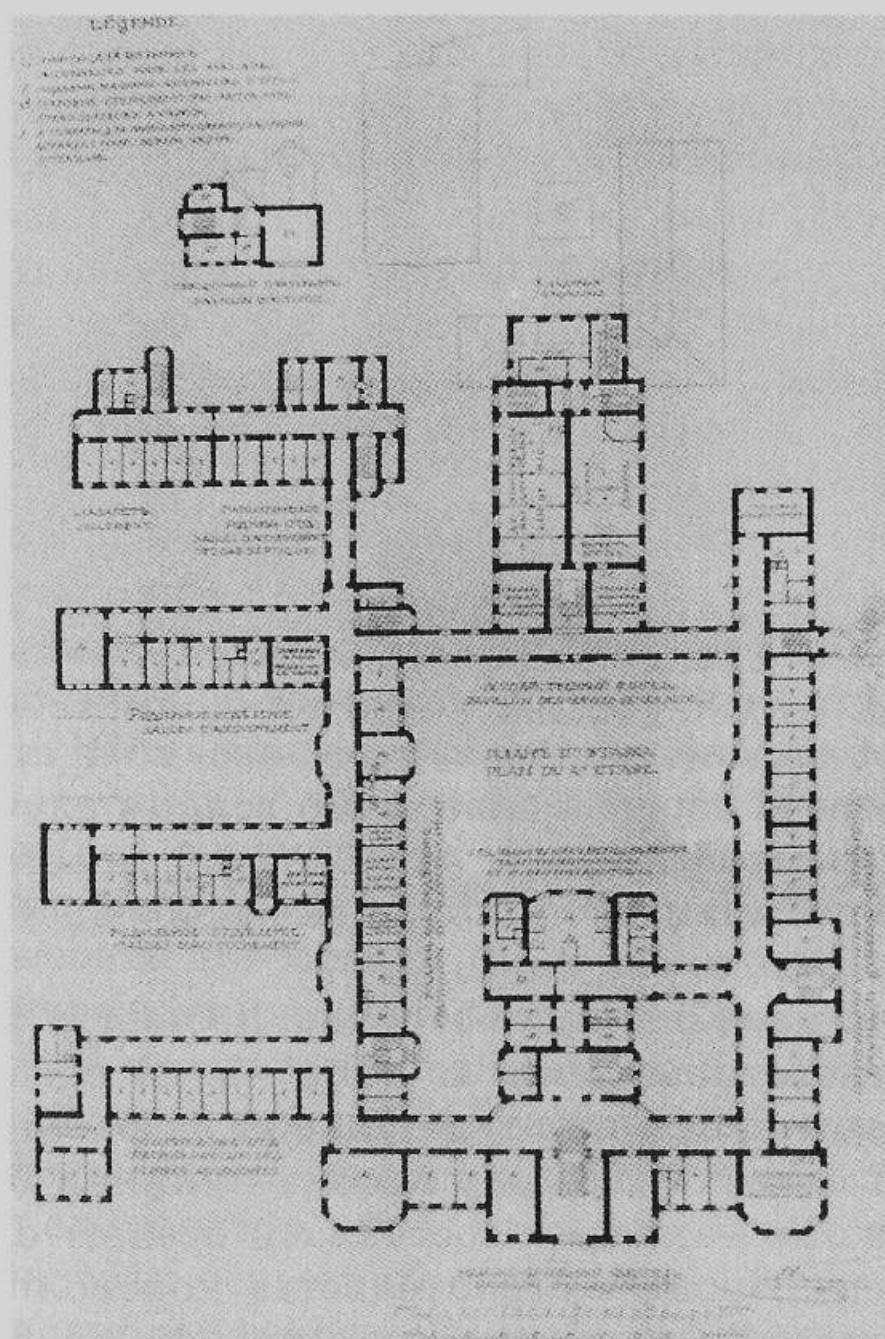
Проект комплекса зданий клиники Д.О. Отта. 1898.
Перспектива с высоты птичьего полета

но крупное сооружение, планировочное решение которого могло дать возможность удовлетворить самые высокие требования, предъявляемые медицинским учреждениям такого типа. Конечно, с архитектурной точки зрения подобная задача представляла огромный интерес, и, очевидно, именно поэтому Л.Н. Бенуа охотно взялся за ее решение. Но подумал ли архитектор о том, что в результате не может не произойти серьезного искажения одного из лучших ансамблей старого Петербурга? Ведь ядром ансамбля стрелки служила свободная от застройки большая подковообразная площадь между Биржей и зданием Двенадцати коллегий (к концу XIX века она, правда, уже была занята сквером с довольно высокими деревьями), и ее пространство позволяло воспринимать ансамбль как одно целое. С появлением на площади нового крупного сооружения ощущение этой замечательной градостроительной композиции как некой художественной целостности, разумеется, должно было стать значительно слабее. Однако художнический азарт, нежелание отказаться от очень интересного (и хорошо оплачиваемого) задания заставили Бенуа взяться за эту работу, оказавшуюся

столь же важным этапом его творческого пути, как, например, проектирование комплекса Капеллы или собора в Варшаве. В итоге и получилось то, чего в данной ситуации избежать было нельзя: классический центр столицы испытал еще один сильно повредивший ему «удар», недостатка в которых, к сожалению, на рубеже XIX и XX веков не было — и о них, как мы увидим далее, неоднократно с горечью говорил и сам Бенуа.

Но вот в отношении нового строительства, предпринимаемого на стрелке, Леонтий Николаевич никаких укоров совести, по-видимому, не испытывал — или просто не хотел задумываться об этом, заменив заботу об охране архитектурного ансамбля стремлением сберечь деревья сквера. Во всяком случае, по его автобиографическим запискам ощущается озабоченность архитектора как раз последней проблемой.

Представив на рассмотрение Д.О. Отта эскизы задуманного комплекса и получив их одобрение, Л.Н. Бенуа приступил к детальной разработке своего замысла. В 1898 году проект клиники был утвержден. Ее закладка состоялась осенью следующего года. Процесс строительства контролировался специально созданной комиссией во главе с Р.А. Гедике. Ближайшими помощниками Л.Н. Бенуа по стройке были Г.Я. Леви и О.Р. Мунц. Поскольку проектная программа была очень сложной в техническом и в собственно медицинском аспектах, к строительству в качестве консультантов, экспертов и авторов соответствующих разделов проекта привлекались специалисты разного профиля; среди них были известный врач К.А. Раухфус, гражданский инженер В.Р. Бернгард, специалист по вопросам гигиены К.И. Шидловский, электротехник М.М. Курбанов, профессор Б.К. Правдзик, занимавшийся вопросами отопления и вентиляции, и другие⁸¹.



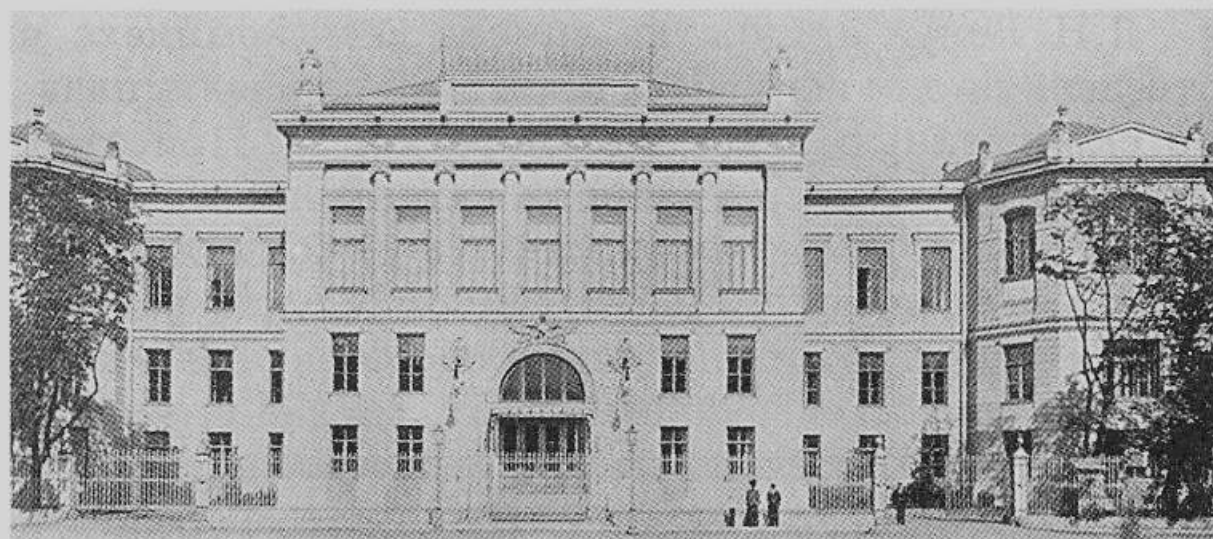
Комплекс зданий клиники Д.О. Отта.
План лечебных корпусов

Согласно протоколу строительной комиссии, главное здание клиники было вчерне окончено постройкой 19 мая 1901 года, после чего начались его чистовая отделка и трудоемкая работа по техническому оснащению; одновременно велась достройка и других корпусов, входящих в комплекс. Официальное открытие института состоялось 24 февраля 1904 года.

По материалам, которые были опубликованы, мы с легкостью можем представить себе структуру клиники, какой она была определена проектом.

Л.Н. Бенуа аккуратно вписал весь комплекс в отведенную для него часть Биржевой площади, плавно скругленную в восточном ее конце. При этом архитектор добился удачного соединения в композиции трудно сочетаемых качеств — компактности целого с целесообразной в данном случае расчлененностью на функционально обособленные «компартименты». Генеральный план, сделав его асимметричным, Л.Н. Бенуа построил достаточно свободным, но ось симметрии главного корпуса, обращенного фасадом к университету, не считал необходимым совмещать с осью ансамбля стрелки. Обусловленность принятого планировочного решения конфигурацией площади Бенуа подчеркнул лишь дугообразной формой низкого корпуса конюшен, расположившегося в восточной части комплекса, как раз напротив Биржи. В этой же части территории клиники архитектор разместил корпуса других хозяйственных и вспомогательных подразделений — «людской флигель», котельную, столовую, пекарню, кухню с кладовыми при ней, прачечную и баню. Устройство автономной силовой станции, снабжавшей клинику теплом и электричеством, потребовало возведения высокой трубы фабричного типа, которая довольно уродливой деталью вклинилась в пространство стрелки и ее силуэт. Эта труба была значительно уменьшена по высоте после Великой Отечественной войны, однако ее сохранившаяся часть, а также другие хозяйственные постройки, утилитарный характер которых достаточно ясно выражен их внешним видом, конечно же, не могут внести в облик Биржевой площади ничего, кроме ощущения неприятного диссонанса.

Совсем иначе выглядит парадная часть комплекса, примыкающая к Менделеевской линии. Доминирует здесь главное здание, «классичность» облика которого выражена не только строгой симметрией, но и использованием ордера в верхнем ярусе цент-



Главное здание клиники Д.О. Отта. 1898–1901.
Фото начала XX века

рального ризалита, где располагается актовый зал. Можно заметить, что в трактовке как ордерных, так и других декоративных деталей на фасаде главного корпуса Бенуа оказался достаточно близким «неогреческому стилю», отличавшемуся стремлением к жестковатой, «графичной» прорисовке элементов декора. Такая графичность свойственна построению и всего объема главного корпуса с его гранеными ризалитами по сторонам.

В подобной же манере Бенуа скомпоновал «квартирный флигель», размещенный в южной части комплекса так, что его главный западный фасад оказался обращенным в сад, окруженный оградой простого рисунка.

Северную часть комплекса Бенуа подчинил четкому ритму «павильонов», в которых разместились палаты родильного отделения. Павильоны удобно соединяются друг с другом посредством длинного светлого коридора, являющегося частью единой П-образной в плане коммуникации, проходящей по второму этажу через главный корпус и связывающей все отделения клиники. Облик павильонов предельно прост, и их повторяющиеся геометризованные формы воспринимаются сейчас как предвозвестники подобных же жестких построений периода



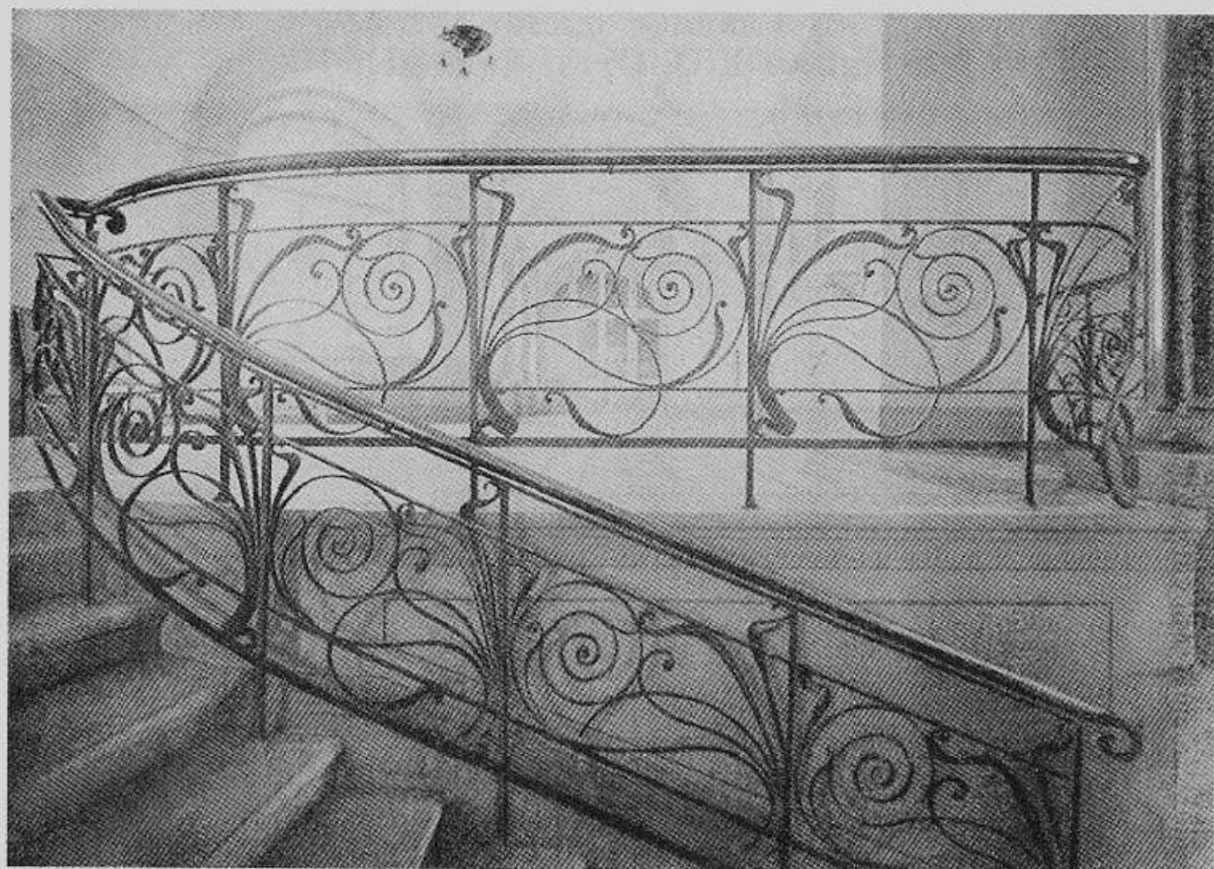
Главное здание
клиники Д.О. Отта. Фрагмент



Квартирный флигель клиники Д.О. Отта



Павильоны родильного отделения
клиники Д.О. Отта



Вестибюль главного входа.
Фото начала XX века

господства в архитектуре конструктивизма, наступившего только четвертью века позже.

Функциональную схему комплекса Л.Н. Бенуа продумал очень тщательно, добившись наилучшей ориентации по странам света больничных палат, обеспечив необходимую степень изоляции и в то же время надежные связи между различными подразделениями клиники. Здесь, таким образом, очень наглядно проявились те стороны таланта Л.Н. Бенуа, которые позволяют говорить о нем как о мастере-рационалисте, великолепно распоряжающемся пространством с пользой для дела.

Такую оценку подтверждает и архитектурное решение главного корпуса. Оно способствует созданию впечатления почти дворцовой торжественности пространства — свободного, светлого, совершенно лишённого декоративных изысков, но зато обладающего ясно выявленной логикой взаимосвязи помещений различного назначения. В первом этаже главного корпуса, помимо парадного вестибюля с широкой лестницей и гардеробом, разместились контора и архив. Во втором этаже были предусмотрены помещения для приемной, перевязочной, лабораторий и водолечебницы. Третий этаж главного корпуса архитектор отвел для большого актового зала в центре, двух аудиторий в виде амфитеатров в боковых ризалитах, а также для музея, библиотеки и читального зала; здесь же, в специально предусмотренном объеме, сильно выдвинутом в сторону внутреннего двора, была размещена «большая операционная». Все правое крыло главного корпуса отводилось для гинекологического отделения с палатами, обращенными окнами в сад.

Тщательно, но и строго Л.Н. Бенуа отработал детали внутренней отделки. Некоторые из них обнаруживают влияние «почерка модерна». Таковы, в частности, рисунок ограждений лестницы и форма светильников, в том числе люстр с каплевидными

плафонами. Близкими орнаментам «нового стиля» были выполнены декоративные фризy в палатах. Да и в целом сдержанная отделка, подчеркивающая стерильную чистоту помещений, может быть связана с рационалистической ветвью модерна: полы были выстланы метлахской плиткой, стены облицовывались кафелем или гладко окрашивались. Трогательная деталь состояла в том, что углы помещений архитектор сделал закругленными — для того, чтобы воспрепятствовать скоплению в них пыли.

Как же сам Л.Н. Бенуа оценивал эту свою работу? «Могу сказать по совести, — писал он в автобиографии, — что план здания по расположению помещений и отделов, удобству эксплуатации и освещению — вполне удался, то же следует заметить об отделке и техническом исполнении. Что касается фасадов, то тут я не совсем доволен: они, конечно, передают характер назначения здания, но мало интересны с художественной стороны. Общий вид здания обусловлен местом его постройки и стремлением сохранить старые древесные насаждения. Я очень боялся, что они пропадут, да и Р.А. Гедике не верил, что мне удастся их не погубить, но благодаря принятым мерам деревья удалось сберечь, и теперь они придают ансамблю богатый вид.

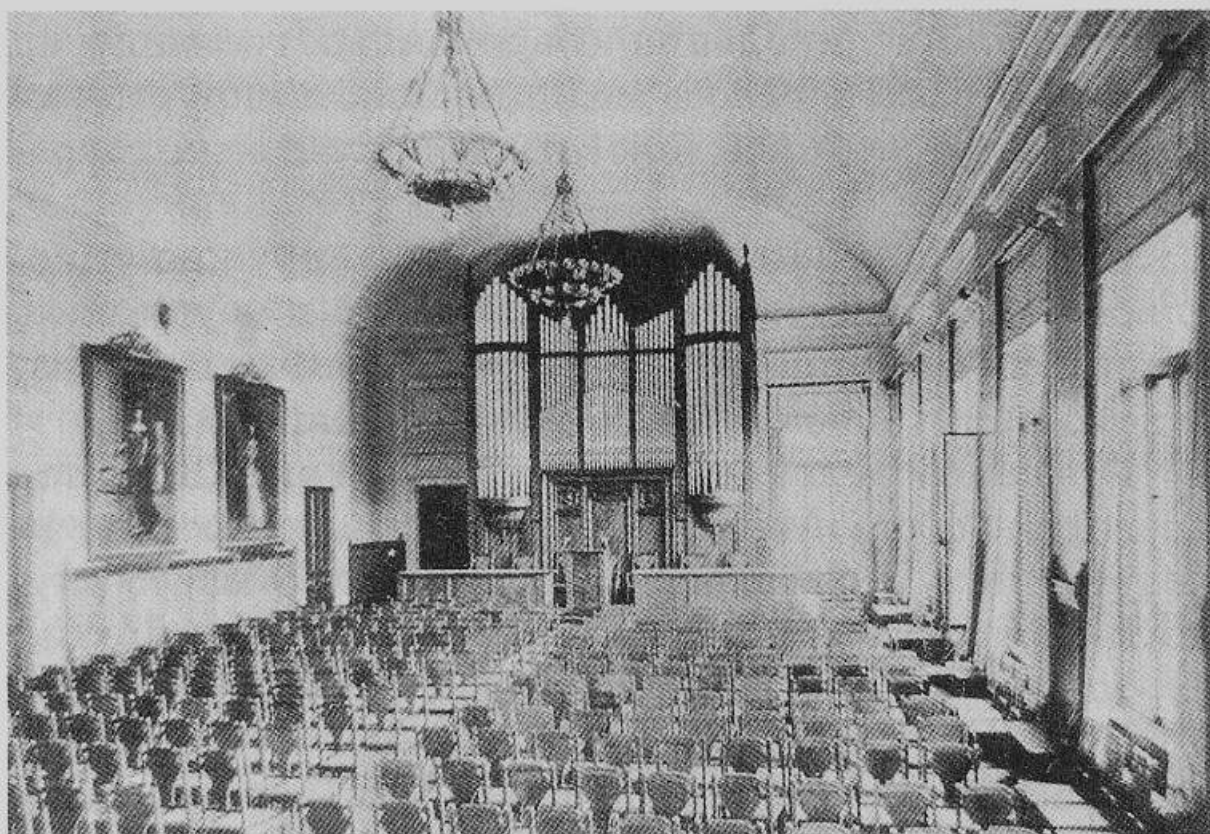
Весь старый Биржевой сквер, огражденный металлическою решеткою, там, где мы еще детьми ходили гулять и глядеть на привезенных из-за границы птиц и обезьян, был мною поднят над уровнем прилегающих улиц на один аршин с лишком, что дало возможность, не залезая низко в грунт, устроить подвалы для отопления, вентиляции, проводки электричества и всех сложных водопроводов. Здание стоит на цокольном этаже высотой около пяти аршин, где помещаются все служебные части этого учреждения... Оборудование и меблировка, за чем особенно наблюдал Д.О. Отт, были доведены до полного комфорта, даже — скажу — роскоши: все простого рисунка, но

не уступали великолепию современных гостиниц на Западе. Это же касалось медицинских и хирургических аппаратов — все шло от первоклассных зарубежных фирм.

С Д.О. Оттом мы работали очень дружно и согласен, он проводил свои идеи твердо и неуклонно, ставил свое детище на ноги, а я ему в этом помогал, и дело получилось из ряда вон выходящее».

И в самом деле, строительство клиники Д.О. Отта позволило обогатить Петербург медицинским учреждением такого высокого класса, что оно могло служить образцом не только в России, но и для других европейских стран.

Недаром в петербургских газетах клиника называлась не иначе, как «дворцом». В одной из заметок, например, можно было прочесть следующее: «Именно дворец — чудо современной гигиены, последнее слово науки и техники». Обозреватели всячески подчеркивали достоинства внутреннего оборудования главного корпуса, в котором предусмотрено 360 комнат, тогда как лечебница рассчитана «на 180 кроватей, из них 32 будут платными». У авторов заметок все вызывало искренний восторг, и в том числе «ряд родильных палат — светлых, обширных, отделанных и обставленных роскошно»; водолечебница — «громадное зало с массой фаянсовых ванн и душами разного типа, управляемыми кнопками». Отмечалось удобство аудиторий на 200 слушателей каждая, с «откосными американскими креслами» и окнами, имеющими приспособления для «моментального затемнения». В газетных публикациях обращалось внимание на просторный актовый зал, где был установлен привезенный из Германии орган, замечательный «по легкости тонов и количеству голосов» (позже этот орган передали Большому залу Ленинградской филармонии). При этом подчеркивалось, что музыка органа могла передаваться в платные палаты по телефону «с врачебною целью».



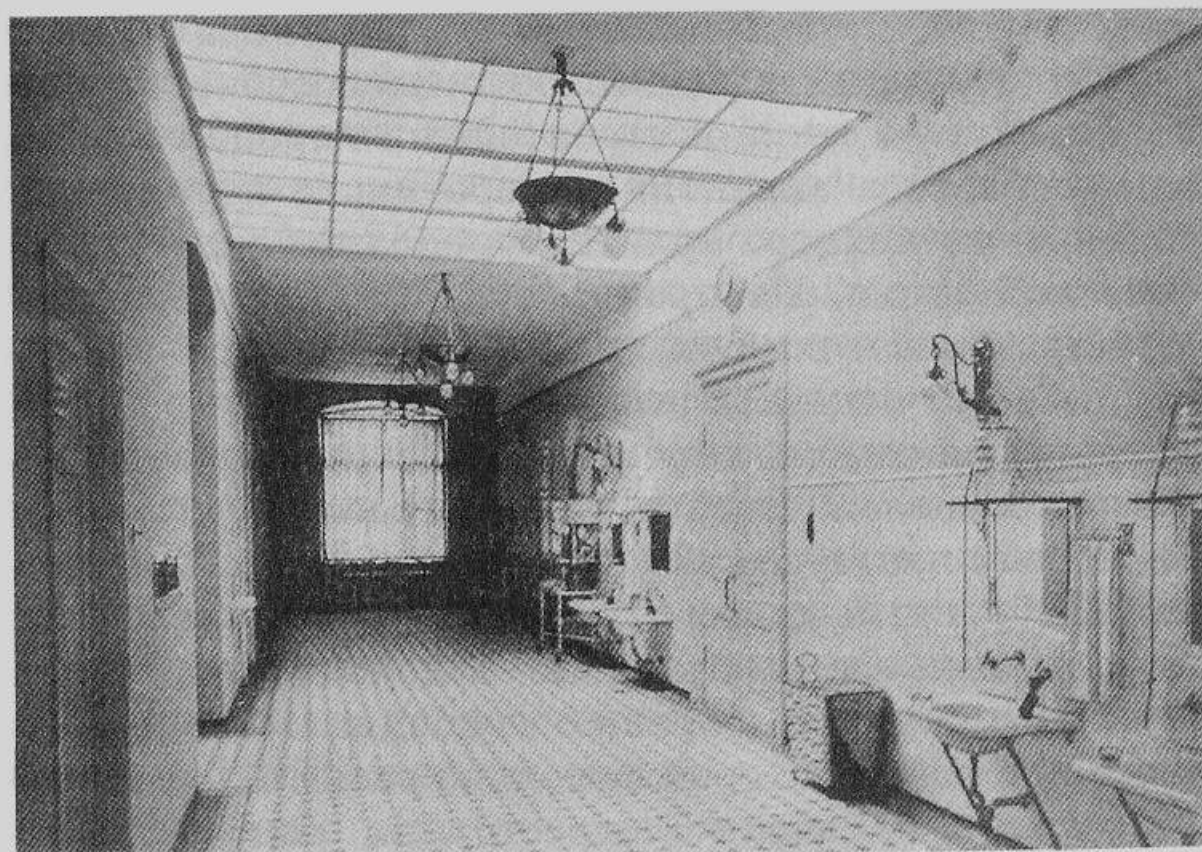
Клиника Д.О. Отта. Актальный зал. Фото начала XX века

«С тою же целью, — говорилось в одной из корреспонденций, — устраивается лечение светом и цветом»⁸².

Достоинства оборудования клиники подробно характеризовались и в брошюре, опубликование которой было приурочено ко времени окончания строительства. В ней говорилось: «В специальное оборудование вошли целый ряд приспособлений и усовершенствований, до сих пор еще нигде не имеющих в подобных учреждениях, так, например: проводка стерилизованной воды от центральных аппаратов по всему зданию; аппараты для приготовления искусственного физиологического раствора; очистка и увлажнение воздуха водяною пылью, вырабатываемой сотнями пульверизаторов; приготовление искусственного льда из стерилизованной воды; телефоны у всех кроватей; электрические часы, наконец, орган со специальным подбором регистров, как наиболее совершенный физический аппарат, дающий возможность изучить влияние звуковых колебаний возду-



Клиника Д.О. Отта. Комната родильницы.
Фото начала XX века



Коридор при операционной.
Фото начала XX века

ха на здоровый и больной организм». В этой же брошюре высоко оценивалось и архитектурное решение клиники. «Все помещения, предназначенные для научных занятий, — отмечалось, в частности, в ней, — сгруппированы в центре здания и, имея удобное сообщение между собою и со всеми клиническими отделениями, они вместе с тем настолько изолированы, что покой больных не нарушается... Для лечения воздухом устроена веранда, выходящая на солнечную сторону и защищенная от северных ветров. Кроме того, имеется лазарет для заболевающих родильниц, а также с отдельным входом изоляционное помещение для острозаразных больных».

Л.Н. Бенуа имел основания гордиться своей причастностью к созданию лечебного учреждения столь высокого, поистине европейского уровня.

К концу XIX века относятся первые серьезные размышления Л.Н. Бенуа на градостроительные темы. С одной стороны, мастер почувствовал интерес к теории градостроительного искусства; с другой — он был не на шутку взволнован тем, что видел вокруг себя и что свидетельствовало о неспособности или нежелании участников строительного процесса периода господства эклектики озаботиться интересами сохранения ценного архитектурного наследия классической эпохи. По иронии судьбы, непосредственным поводом к возбуждению Бенуа вопроса о необходимости учитывать эти интересы стала угроза искажения ансамбля стрелки Васильевского острова из-за предположенной в 1890-х годах перестройки биржевых пакгаузов. 25 октября 1895 года Л.Н. Бенуа, избранный двумя годами раньше в число действительных членов Академии художеств, обратился к академическому Собранию со специальной докладной запиской, в которой не только решительно возражал против намеченной перестройки, но и высказывал некоторые соображения более общего характера. Леонтий Николаевич писал: «У нас так вообще мало

обращают внимания на сохранение наших известных старинных зданий и даже целых частей площадей, например, Александринского театра, новой Адмиралтейской набережной (совершенно изуродована кривобоким фасадом), что нам необходимо прийти к какому-нибудь решению по сему вопросу и обсудить дальнейшие действия Академии в подобных случаях. Наши правительственные и общественные учреждения так мало интересуются художественною стороною и разногласны между собою, как видно из вышеприведенного примера,... что нам следует за этим следить и не допускать впредь нежелательных действий, что совершенно согласно с пунктами 9 и 11 § 5 нашего Устава»⁸³.

Ссылка на новый академический устав, утвержденный в 1893 году, здесь не случайна: в самом деле, § 5 этого устава требовал представления на заключение Академии «с художественной точки зрения» проектов «памятников, церквей и монументальных зданий, сооружаемых на правительственный и общественный счет» как в столицах, так и во всех других городах и областях империи. Это требование в действительности соблюдалось (хотя в разных случаях неодинаково строго, да и не всегда) вплоть до 1917 года. Соответствующую экспертизу проводила комиссия, специально для этого созданная при Академии художеств. В ее состав включались разные художники, но почти неизменным ее членом был Л.Н. Бенуа, нередко выполнявший и обязанности председателя во время проводившихся комиссией заседаний. Это была трудоемкая, во многом даже рутинная работа, которую вполне можно назвать «общественной». Леонтий Николаевич выполнял ее исключительно добросовестно — как и все, что он делал, — понимая, что академическая экспертиза действительно может способствовать повышению качества предлагавшихся проектных решений, особенно тех, что поступали из провинции.

При оценке проектов, представлявшихся на рассмотрение экспертов, необходимо было учитывать и то, в какой мере предполагаемое новое строительство способно повлиять на историческую среду, как вновь возведенные сооружения будут взаимодействовать с памятниками прошлого.

Следует, однако, иметь в виду, что в XIX веке под «памятниками» в России разумели исключительно древние сооружения, относящиеся к допетровской эпохе. Их изучению, реставрации и разработке мер охраны посвящали свои труды многие деятели культуры, в том числе и воспитанники архитектурной школы Академии художеств — Л.В. Даль, А.М. Павлинов, Г.И. Котов, М.Т. Преображенский, В.В. Суслов и другие. Архитектурное наследие XVIII и тем более XIX столетий долгое время рассматривалось ими как вовсе не подлежащее охране, поскольку считалось оно противоречащим национальным традициям из-за его «вторичности», «подражательности», обусловленных западными влияниями. На исходе XIX века, однако, подобные взгляды претерпели изменения; но далеко не сразу заслужил всеобщее признание тот факт, что памятники классической эпохи столь же ценны для отечественной культуры, как и произведения древнего национального искусства.

Впервые на важное культурное значение памятников архитектуры Нового времени указал Г.И. Котов, выступая на I съезде русских зодчих, проходившем в 1892 году в Петербурге. Но все же господствовавшему в то время мнению больше отвечали произнесенные на том же съезде слова В.В. Суслова. «Прививая к своей родине более двух веков результаты западной цивилизации, — говорил он, — мы хотя и многому понаучились, но в то же время подверглись некоторым заблуждениям. По отношению отечественного искусства непреложен тот факт, что оно за этот период в смысле самостоятельности окончательно убито в народе»⁸⁴.

Выступление Л.Н. Бенуа с докладной запиской, которую мы цитировали выше, именно в силу только что сказанного шло вразрез мнению большинства, и поддержка ему вовсе не была обеспечена.

Петербург до сих пор может считаться самым «европейским» из русских городов. Прославившую его красоту олицетворяют торжественно-величавые архитектурные ансамбли исторического центра, образовавшие к середине XIX века единую систему, поражающую глаз своим пространственным размахом и гармонией форм. Классицизм со свойственными ему простотой объемов, четкостью ритмов, строгой симметрией стал к тому же времени стилем, которому в облике города принадлежало абсолютное господство. Но как раз поэтому вскоре стали замечаться признаки своего рода эстетической «усталости» от классицизма, единообразие которого начало восприниматься теперь как однообразие, а строгость и простота обернулись бедностью и монотонностью. Отсюда — стремление противопоставить классицизму разнообразие и богатство эклектических мотивов и форм, отсюда — неприятие и непонимание классицизма и созданных им эстетических ценностей в течение нескольких десятилетий, на протяжении которых в архитектуре преобладали приемы эклектизма.

И только в начале нового столетия, в пору распространения модерна, появились такие выступления деятелей Серебряного века, в которых как бы заново открывалась красота классицизма и серьезно обосновывалась необходимость сохранения памятников этого великого стиля. Среди подобных выступлений, подготовивших почву для скорого поворота в архитектурной практике от модерна к неоклассицизму, выделяются своей страстностью статьи Александра Бенуа и Ивана Фомина, опубликованные журналом «Мир искусства» в 1902 и 1904 годах. В статье «Живописный Петербург» А.Н. Бенуа писал: «Кажется,

нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, чем Петербург. Каких только он не заслужил эпитетов: «гнилое болото», «нелепая выдумка», «безличный», «чиновничий департамент», «полковая канцелярия». Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести... Он... красив... именно в целом или, вернее, огромными кусками, большими ансамблями, широкими панорамами, выдержанными в известном типе — чопорном, но прекрасном и величественном»⁸⁵.

Статья была адресована прежде всего художникам: их призывал А.Н. Бенуа понять, как живописен Петербург, сколь достойны их внимания архитектурные пейзажи города, напоминал о «художественном отношении» к петербургской старине мастеров прошлого, сумевших прекрасно передать в своих произведениях «пустынность Невы, фантастическую грандиозность и красоту ее, чудные эффекты белых ночей, прелестные виды на островах, у Смольного».

Призыв Александра Бенуа не остался без ответа, и вскоре современники стали свидетелями рождения на их глазах замечательной сюиты произведений живописи и графики, в которых мастера «Мира искусства» и других художественных объединений каждый по-своему, но одинаково талантливо и вдохновенно раскрывали красоту Петербурга и его пригородов, доставшуюся XX веку в наследство от эпохи барокко и классицизма.

Вслед за Александром Бенуа и И.А. Фомин с подобным же романтическим пафосом в своей статье призвал читателей взглянуть по-новому на памятники классицизма — на этот раз московского. «Поэзия прошлого! — восклицал Фомин. — Отзвук вдохновенных минут старых мастеров! Не всем по-

нятно тонкое чувство грусти по былой ушедшей красоте, которое подчас сменяется невольным восторгом перед грандиозными, египетскими по силе памятниками архитектуры, соединившими в себе мощь с деликатностью благородных, истинно аристократических форм.

Уже многоэтажные дома в каком-то странном стиле — творения измельчавшей породы людей и их бездарных художников — сменяют эти удивительные постройки эпохи Екатерины II и Александра I. Их осталось уже так мало! Тем ценнее они. Тем больше люблю я их»⁸⁶.

Своего рода «массовое» изменение лица Петербурга эпохи классицизма развернулось в 1870-х годах. В результате за довольно непродолжительный срок произошло не только постепенное вытеснение классицистической рядовой застройки города эклектической (что было вполне закономерным), но и серьезное искажение выдающихся архитектурных ансамблей столицы, несомненно заслуживавших к себе более бережного отношения. Этот процесс развивался на глазах Леонтия Бенуа — сначала гимназиста, а позже и ученика Академии художеств. Мы видели также, что и Бенуа-архитектор отнюдь не остался в стороне от этого процесса, и некоторые его работы (перестройки дома Трейберга и здания Волжско-Камского банка, здание Купеческого банка и, разумеется, комплекс Повивального института) с точки зрения того, насколько уместным стало их появление в классическом окружении, оказались близкими многим другим аналогичным примерам.

И все же именно Л.Н. Бенуа раньше других практикующих архитекторов возвысил свой голос в защиту уникальной по художественному значению исторической среды, какой обладал Петербург. В конце 1905 года он еще раз привлек внимание петербургской общественности к проблеме сохранения памятников прошлого — и по совершенно конкрет-

ному, как и десятью годами раньше, поводу. На этот раз он направил Собранию Академии художеств записку с возражениями против проекта, предлагавшего возвести на площади перед Михайловским (Инженерным) замком (уже изрядно затесненной к тому времени случайными постройками военного ведомства) новые крупные здания, предназначенные для Николаевского инженерного училища; их намечалось разместить по обе стороны от памятника Петру I. В своем обращении Леонтий Николаевич настаивал на том, что «ввиду выдающегося архитектурного значения Инженерного замка» необходимо провести в Академии специальное обсуждение этого проекта. На инициативу Л.Н. Бенуа откликнулось правление Общества архитекторов-художников, которое в письме, направленном в Академию художеств 1 ноября 1907 года (его подписал архитектор П.Ю. Сюзор), отмечало, что Общество «обратило особое внимание на охрану памятников и на развитие в народе чувства уважения и любви к этим немым свидетелям его истории» и что соответствующими вопросами отныне будет заниматься созданная при Обществе комиссия, «в состав которой вошли не только зодчие, но и живописцы, историки, археологи, писатели, знатоки старого Петербурга». Энергичные протесты возымели свое действие, и в декабре того же 1907 года Инженерное управление уведомило Академию о том, что «проект застройки площади оставлен, и новые здания предполагается построить на Петербургской стороне»⁸⁷.

Полтора предреволюционных десятилетия стали временем беспрецедентного усиления интереса петербургской общественности к проблемам архитектуры и градостроительства, причем понимаемым прежде всего через призму истории и «охранительных» задач. Столичная пресса не оставляла без внимания ни одного сколько-нибудь значительного архитектурного начинания, беспощадно заносив в разряд «вандализ-

мов» те новые постройки и перестройки, которые, на взгляд обозревателей, вредили классическим памятникам. Приветствовались редкие еще случаи обновления и реставрации старинных зданий. Вопросы охраны наследия постоянно включались в повестку дня заседаний архитектурных обществ и в программу работы проводившихся в Петербурге съездов зодчих; статьи на те же темы публиковались в специальных журналах. В 1907 году группой историков и мастеров искусства, искренне обеспокоенных судьбой «художественных сокровищ» города, был создан Музей Старого Петербурга. Он разместился в особняке П.Ю. Сюзора на Кадетской (ныне Съездовской) линии Васильевского острова (дом № 21). Кроме хозяина этого особняка, в работе музея активное участие приняли А.Н. Бенуа, Н.Н. Врангель, И.А. Фомин, В.Я. Курбатов, Н.Е. Лансере, А.Ф. Гауш и другие видные представители художественной интеллигенции.

В 1908 году Петербургское общество гражданских инженеров устроило на Каменном острове Международную строительно-художественную выставку, один из павильонов которой — Министерства императорского двора — вместе с Н.Е. Лансере спроектировал Л.Н. Бенуа. В состав этой выставки был включен и исторический отдел. Но собранных для него материалов оказалось так много и они представили столь значительный научный интерес, что их решено было после соответствующей подготовки показать публике на специально для этой цели организованной большой выставке. Названная «Исторической выставкой архитектуры», она открылась 12 марта 1911 года в залах первого этажа здания Академии художеств. Выставка сопровождалась изданием объемистого и хорошо иллюстрированного каталога с биографиями старых мастеров петербургского зодчества, написанными И.А. Фоминым.

Годы, следовавшие за «Исторической выставкой», ознаменовались выходом в свет капитальных

трудов об архитектуре Петербурга, авторами которых стали И.Э. Грабарь, В.Я. Курбатов, Г.К. Лукомский.

Можно утверждать, что в дело формирования характерной для предреволюционного Петербурга—Петрограда атмосферы всеобщего «почитания» классического архитектурного наследия внес свой вклад и Л.Н. Бенуа. Этот вклад выразился не только в тех «демаршах», которые Леонтий Николаевич предпринял в защиту памятников, но и в других аспектах его разнообразной общественной деятельности. Он, конечно, был очень активным и заметным членом Петербургского общества архитекторов. Когда в 1903 году было создано Общество архитекторов-художников, Л.Н. Бенуа охотно начал сотрудничать и с ним. В 1894–1898 годах Леонтий Бенуа выполнял работу редактора журнала «Зодчий» — самого авторитетного в то время периодического издания по вопросам архитектуры.

Л.Н. Бенуа очень любил доверять бумаге свои мысли — отсюда и большое количество его рукописных заметок, сохранившихся в архивах. Но публиковался Бенуа крайне редко. Лишь в конце XIX века было напечатано четыре его статьи — все обзорного, «протокольного» характера. Так, в 1894 году «Неделя строителя» (приложение к «Зодчему») поместила написанный Бенуа «Обзор зданий, сооруженных в царствование императора Александра III», где упоминались все наиболее значительные постройки этого времени, но без сколько-нибудь серьезного анализа их архитектурных достоинств. Три статьи, опубликованные «Зодчим», Л.Н. Бенуа посвятил архитектурному образованию. Две из них содержали описание той системы, которая сложилась в зарубежных архитектурных школах — парижской и венской. Еще одна статья подробно характеризовала структуру и порядок преподавания архитектуры в Высшем художественном училище, созданном при петербургс-

кой Академии художеств в результате реформы 1893 года⁸⁸. В этих статьях оценочные и аналитические моменты практически отсутствуют. Рассказывая об архитектурном отделении академического училища, Л.Н. Бенуа фактически изложил содержание соответствующих разделов нового устава, но в статье о Венской академии художеств позволил себе и отдельные критические замечания: по его мнению, в работах ее учеников царила «бессистемность, бесхарактерность форм, вычурность и полнейшее безвкушие — как в отношении композиции и рисунка, так и исполнения самих чертежей».

Поручения, возлагавшиеся на Л.Н. Бенуа Обществом архитекторов, были весьма многообразны. В частности, Леонтий Николаевич вместе со своими коллегами В.А. Шретером, Г.И. Котовым и Б.К. Веселовским занимался организацией большой выставки, сопровождавшей I съезд русских зодчих, открывшийся 9 декабря 1892 года в Академии художеств. Экспонаты выставки составили два отдела — исторический и современный. Последний, ответственным за который и был Л.Н. Бенуа, включал и его работы, в том числе проекты церкви при Гусевских фабриках Нечаева-Мальцева и храма-памятника на Екатерининском канале. В газетной публикации критик дал им высокую оценку, высказав мнение, что Гусевская церковь «представляет один из выдающихся образцов возрождения древнего русского церковного зодчества в оригинальных формах», а акварель, изображающая храм-памятник, «исполнена замечательно в малейших архитектурных деталях».

После того, как работа съезда 16 декабря завершилась, выставка еще некоторое время была открыта для публики. 5 января ее посетили император и императрица, причем, согласно свидетельству хроникера, «давать объяснения имели счастье по историческому отделу академик Г.И. Котов, а по отделу современной архитектуры профессор Л.Н. Бенуа»⁸⁹.

Итог всей этой важной работе подвел «бал архитекторов», состоявшийся 25 января и еще раз показавший, сколь любимы представителями этого искусства всяческие театрализованные розыгрыши. Вот как описывается этот бал в газетной заметке, сохранившейся в архиве Л.Н. Бенуа: «Шедевром вечера было комическое представление боя быков. Все танцующие образовали большой круг, а из боковой двери протянули полотняный барьер с бантами... На образовавшуюся таким образом арену вышло комическое шествие полицейских, матадоров, пикадоров на лошадках и сам тореадор со страшной шпагой. Наконец, отворились двери сбоку и оттуда, при общих рукоплесканиях, выскочил сам господин бык — один из архитекторов, великолепно исполнивший эту далеко не легкую роль; бык ходил на двух ногах и не ходил, а протанцевал сперва мазурку соло, а затем уже вместе с компанией матадоров, размахивавших красными плащами и посылавших в него тучу стрел; во время этих танцев он забодал пикадоров, но и сам пал жертвой тореадора. Привезли телегу, не без труда взвалили на нее быка, и торжественное шествие с ним обошло арену под звуки марша. Аплодисментам зрителей не было конца».

Для нас это описание делает особенно интересным помещенная под заметкой карандашная приписка: «Архитектор, исполнявший роль быка, был Л.Н. Бенуа»⁹⁰.

Леонтий Николаевич, любивший со вкусом шутить и веселиться, умел много, самозабвенно и плодотворно трудиться, совмещая работу в самых разных «жанрах». Нагрузка, которую берет на себя Л.Н. Бенуа, становится особенно большой в начале XX века. В эту пору, не переставая проектировать и строить, он очень много времени и сил отдает педагогической деятельности, и одновременно не меньше занимается общественными делами. Из «обще-

ственных нагрузок» очень важное место в жизни Леонтия Николаевича занимает участие в конкурсах — но не в качестве разработчика проектов (конкурсным проектированием Леонтий Николаевич занимался лишь изредка), а в роли члена жюри, или комиссий судей. Более того, во многих конкурсах он выполняет функции председателя жюри, принимая тем самым на себя значительную ответственность. Обычно состав жюри определялся в результате голосования в Обществе архитекторов, под эгидой которого проводилось большинство конкурсов. И неизменно «баллотировки» выявляли большое преимущество Л.Н. Бенуа перед другими участниками этих своеобразных «выборов», что, конечно, свидетельствовало об устойчивости авторитета заслуженного мастера и как профессионала, и как человека.

В конкурсах постоянно участвовали многочисленные ученики Л.Н. Бенуа, индивидуальный «почерк» которых профессор хорошо знал. Это могло повредить объективности суждений конкурсного жюри. Не приходится, однако, сомневаться в том, что никакой предвзятости в своей работе как судьи Леонтий Николаевич не допускал — иначе это было бы несовместимо с его представлениями о человеческой порядочности. Участие Л.Н. Бенуа в работе жюри уже само по себе было гарантией того, что конкурс будет проведен честно.

Как уже подчеркивалось ранее, от успеха в конкурсном соревновании подчас довольно много зависело в профессиональной карьере архитектора: ведь проект, получивший первую премию, с большой долей вероятности мог быть принят к осуществлению в натуре. И если это происходило, у Л.Н. Бенуа появлялась возможность вновь выступить «судьей» по этому проекту — уже как члену комиссии экспертов Академии художеств.

За многие годы работы эта комиссия провела экспертизу десятков проектов, предназначавшихся

для реализации как в столицах, так и в провинции. Среди тех, что предлагались для Петербурга, комиссия рассматривала проекты монументов в Александровском саду (в 1897 году), музея А.В. Суворова (в 1899 году), дома компании «Зингер» на Невском проспекте (в 1902 году), мечети и храма в память моряков, погибших во время русско-японской войны (в 1909 году), и целый ряд других. В работе комиссии вместе с Л.Н. Бенуа принимали участие архитекторы Р.А. Гедике, А.О. Томишко, Г.И. Котов, А.Н. Померанцев, В.В. Суслов, а также мастера изобразительного искусства М.П. Боткин, В.Е. Маковский, В.А. Беклемишев, М.А. Чижов и другие художники. В этой работе для Леонтия Николаевича не существовало мелочей, и именно «мелочи» подчас вызывали с его стороны резкую критику. Так, он протестовал против нарушения красной линии Загородного проспекта при возведении доходного дома Латышской церкви на углу Подольской улицы. Неудовольствие Л.Н. Бенуа вызвал проект павильона в Введенском саду — причем несмотря на то, что его разработал И.А. Фомин — один из самых одаренных учеников мастера. С раздражением писал он в одной из своих «дневниковых» тетрадей: «У нас в центре прекрасного Конногвардейского бульвара вlepили трансформатор в виде какой-то часовни... Отчего бы не сделать проще и поставить между деревьями?» И по другому, столь же, казалось бы, незначительному поводу: «В Румянцевском саду поставлена была приличного вида музыкальная эстрада, и вот не нашли ничего лучшего, как устроить с боков бетонные пристройки для писсуаров!»⁹¹

К числу достаточно крупных градостроительных мероприятий рубежа XIX и XX веков, безусловно, можно отнести сооружение стального Троицкого моста через Неву. Его проект, отличавшийся новаторским характером, был разработан французской фирмой «Батиньоль». Работы по возведению моста,

начатые в 1897 году, завершились через шесть лет, к 200-летию юбилею города.

Ход строительства моста контролировался комиссиями из русских специалистов, включая и представителей Академии художеств. Еще в конце 1899 года в распоряжении Академии не было подробных чертежей, по которым можно было бы судить о том, как французские проектировщики намерены решить детали архитектурной отделки моста. Лишь в феврале 1900 года в Петербург из Парижа были присланы восемь эскизов с просьбой к Академии «дать определенные указания для дальнейшего направления детальной разработки художественной отделки Троицкого моста». Отсюда видно, что, уважая авторитет Академии художеств, фирма «Батиньоль» сознательно передавала решение чисто художественных проблем на ее усмотрение. Эксперты Академии руководствовались в ряде случаев мнениями Л.Н. Бенуа, передавая строителям рекомендации по отработке тех или иных узлов композиции. Так, академическая комиссия сформулировала свои предложения, касавшиеся формы ограждений и светильников моста,obelisks, поставленных у въезда на него, и других декоративных деталей. Рекомендации комиссии были приняты во внимание при выборе цвета окраски моста. Серьезной самостоятельной проблемой явилась разработка композиции дамбы у правого берега Невы. Окончательное решение учитывало мнение комиссии, согласно которому «дамбу желательно было бы исполнить с арочными отверстиями из гранита, причем арки должны быть меньших пролетов, чем указано в проекте»⁹².

Участие экспертов Академии художеств в проектировании Троицкого моста получило высокую оценку и признание; недаром их имена (включая и имя Л.Н. Бенуа) были обозначены на бронзовых досках, размещенных на каменных массивах, фланкирующих въезд на мост со стороны Марсова поля.



Фигуры «Ши-цза» на Петровской набережной

Со строительством Троицкого моста, открытого для движения в дни празднования юбилея города, было связано сооружение гранитной набережной правого берега, носящей имя Петра I. Немаловажной деталью ее панорамы стал лестничный спуск-пристань напротив «первоначального дворца» основателя Петербурга. Пристань украсили фигуры фантастических существ «Ши-цза», привезенные из Маньчжурии в 1907 году. Постаменты для них спроектировал Л.Н. Бенуа.

Не менее серьезного внимания, чем строительство Троицкого моста, потребовала от экспертов Академии художеств другая аналогичная градостроительная проблема, связанная с обеспечением достаточно высокого архитектурно-художественного качества небольших металлических мостов — Пантелеймоновского через Фонтанку и Введенского через канал того же названия. Рекомендации экспертов, несомненно, помогли найти удовлетворительные решения, реализованные в натуре⁹³.

Участие в работе комиссии экспертов Академии художеств помогало Л.Н. Бенуа постоянно «держатъ руку на пульсе» города, лучше понимать степень злободневности тех или иных проблем его развития. Это вполне отвечало тому интересу, какой Леонтий Бенуа с давних пор испытывал к градостроительству как к одной из самых сложных разновидностей архитектурного творчества. В записных книжках Л.Н. Бенуа, хранящихся в разных архивах и относящихся к разному времени, можно обнаружить очень много высказываний, касающихся градостроительства. Обратимся к одной из таких книжек⁹⁴. «Меня всегда с юных годов интересовал вопрос об общей красоте города, — записывает в ней Л.Н. Бенуа. — Еще до поступления в Академию и до первой поездки за границу по рисункам, фотографиям, а главное, по рассказам отца и моих дядей Кавос я себе мог представить всю прелесть внешнего вида западного города.

Большие преобразования Парижа заканчивались как раз в то время, вызывая особенный интерес и восхищение в нашем семейном кругу. Кроме рассказов, выходившие тогда всевозможные иллюстрированные и технические журналы, получаемые преимущественно дядей Ц.А. Кавос, крайне интересовали меня, бывшего тогда еще мальчиком. Помню чертежи и объяснения отца и дяди об устройствах дорог, бульваров и проч. В начале семидесятых годов и Вена к Всемирной выставке 1873 года сделала большие преобразования, и в то время было много споров и разговоров, даже некоторые говорили, что будто Вена перещеголяет Париж! (Это не так легко сделать.)

Только у нас ничего не делали, а наоборот, устроив в 1872 году новую Адмиралтейскую набережную, ...застроили ее впоследствии громоздкими домами, ...преградив знаменитую арку Адмиралтейства. Одно из лучших... мест города было погублено!.. Меня тогда это очень огорчало и возмущало.

В семидесятых годах отец принимал участие в проекте инженера Мюссара на уширение и превращение Каменноостровского проспекта в великолепное авеню с постройкою постоянного Троицкого моста. Во главе этого предприятия стояла компания капиталистов, кажется, французов, предлагавшая скупить все прилегающие места, тогда представлявшие лишь огороды, сделать широченную улицу..., ведущую на наши дивные острова, разбить на участки, сады и проч. и главное — построить Троицкий мост. Эта великолепная и в высшей степени полезная затея не пришлась по мозгам наших тогда стоявших у власти людей, занятых больше делами смут, — дело так и заглохло...»

Далее Л.Н. Бенуа писал: «Я всегда восхищался общим видом Петербурга, его грандиозною панорамой, и если что не нравилось мне, это пестрота и неряшливость и незаконченность во всем, а особенно я стал это замечать, побывав в 1880 году в первый раз в Варшаве, где шли тогда большие работы по канализации. Там впервые я заметил, как поставлено дело благоустройства и правильный взгляд на сохранность старых зданий...»

Неоднократно в своих записях Леонтий Николаевич «признается в любви» к Петербургу. И хотя эти записи относятся преимущественно к 1910-м годам, по ним можно сделать заключение, что к высокой оценке эстетических качеств петербургской классики Л.Н. Бенуа пришел много раньше, чем его младший брат или В.Я. Курбатов, выступившие с публикациями на эту тему лишь в начале нового столетия.

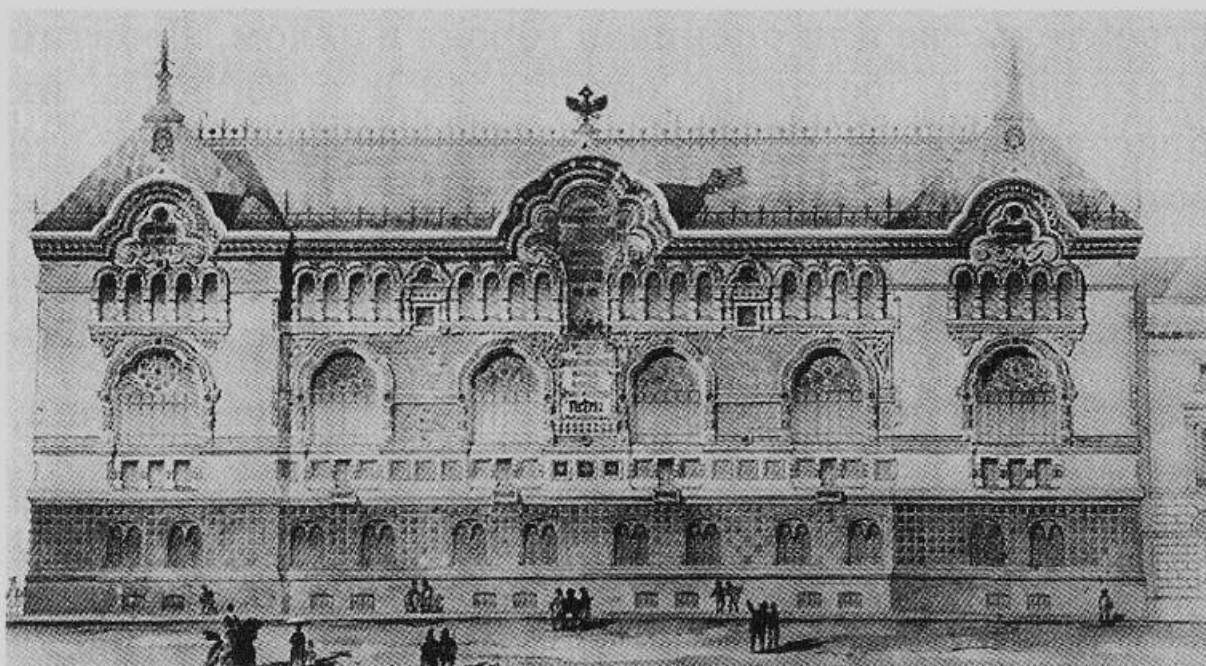
«Настолько я любил наш город за его общий величавый вид, — записывал Л.Н. Бенуа, — что помню, когда я впервые попал в Вену в 1882 году, я писал покойному отцу мои впечатления и говорил, что Вене до Петербурга далеко в смысле общего ансамбля, общего вида города...» Рассуждая о градо-

строительстве или оценивая города в целом, Леонтий Николаевич постоянно обращался и к вопросам их благоустройства, абсолютно справедливо полагая, что эстетика городской среды в очень сильной степени зависит от того, содержатся ли улицы и кварталы города в надлежащем порядке и в каком состоянии находится городское хозяйство. Например, вспоминая о своем первом посещении Вены, Бенуа отмечал, что именно там он «воочию узрел, что такое собственно благоустройство города, его прекрасные мостовые, тротуары и прочие прелести западного города». «И думал тогда, — добавляет Л.Н. Бенуа, — что если бы нам довести Петербург до хотя бы приблизительно такого же состояния, наша столица куда бы махнула вперед...» Далее мы читаем: «В том же году весною я попал в Париж и был окончательно пленен его великолепием и главным образом его планом и расположением и трассировкою магистралей, площадей с разъездами — пересечениями улиц и проч. Рядом с грандиозностью, пышностью и богатством там сохранена уютность, скажу — интимность... Вот про Вену нельзя этого сказать, так как там новый их Ринг своею новизною и разнохарактерностью архитектуры новых зданий совершенно отходит от старого и нарушает весь тип города.

В 1888 году мне пришлось побывать в Париже с отцом, и помню, как он, не выдавший Париж с сороковых годов, когда пришел на площадь Согласия, — старик стоял и охал, восторгаясь этим чудным видом. Мы стояли целый час и не могли уйти. Все великолепие, куда ни посмотри!

Что обидно нам, что Петербург, несомненно, можно было бы привести, хотя отчасти, к подобному великолепию при условиях: 1-е — не нарушить задуманного, допуская необходимые расширения, и 2-е — привести к большей гармонии имеющееся».

Приведенные записи интересны тем, что дают возможность непосредственно проследить ход мыс-



И.П. Ропет. Проект нового здания
Публичной библиотеки. 1891. Фасад (вариант)

лей архитектора, обладавшего деятельной, творческой натурой: от «созерцания» к практическим выводам, к разработке конкретных градостроительных программ.

Продолжая сказанное выше, он пишет: «1-е условие давно уже начали не соблюдать, с конца семидесятых и восьмидесятых годов. Как на самый яркий пример могу указать на площадь Александринского театра. На фоне театра стоят прекрасные флигеля с Театральной улицей между ними, и следовало бы их загнуть до Толмазова переулка и закончить тут, — так, должно быть, и было задумано автором, а на деле вышло совсем другое. На углу Толмазова переулка архитектор Н.П. Басин построил себе дом в петушином русском того времени стиле, что-то вроде кондитерского пирога. Рядом для Кредитного общества и следующий обыденный доходный дом Голубева, примыкающий углом к монументальному зданию Росси. С другой стороны на углу стоял старый деревянный цирк, в котором до восьмидесятых годов помещался Театр Буфф Федотова, а затем был сломан... Тут рядом по границе

построили какие-то службы и вывели брандмауэр в сторону сада, должно быть, для красоты... Нужно было это видеть, чтобы иметь полное понятие о безобразии! Площадь нарушили, испортили вконец. А представьте себе, если отнеслись бы к задуманному Росси с должным уважением и построили все здания даже не повторяя в точности их фасады в одном характере, — ведь мы бы имели действительно нечто необыкновенно цельное и величественное. Как видно, эта площадь не давала покоя особенно В.В. Стасову, который хотел построить с архитектором Ропетом в продолжение Публичной библиотеки новое здание в ультрарусском стиле наподобие скорее какой-то обложки к русской сказке! Но этот номер не прошел благодаря данному отпору со стороны общественных кругов!..

То же предполагали и с Михайловскою площадью и улицею... В семидесятых годах левый флигель от Невского был перестроен в Европейскую гостиницу с отделкою банального фасада во вкусе того времени не считаясь с характером прежней архитектуры. Потом в девяностых годах перестроили Дворянское собрание, а мне пришлось изменить фасады Волжско-Камского банка...

Начиная с шестидесятых годов... шла усиленная трансформация старых домов с неизменным переодеванием их в модные платья. Какая-то, скажу, шла вакханалия. Чего-чего не лепили на этих старичках, уничтожая прежний строгий, может, подчас и скучный облик, но тем не менее характерный для Петербурга... Защиты им от власти не было...»

Легко видеть, что заметки, выдержки из которых мы привели выше, отражают некий «эмпирический» опыт Л.Н. Бенуа, постепенно накапливавшийся им как во время зарубежных поездок, так и дома, в Петербурге. Естественно, что на каком-то этапе накопления подобных градостроительных впечатлений Леонтию Николаевичу захотелось придать им боль-

шую основательность, обобщить, опираясь на теоретические знания. Записные книжки мастера отражают и этот аспект его интересов. Л.Н. Бенуа обращается к изучению сочинений по теории градостроительства современных авторов, делает переводы и конспекты иностранных текстов и сам набрасывает заметки по теоретическим вопросам, пробует детальнее проанализировать процесс градостроительных преобразований как за рубежом, так и в России⁹⁵. Его внимание привлекает изданная в 1889 году книга Камилло Зитте «Градостроительство с точки зрения его художественных принципов», в которой важное место отводилось изучению градостроительного наследия средневековой Европы. Леонтию Николаевичу явно понравился тезис К. Зитте о «живописности» средневековых городов как основном их качестве, определяющем своеобразие и эстетическую привлекательность городских ландшафтов. Однако Л.Н. Бенуа справедливо полагал, что отнюдь не только живописность «средневекового» типа может обеспечить неповторимость облика города. К вопросу о характерности этого облика, о «собственной физиономии» города Бенуа постоянно возвращается в своих заметках на градостроительные темы.

Большинство из них относится уже к послереволюционному времени — к тому периоду вынужденного уменьшения творческой активности, когда, как писал мастер, «сидя без дела», он «невольно вспоминал прежние времена» и составлял своего рода конспект пройденного пути. Сама возможность бросить взгляд на этот путь как бы с высоты «исторической перспективы» побуждала к обобщениям, и этой возможностью Леонтий Николаевич не преминул воспользоваться.

«Корень» градостроительных проблем рубежа XIX и XX веков Л.Н. Бенуа видел в перенаселенности городов, преодолеть которую можно было только в ходе планомерного развития как исторически сло-

жившихся районов, так и в особенности пригородных зон, где следовало формировать новые компактные поселения в виде поселков городского типа или «городов-садов». При этом, как считал Бенуа, необходимой предпосылкой успеха подобной реконструкции должна стать соответствующая система путей сообщения, обеспечивающая возможность быстрого и удобного перемещения людей и грузов, необходимых городу. «К сожалению, — писал Леонтий Николаевич, — весь опыт западных деятелей в этой области... прошел у нас почти бесследно». В русских городах, отмечал Л.Н. Бенуа, «созданию новых населенных окраин» предпочли надстройку существующих зданий в старых кварталах и «компактную застройку еще свободных незастроенных мест», что и привело к недопустимой перенаселенности и ухудшению санитарно-гигиенических условий проживания людей, а также повлекло за собой «искажение наружного вида» городов. «Особенно Москва, — утверждал Л.Н. Бенуа, — в этом отношении перещеголяла Петербург своими несуразными «небоскребами»..., подражая нигде не принятым в Европе американским прародителям домов в 25–28 этажей». Задаваясь вопросом, почему в крупнейших европейских городах, например, в Лондоне или в Париже, «не видно таких колоссальных уродов», Леонтий Николаевич объяснял для себя это тем, что власти, понимая историческое значение таких городов, «берегут елико возможно их индивидуальность и стремятся найти другие пути к разрешению насущных требований нарастающего жилищного кризиса» посредством расселения жителей «из центра в окраины, предоставляя всем удобные и быстрые пути сообщения».

Для Леонтия Николаевича «индивидуальность» и «характерность» представляются чертами, обязательными для каждого города, претендующего на то, чтобы называться красивым, художественно полно-

ценным. Развитие современной архитектуры, сопровождающееся нивелировкой композиционных приемов, как раз в силу этого обстоятельства угрожает городам утратой эстетического своеобразия. Л.Н. Бенуа писал: «Банальность, однообразие современного города — нечто вроде интернационализации уродства». Но ведь, полагал Леонтий Николаевич, «город подчиняется общим законам красоты», требующим соблюдения принципа «гармонии пропорций, композиции и форм во всех его частях». Если подобный принцип соблюден, тогда город и приобретает облик, свойственный только ему, становящийся для него характерным. «По внешнему виду такого города, — утверждал Л.Н. Бенуа, — можно узнать и характер его населения»; напротив, «нейтральный город, неопределенный, бесхарактерный развивает и соответствующее мышление». Отсюда — один из важных выводов, формулируемых архитектором: «Главное, что требуется нашим современным городам, — это возможное сохранение характерности и сложившейся индивидуальности».

Но Л.Н. Бенуа, конечно, отдавал себе отчет в том, что современная динамичная жизнь требует широкомасштабных градостроительных преобразований, а это ведет к созданию обширных районов новостроек, в архитектурной организации которых трудно избежать «известной монотонности». «Тут и необходимо, — пишет далее Бенуа, — чтобы каждая входящая часть, смотря по обстоятельствам, была проектирована разным образом, при этом необходимо, чтобы были соблюдены гармонические места в общем ансамбле, который выявляется не монотонностью, но верным соотношением между составными частями». По Бенуа, «характерная особенность города» зависит «от массы входящих в него деталей» — вида его площадей, трассировки улиц, осознанно построенных перспектив; разумеется, своеобразие города во многом определяется также и обли-

ком уникальных зданий — таких, например, как средневековые ратуши и замки, — а еще и «преобладающим стилем построек».

Однако размышления Л.Н. Бенуа на градостроительные темы не привели к созданию сколько-нибудь стройной теоретической концепции. Более того, в записках архитектора мы находим и такое довольно категоричное высказывание: «Вывести какую-либо теорию для планировки города, особенно существующего, мне кажется, невозможно, да и не нужно».

А пытаясь выявить самое существенное, чему научило градостроительство XIX столетия, Л.Н. Бенуа написал следующее: «Самым типичным творением XIX века является организация большого города с широкими площадями, с прямыми проспектами, построенного по простому плану, который открывает глубокие перспективы и допускает быстрое передвижение; если этот век не изобрел религиозного стиля, не выдумал новых дворцов или замков, то зато он преобразовал жилище, приспособляя его к общему декоративному убранству улиц, устраивая его с большим комфортом. В некотором однообразии фасадов сказывается социальная дисциплина, ограничивающая индивидуализм. Задача архитекторов наших домов — изящно примирить общественное удобство с личным благополучием».

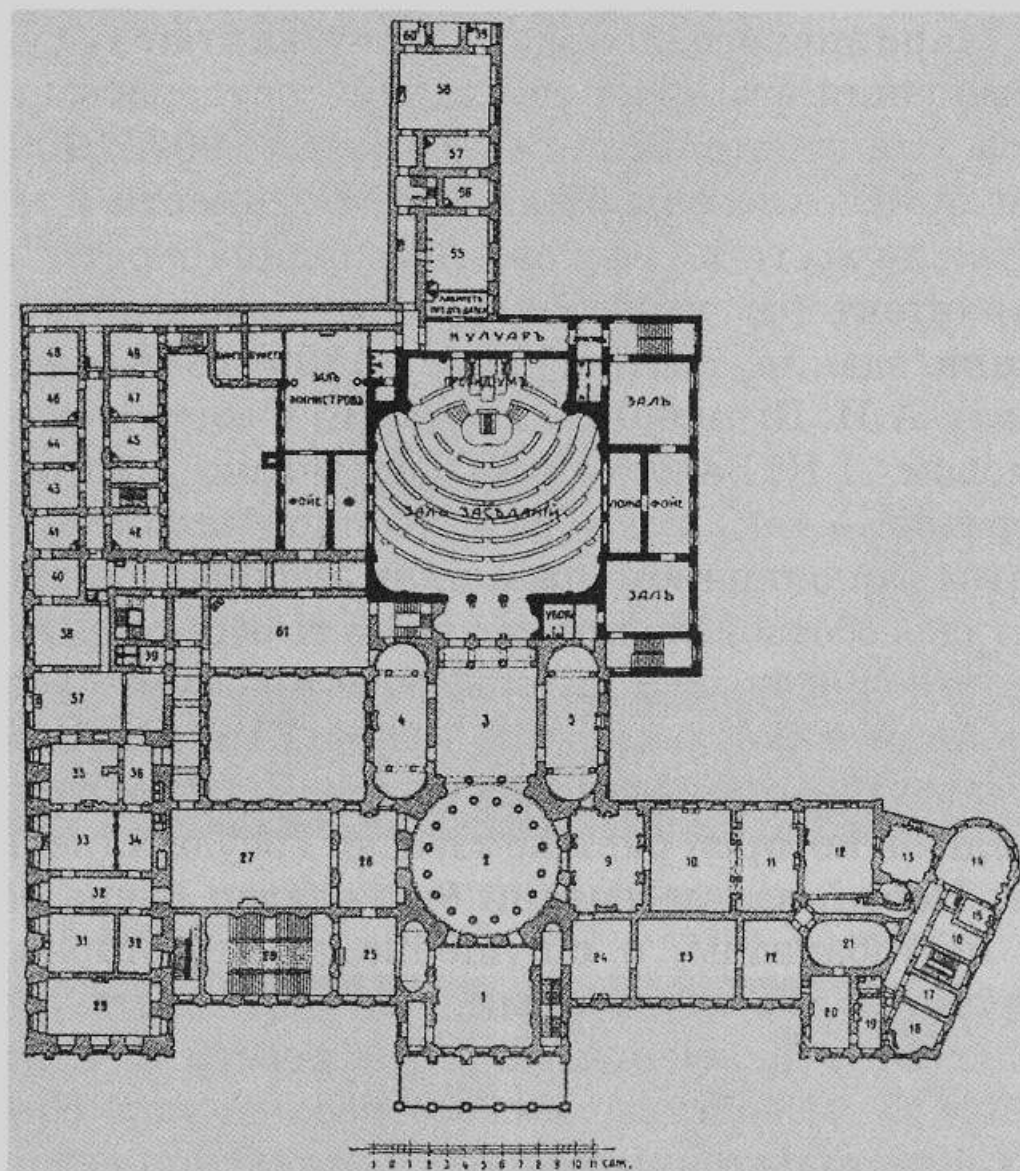
Последние фразы звучат вполне афористично и заставляют предполагать, что Л.Н. Бенуа далеко не полностью удалось раскрыть свой потенциал теоретика города.

Вглядываясь в «портрет» того «большого города с широкими площадями», который Л.Н. Бенуа изобразил на страницах своих записных книжек, невольно чувствуешь, что на создание этого словесного «портрета» мастера вдохновил не только Париж, но и — в первую очередь — Петербург. Как бы ни увлекался Леонтий Николаевич общетеоретическими вопросами градостроительства, как бы ни интересовал-

ся выяснением истоков «характерности» зарубежных городов, все же основное его внимание было приковано к родному Петербургу. Архитектора, мыслившего прежде всего практическими категориями, очень беспокоило состояние современной строительной деятельности на берегах Невы. Он не мог не думать о том, как эта деятельность может повлиять на облик города, в какой степени способна изменить его характерное историческое «лицо», угрожает ли она его красоте.

Разумеется, для Л.Н. Бенуа не подлежало никакому сомнению им же высказанное утверждение, что «Петербург по своему положению и архитектуре также имеет своеобразный характер», которому отнюдь не вредит «известный облик официальности», обусловленный необходимостью выполнять функции столицы.

В какой же мере работа самого Л.Н. Бенуа как архитектора-практика смогла отразиться на облике Петербурга начала XX века? В этот период Леонтий Николаевич, несмотря на большую занятость в Академии художеств и загруженность разными «общественными поручениями», проектировал много и охотно, не избегая и сравнительно небольших по масштабам заданий. К последним, в частности, относились работы по оформлению интерьеров в существующих зданиях, в том числе и упоминавшаяся выше новая декоративная отделка фойе Эрмитажного театра. В 1913 году Л.Н. Бенуа занимался также переделкой нескольких интерьеров в здании Академии художеств. По его эскизам были отделаны помещения, где происходили заседания Совета Академии (нынешний ректорат, расположенный справа от парадного вестибюля первого этажа). Предложенная Леонтием Николаевичем отделка отличается исключительной деликатностью, немногословностью. Самыми «звучными» ее деталями стали украшенные лаконичной резьбой дубовые двери, над



Зал заседаний Государственного совета
на плане Мариинского дворца

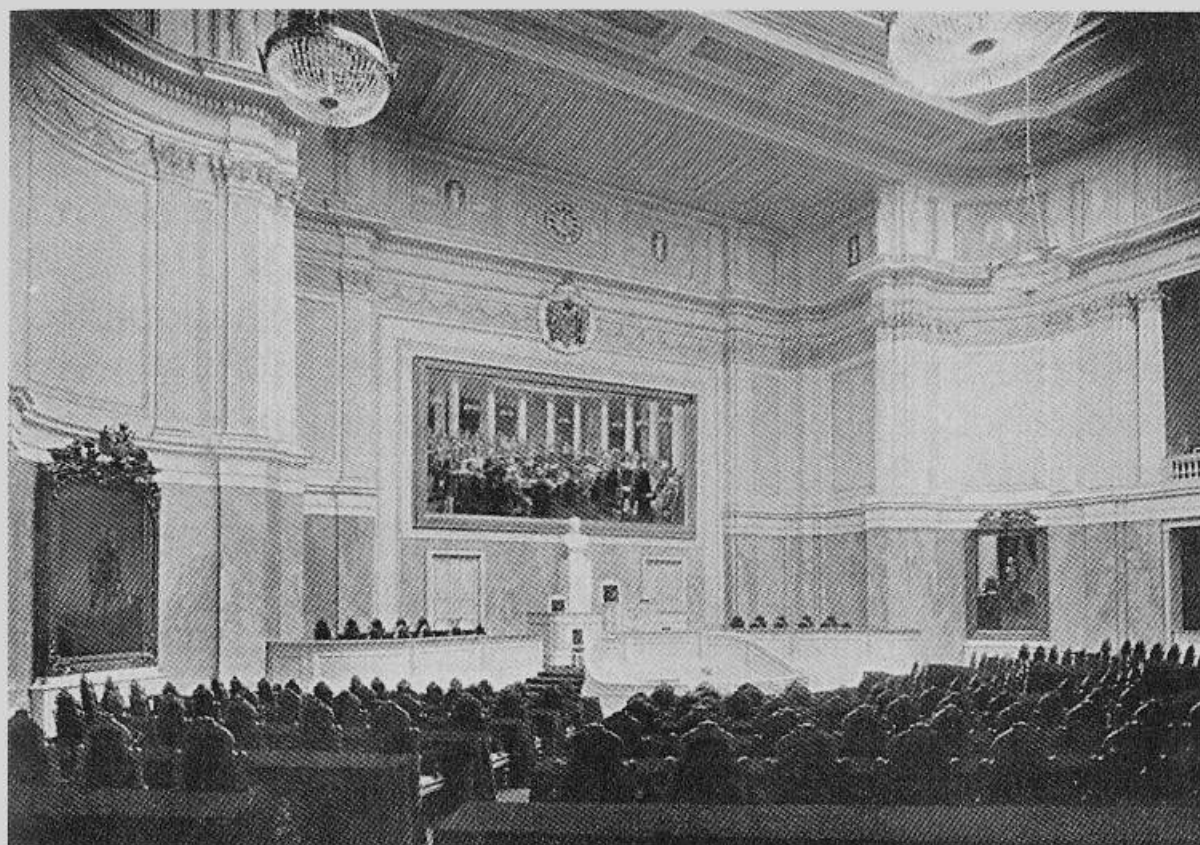
которыми в деревянных обрамлениях были размещены десюдепорты, придавшие интерьерам излюбленный архитектором оттенок изысканного историзма. Как всегда, для Бенуа здесь не было мелочей, и каждый элемент новой отделки продумывался архитектором самым тщательным образом, а при необходимости прямо в натуре осуществлялись переделки — для того, например, чтобы найти наилучшую форму пологой арки, разделившей зал Совета на две части⁹⁶.

Более крупной по масштабам (да и более ответственной) стала осуществленная Л.Н. Бенуа совместно с М.М. Перетятковичем перестройка Зимнего

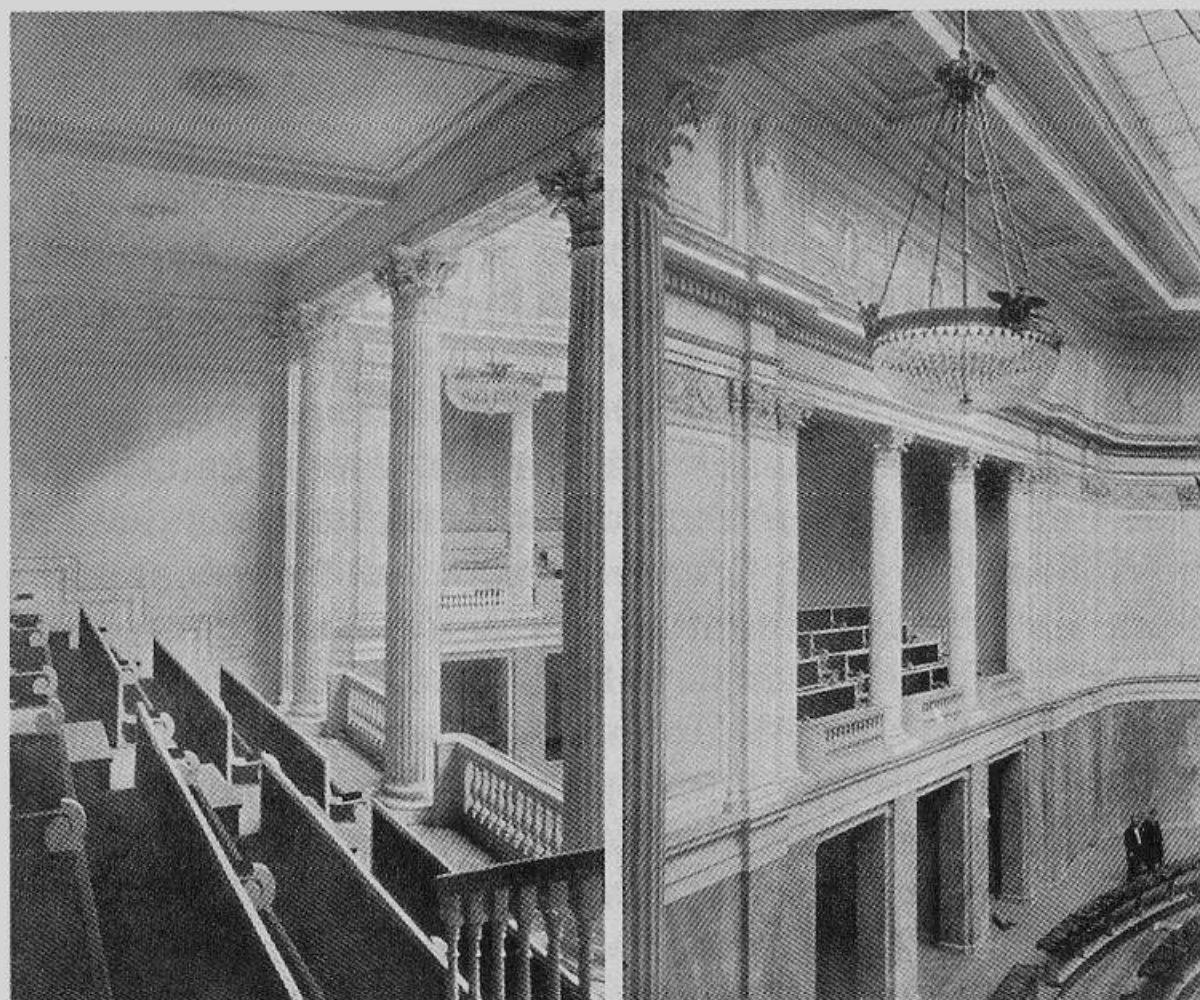
сада Мариинского дворца, предпринятая с целью превращения его в зал заседаний Государственного совета. Эта работа была выполнена в 1907–1908 годах и привлекла внимание общественности и прессы прежде всего в силу своей неординарности⁹⁷.

Архитекторам предстояло серьезно изменить композицию здания, построенного в 1839–1844 годах по проекту А.И. Штакеншнейдера. Но в соответствии с замыслом Л.Н. Бенуа это было сделано достаточно аккуратно — так, что новый большой зал стал органичным дополнением парадной анфилады дворца. Этому способствовало прежде всего то обстоятельство, что в отделке нового интерьера авторы его проекта применили такой же ордер, какой Штакеншнейдер ввел в композицию соседних залов, в том числе и Ротонды, в которой раньше заседал Государственный совет. Новый зал заседаний был сделан очень большим по габаритам, и ощущение его просторности, пожалуй, является главным, что определяет общее впечатление, производимое им на посетителя. Вместе с тем залу свойствен и своеобразный уют, обеспеченный не только включением в отделку ордера, определяющего «человеческий масштаб» пространства, но и пластичной разработкой всего объема с лоджиями на стенах, кессонированным потолком с большим плафоном верхнего света, амфитеатральным расположением кресел и сложным по решению плана возвышением для президиума. Ясно читающимся центром президиума было сделано поднятое еще выше кресло для председателя, в роли которого мог оказаться и император. Над президиумом на стене зала была размещена огромная картина «Заседание Государственного совета», написанная И.Е. Репиным и его учениками (в наше время она находится в экспозиции Русского музея).

В 2000–2002 годах зал Совета в Мариинском дворце был реставрирован, и это вернуло ему яркий, мажорный характер, обусловленный сочетанием в



Зал заседаний Государственного совета
в Мариинском дворце. Фото начала XX века

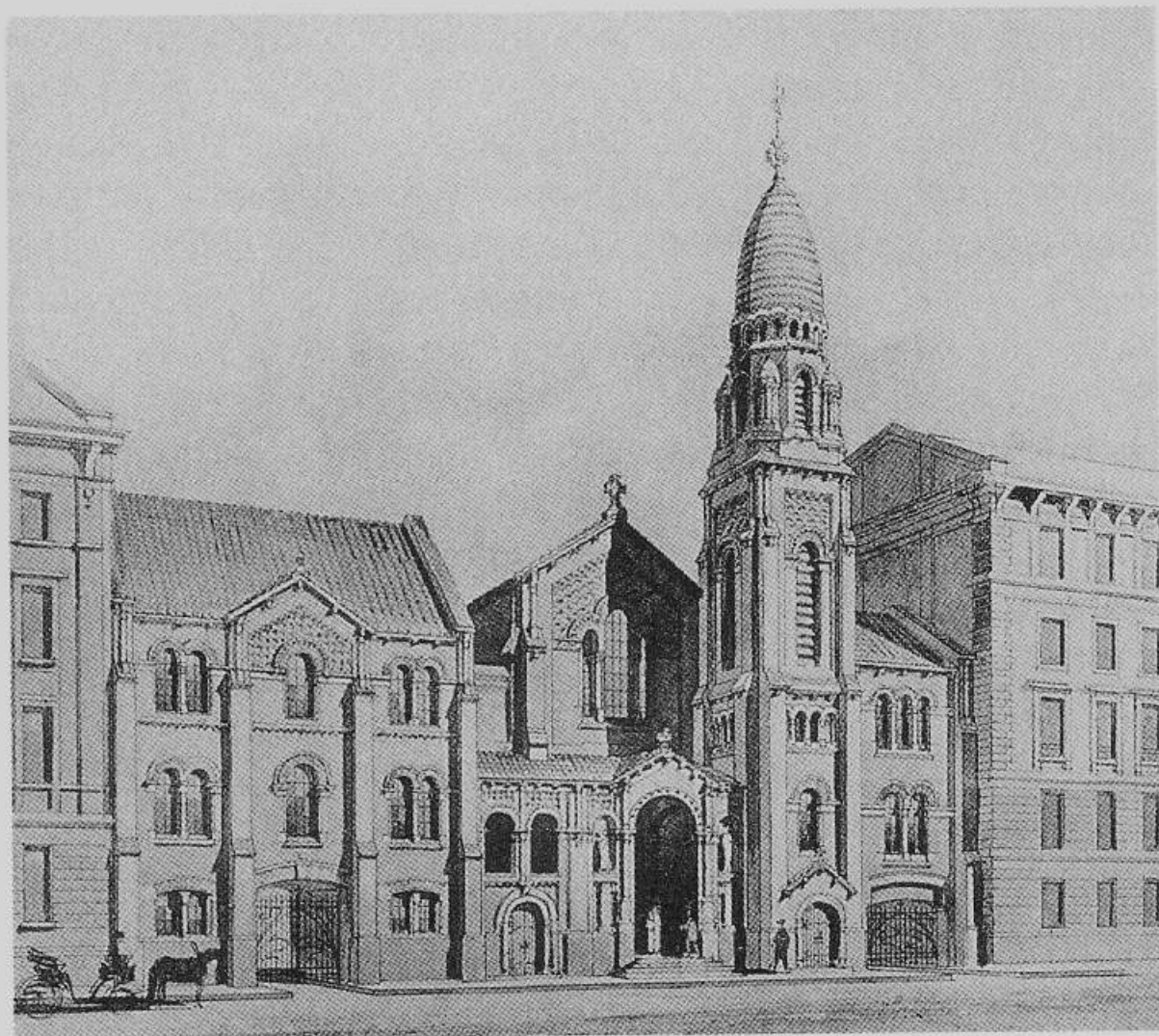


Лоджии. Фото начала XX века

отделке разнообразных, интенсивных по цвету материалов. Ныне в этом зале проводятся заседания Законодательного собрания Петербурга.

К концу 1900-х годов относится еще одна работа, выполненная Л.Н. Бенуа совместно с М.М. Перетятковичем — гражданским инженером, продолжившим обучение архитектуре под руководством Леонтия Николаевича в Высшем художественном училище при Академии художеств и закончившим его в 1906 году. Этой работой явилось проектирование, а затем строительство католической церкви французского посольства Нотр-Дам де Франс (Божией Матери Лурдской) в Ковенском переулке (дом № 7).

В автобиографических «Записках» Л.Н. Бенуа подробно и живо излагает историю создания и осуществления проекта этой церкви. «К приезду в Петербург президента Французской республики Э. Лубе, — вспоминал Леонтий Николаевич, — французская колония задумала постройку новой католической церкви на принадлежащем ей месте в Ковенском переулке, где была построена временная деревянная... Я сделал эскиз базилики в романском стиле в три нефа с трансептом, но очень небольших размеров, с башней, затейливым входом и небольшим домиком сбоку — жильем для священника, вроде кельи. Эскиз понравился, и меня просили сделать проект, что я исполнил, приложив еще перспективный вид, с которого была исполнена почтовая открытка. Средства были весьма небольшие, если не сказать никаких. Решено было построить лишь крипту и перекрыть временно, чтобы сразу служить. Так и сделали. Проект утверждали в 1903 году. Когда кончали Троицкий мост, администрация фирмы Батиньоль предоставила церкви оставшийся гранит в довольно значительном количестве. Все дворы были завалены... Отец Амудрю, молодой кюре, фанатик... набрал немного денег и решил, при поддержке церковного совета, продолжать дело. У меня по про-



Проект католической церкви Нотр-Дам де Франс в Ковенском переулке. Вариант 1903 года. Перспектива

екту предполагалась облицовка из кирпича и частью из камня, а тут нужно было использовать имеющуюся массу гранита. Кроме сего, по подсчету инженера Смирнова, стоимость превышала наличность. В то время, кажется, около 1905–1906 годов, М.М. Перетякович был без дела, и я ему предложил принять участие в этой работе.

Для простоты я изменил систему строения, т. е. вместо трех нефов, требующих установки колонн, арок и прочего, предложил сделать один железобетонный свод. Подсчитали, и оказалось, что эта комбинация может значительно сократить затраты. Имеющийся гранит решили использовать на облицовку. Для этого потребовалось изменить характер романской архитектуры применительно к данному материалу.



Церковь Нотр-Дам де Франс. 1907–1909

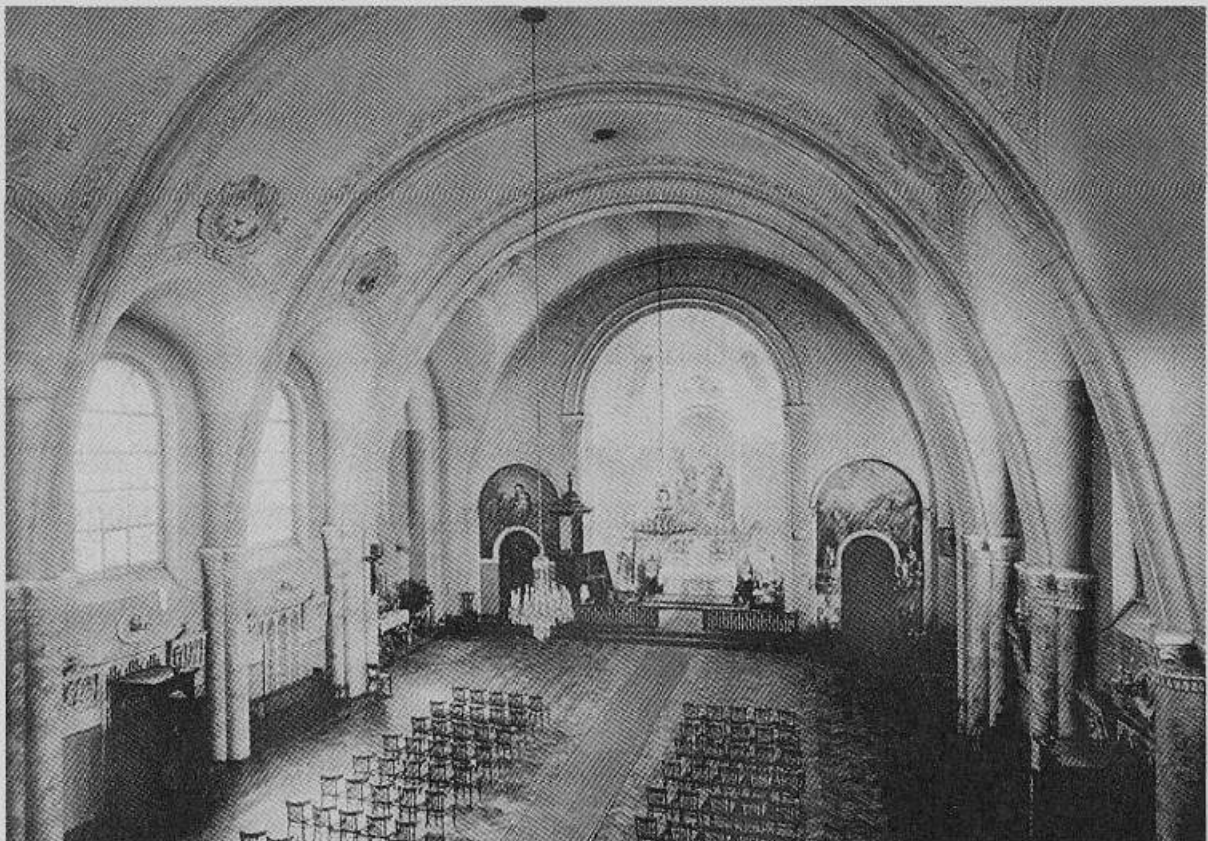
Изменив весь фасад с облицовкою небольшими гранитными камнями, начали строить. Одновременно новый проект нужно было подать на переутверждение. С этим делом французы замешкались, а мы тем временем фасад вывели, получился скандал чуть не до мирового. Таскали к градоначальнику, в строительственно-техническое отделение Министерства внутренних дел... Французы обратились к послу, и в конце концов через П.А. Столыпина получили утверждение,

чем дело было ликвидировано, а церковь в скором времени (22 ноября 1909 года) — освящена. Запрестольный образ написал Э.К. Липгардт. Церквулька вышла живописною, и, когда будут средства, можно будет добавить убранства, особенно внутри, чем достигнем большей камерности...

В этой церкви отпевали 2 января 1916 года нашего брата Николая».

Французская церковь (костел, как ее часто почему-то по-польски называют) воспринимается, несомненно, как одно из самых заметных сооружений в Ковенском переулке. Сравнение существующего здания с предварительным проектом легко обнаруживает родство между ними в общем замысле, своеобразие которого определяется асимметрией главного фасада и использованием в его композиции мотивов романского стиля, характерных для южной Франции. Но годы, разделяющие замысел и его реализацию, внесли в трактовку форм значительные изменения, в результате чего характерная для эклектики многословная стилизация на историческую тему уступила свое место обобщенной монументальности каменного массива, выполненного в духе «северного модерна». Тем самым церковь Нотр-Дам де Франс вошла в ряд тех типично петербургских памятников культового зодчества начала XX века, в облике которых черты «северного модерна» контрастно сочетаются с заимствованными из прошлого формами, способными раскрыть конфессиональную принадлежность храмов; мы имеем в виду мечеть на Кронверкском проспекте, буддийский храм в Старой деревне и «дом омовений» на еврейском Преображенском кладбище.

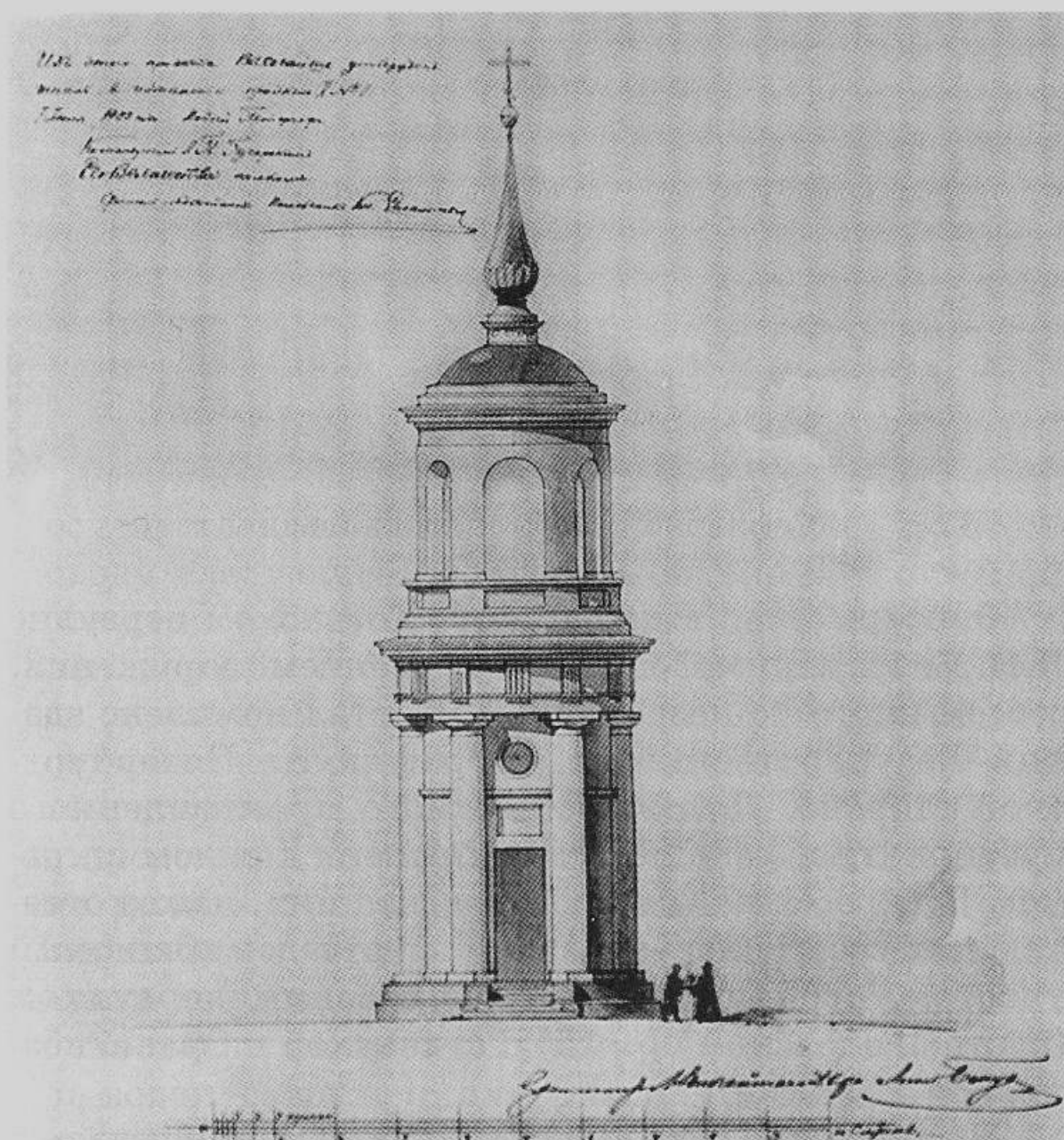
Замечательным достижением Л.Н. Бенуа как основного автора проекта церкви в Ковенском переулке является, безусловно, решение ее внутреннего пространства. Церковный зал, перекрытый железобетонным параболическим сводом, поражает пространственной свободой, видимой легкостью и энер-



Церковь Нотр-Дам де Франс. Интерьер

гичной динамикой перекрытия, что, конечно, стало прямым следствием использованного здесь конструктивного решения. Вместе с тем, как почти всегда у Бенуа, интерьер церкви рождает и исторические ассоциации, чему способствуют немногочисленные, тонко разработанные декоративные детали. Изобретательно, в частности, решены опоры арок, которым придан вид «пучков» колонн, часто встречающихся в средневековом зодчестве. Подсвеченная алтарная ниша с запрестольным образом создает в интерьере необходимый храму эмоциональный эффект, родственный театральному.

Если церковь французской общины оказалась в условиях плотной городской застройки, то в совершенно другую ситуацию должно было попасть еще одно культовое сооружение, спроектированное Л.Н. Бенуа в начале 1900-х годов. Речь идет о колокольне Софийского собора в Царском Селе, проект которой был высочайше утвержден в июле 1903 года. В этом случае Бенуа совершенно закономерно обратился к помощи



Проект колокольни Софийского собора
в Царском Селе. 1903

классических композиционных приемов, придав колокольне цилиндрическую форму и увенчав ее куполом со шпилем и крестом. Нижний ярус сооружения был решен в пропорциях тяжелого дорического ордера, но в целом колокольня, завершенная прозрачным ярусом «звона», создает впечатление гармонической стройности и легкости. Замысел зодчего в 1904 году был осуществлен В.А. Покровским. Колокольню поставили рядом с собором так, что она воспринимается как бы свободно «плавающей» в пространстве, окружающем старинное здание.



Софийский собор и колокольня

Одновременно с церковью в Ковенском переулке Л.Н. Бенуа занимался проектированием сооружения, совсем иного по назначению. Им стал комплекс зданий Государственной типографии на Петербургской стороне. Для этого важного промышленного предприятия, раньше размещавшегося рядом с храмом Воскресения «на крови» в зданиях, плохо отвечающих своему назначению, был отведен обширный участок, ограниченный Геслеровским переулком (ныне Чкаловский пр., 15), Гатчинской и Ораниенбаумской улицами.

По проекту, разработка которого закончилась в ноябре 1906 года⁹⁸, типография должна была занять значительную часть квартала, а ее главный корпус — определить характер застройки Геслеровского переуллка на большом по протяженности участке. Таким образом, комплекс типографии приобретал вполне градостроительные масштабы, становясь одним из узловых сооружений района.

Строительство типографии, осуществлявшееся в 1907–1910 годах, не было, однако, доведено до конца. Вновь возведенные корпуса заняли примерно половину отведенной для них территории, и только после революции, уже в соответствии с другим проектом, комплекс типографии, получившей название «Печатный двор», был достроен.

На постройке Леонтию Николаевичу помогал молодой архитектор Л.Л. Шретер — воспитанник академической мастерской профессора и его зять: в 1904 году с ним сочеталась браком Екатерина Леонтьевна. Л.Л. Шретер был одним из самых способных учеников Л.Н. Бенуа, и ему прочили большие успехи на архитектурном поприще. Но судьба распорядилась иначе: в июне 1911 года он неожиданно для всех покончил жизнь самоубийством. В газетной заметке, озаглавленной «Драма строителя Государственной типографии», говорилось по этому поводу следующее: «Людвиг Людвигович с женой, урожденной Бенуа, занимал роскошную квартиру на Васильевском острове... В ряды лучших архитекторов-строителей его поставило блестящее завершение постройки колоссального нового здания Государственной типографии. Начиная эту работу с Л.Н. Бенуа, он продолжал ее совершенно самостоятельно в течение целого строительного сезона. Жена Екатерина Леонтьевна и четверо малолетних детей — два мальчика и две девочки — были на даче»⁹⁹.

Согласно первоначальному замыслу, отведенная для нового сооружения территория должна была подразделяться на производственную и жилую части. Основной производственный блок Бенуа решил в форме каре, с большим внутренним двором, перекрытым металлическими фермами с фонарями верхнего света. Таким образом создавались достаточные площади для размещения печатных машин и складов материалов. В трехэтажных корпусах, вытянутых вдоль Геслеровского переуллка и Гатчинской улицы, расположились кабинеты администрации и редакторов, а также экспедиторская, архив, склады готовой продукции, магазин, мастерские и другие необходимые типографии помещения. Рядом с главным производственным зданием разместилось соединенное с ним крытым переходом общежитие, обращенное фасадом на Гатчинскую улицу. Часть территории,



Главное здание Государственной типографии. 1907–1910

примыкавшую к Ораниенбаумской улице, архитектор отвел для жилых построек и для расширения основного производства.

Во внешнем облике зданий типографии хорошо выражен их производственный характер. Фасады очень просты по композиции, но в их строгом рисунке можно ощутить знакомый почерк Л.Н. Бенуа, обнаруживающий себя в контрастном сочетании аккуратно выполненной кирпичной кладки, штукатурных деталей и облицовки цокольных частей мелко колотым камнем.

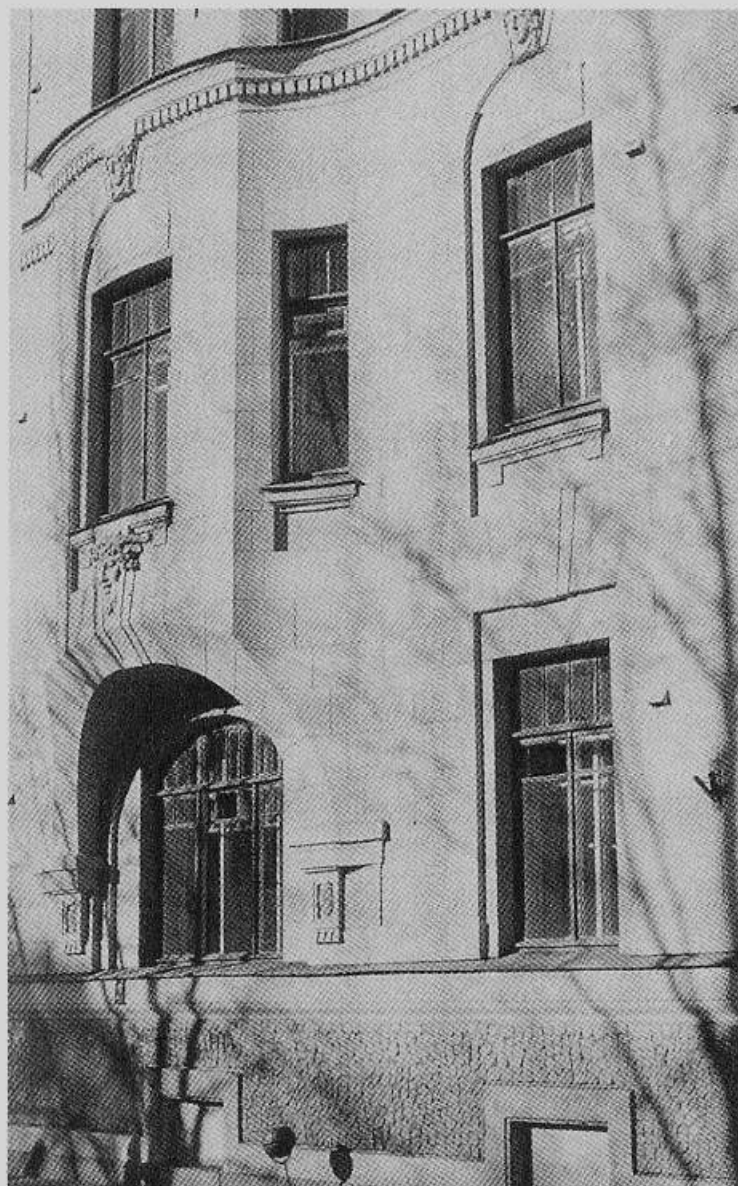
В петербургских газетах вскоре после окончания строительства появились отклики на это событие, и в них давалась высокая оценка прежде всего технических характеристик новых типографских зданий, обеспеченных и их хорошим архитектурным решением.

Немалое внимание в предреволюционные годы Леонтий Бенуа уделял, как и прежде, жилищному



Главное здание
Государственной типографии.
Деталь фасада

строительству. В 1912 году он разработал проект шестиэтажного доходного дома на Большом проспекте Васильевского острова (дом № 57), владельцем которого стал сам архитектор¹⁰⁰. Фасады здания, возведенного в 1913–1914 годах, обращены на проспект и 16-ю линию. Они выполнены в строгой манере, как бы только намекающей на связь с классическим прошлым. Важнейшими их деталями стали пластично «вылепленные» эркеры, мягко очерченное основание которых способно напомнить и о приемах модерна.



Жилой дом на Большом проспекте
Васильевского острова.
1913–1914. Фрагмент фасада

По всей вероятности, немалый интерес представила для Л.Н. Бенуа работа над проектом крупного дома-комплекса Первого Российского страхового общества в Москве, строившегося в 1905–1906 годах¹⁰¹. Соавтором Леонтия Николаевича по этой работе был архитектор А.И. Гунст¹⁰². Новый комплекс разместился в самом центре древней столицы, на пересечении Большой Лубянки (дом № 5) и Кузнецкого моста. Уже одним только расположением в этой узловой точке плана города определялось важное градостроительное значение зданий, спроектированных петербургскими мастерами. Это значение



Дом-комплекс Первого Российского страхового общества в Москве. 1905–1906. Общий вид. Фото начала XX века

усилено эффектным пространственным решением: два шестиэтажных симметричных корпуса с угловыми башнями составили широко раскинутые «крылья» композиции, а в ее центре разместился курдонер, уходящий в глубину квартала по биссектрисе угла между магистралями. Пластичный характер этого решения поддержан декорацией фасадов, включающей и элементы ордера. Последние способствуют, естественно, утверждению во внешнем облике зданий неоклассицистической темы, что могло показаться в годы наивысшего подъема модерна полемическим выступлением в защиту традиций. Впрочем, черты «нового стиля» тоже проявились здесь — и в принятой системе планировки с курдонером, и в четком «каркасном» построении первых этажей с большими магазинными витринами.

Именно так расположив жилые корпуса, авторы проекта сумели оставить в неприкосновенности небольшую старинную церковь, стоявшую на угловом участке. Это, правда, не спасло ее: после революции храм снесли, и перед бывшими зданиями Страхового общества, где разместился Наркоминдел, образовалась площадь.



Дом-комплекс в Москве. Курдонер

Еще один крупный жилой дом для Москвы Л.Н. Бенуа спроектировал в 1915 году, на этот раз в соавторстве с О.Р. Мунцем¹⁰³. Здание предполагалось возвести в Газетном переулке, возле Тверской, но это намерение осталось неосуществленным.

Зато реализованы были два других проекта, разработанных при участии Л.Н. Бенуа, в соответствии с которыми на Петербургской стороне столицы возвели



Дом-комплекс в Москве. Угловой корпус

жилые комплексы Первого Российского страхового общества¹⁰⁴. В обоих случаях в состав комплексов вошли корпуса высотой в пять-шесть этажей, сгруппированные вокруг глубоких дворов-курдонеров. Комплексы расположились в одном квартале, ограниченном Каменноостровским проспектом и Кронверкской улицей. Группу жилых корпусов, образовавших первый из этих комплексов, объединил двор, открытый к проспекту (дом № 26–28); двор второго комплекса выходит к Кронверкской улице (дом № 29). Таким образом, получилось, что новые комплексы оказались расположенными как бы «спинами» друг к другу. К сожалению, оба конгломерата зданий были решены как самостоятельные образования, и композиционная связь между ними налажена не была, хотя принадлежность их одному владельцу могла способствовать этому — в такой же мере, как то обстоятельство, что в обоих случаях проекты разрабатывал практически один авторский коллектив. Кроме Ле-

онтия Николаевича, в него входили Ю.Ю. Бенуа (он проектировал оба комплекса), а также Альберт Бенуа и А.И. Гунст (они занимались разработкой проекта зданий на Каменноостровском проспекте). Строительство домов под номером 26–28 осуществлялось в 1911–1913 годах, а годом позже закончилось возведение корпусов на Кронверкской улице. В результате существенно изменилась вся структура громадного квартала (ему вполне можно было бы присвоить имя Л.Н. Бенуа, учитывая еще и авторство дома Кавоса на углу Большой Монетной улицы), чем и определяется градостроительное значение рассматриваемых нами проектов.

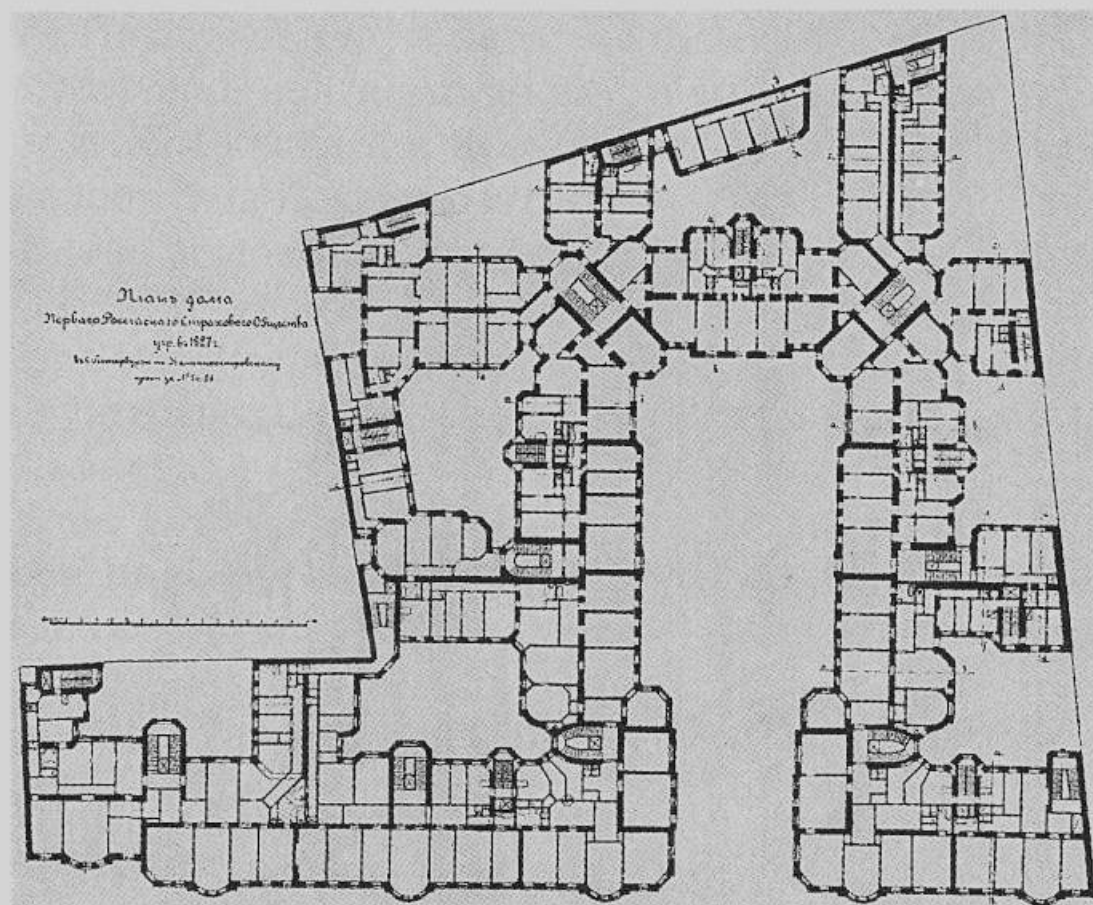
Проектирование комплекса на Каменноостровском проспекте явилось темой конкурса, проведенного в 1910 году. К тому же году относятся и первые эскизы Л.Н. Бенуа на эту тему (как и более поздние чертежи, они хранятся в Российской национальной библиотеке и еще ждут серьезного изучения). Конкурс привлек внимание ряда талантливых петербургских мастеров, среди которых были и ученики Леонтия Николаевича. На этот раз учредители конкурса установили пять премий, но ни одна из них не досталась Л.Н. Бенуа и его соавтору А.И. Гунсту. Первой премии удостоился проект, эффектно разработанный в характере «северного модерна» Н.В. Васильевым и А.И. Дмитриевым. Те же авторы получили еще и пятую премию. Проект Бенуа и Гунста был «рекомендован к приобретению» — такая формулировка нередко применялась конкурсными жюри для того, чтобы выделить работы, хотя и не отмеченные премиями, но достойные внимания заказчиков.

И как раз этот «рекомендованный» проект был положен в основу осуществленной композиции. Как уже отмечалось выше, ядром комплекса стал дворкурдонер, размещенный на участке асимметрично — так, чтобы служить как бы продолжением выходящей к противоположной стороне проспекта Лицейс-



Дом-комплекс Первого Российского страхового общества
на Каменноостровском проспекте. 1911–1913.
Фото начала XX века

кой улицы (ныне ул. Рентгена). Однако устройство курдонера не дало авторам возможности избежать включения в жилой массив и нескольких замкнутых дворов-«колодцев» традиционного типа — тесных и неприглядных. Разработку плана комплекса затруднила неправильная конфигурация участка, но архитекторы, сумев справиться с трудностями, предложили и такие решения, которые можно считать удачными и целесообразными. К таковым относятся, например, лестничные клетки в углах курдонера, диагональное расположение которых позволило удобно связать друг с другом соседние корпуса.



Дом-комплекс на Каменноостровском проспекте. План

Комплекс Первого Российского страхового общества, как и большинство домов на Каменноостровском проспекте, предназначался для весьма состоятельных жильцов; поэтому здесь предусматривались большие квартиры с анфиладным расположением комнат, просторными прихожими и коридорами, уборными при спальнях, комнатами для прислуги, с парадными и «черными» лестницами, лифтами и другими техническими устройствами, способствовавшими повышению уровня комфорта. В одном из двух лицевых корпусов дома № 26–28, как известно, жил вплоть до своей гибели в 1934 году руководитель ленинградских коммунистов С.М. Киров. Его квартира (№ 20) к 40-летию Октябрьской революции была музеефицирована, и это позволяет теперь, посещая ее, знакомиться не только с интереснейшими историческими документами и реликвиями, но и с планировкой и обстановкой, типичными для «барского» жилища начала XX века.

К середине 1910-х годов Каменноостровский проспект уже приобрел вполне законченный архитектурный облик, стал своего рода ансамблем эпохи модерна, наделенным несомненной художественной выразительностью. Думается, что в достижении такого результата дому № 26–28 принадлежит особенно важная роль. Два его громадных корпуса, разделенных и в то же время объединяемых курдонером, выглядят как монументальные, исполненные величия дворцы. Подобное впечатление формируется прежде всего благодаря как удачно выбранным пропорциям, так и мастерской детальной разработке обоих объемов, наделившей их крупным масштабом и ощущением какой-то особой «солидности». В этих чертах, может быть, полнее, чем в других произведениях Л.Н. Бенуа, проявились особенности зрелой художественной манеры архитектора, основанной на оригинальной интерпретации исторических тем (в данном случае — французского классицизма, или «стиля Людовика XVI»).

«Дворцовый» характер жилым корпусам сообщают прежде всего колоннады, введенные в композицию первых этажей. Исключительно выразительна поистине «скульптурная» пластика архитектурных масс. Даже в пасмурную погоду, в отсутствие контрастной светотени, фасады зданий кажутся «живыми», словно находящимися в движении, иллюзию которого рождают и ордерные формы, и плавные закругления углов, и эркеры, динамично сопрягающиеся с поверхностью стен, и, конечно, разнообразные рельефные детали, никоим образом не создающие, несмотря на их многочисленность, ощущения перегруженности архитектуры декорацией. Особенно торжественно и по-настоящему парадно решен курдонер, отделенный от улицы колоннадой. Перспектива двора эффектно замыкается ризалитом с высоко поднятым портиком из пилястр большого ордера; венчает его балюстрада с декоративными вазами и граненый купол.

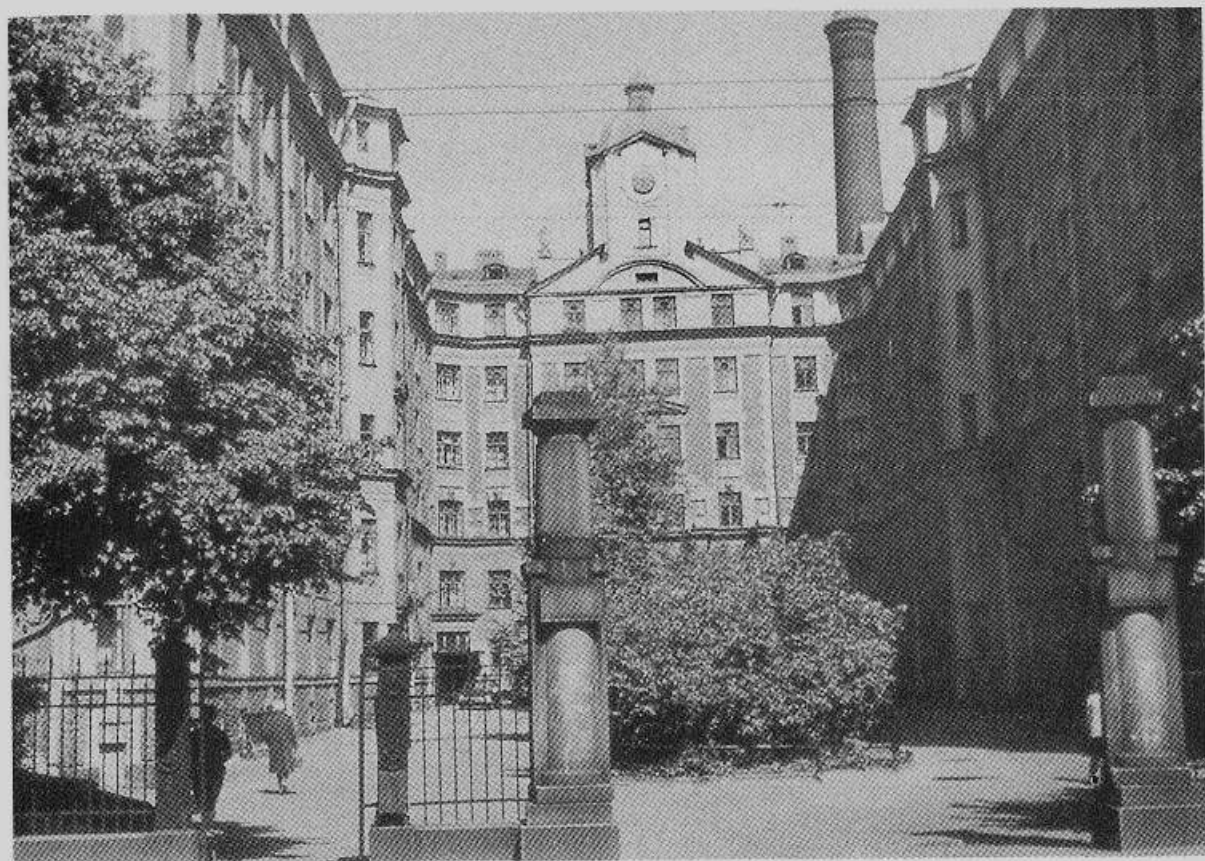


Дом-комплекс на Каменноостровском проспекте.
Курдонер. Фото начала XX века

Созданию впечатления солидности сооружений помогают примененные при строительстве долговечные, выразительные по цвету и фактуре материалы — так называемый «горшечный камень» (талько-хлоритовый сланец), использованный для облицовки стен, изготовления наличников и декоративных рельефов, и красный гангутский гранит, из которого выполнены колонны двора и облицовка цоколя.

Иначе решены фасады того жилого комплекса, курдонер которого обращен к Кронверкской улице. Здесь Л.Н. Бенуа вернулся к излюбленному им сочетанию кирпича и камня, что придало жилым корпусам барочную нарядность.

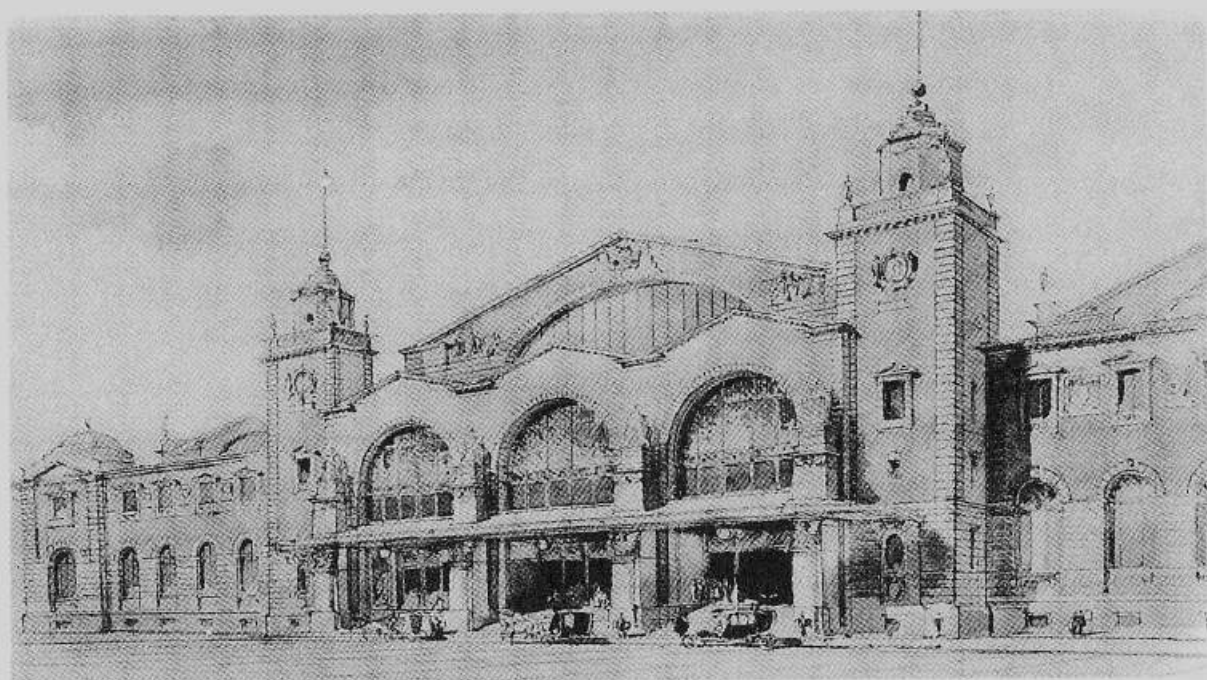
Предреволюционные годы в Петербурге–Петрограде были отмечены значительным увеличением интереса к градостроительным задачам, что заметно и по тематике объявлявшихся в эти годы конкурсов. Во многих из них Л.Н. Бенуа участвовал в качестве члена жюри, но это, конечно, не препятствовало тому,



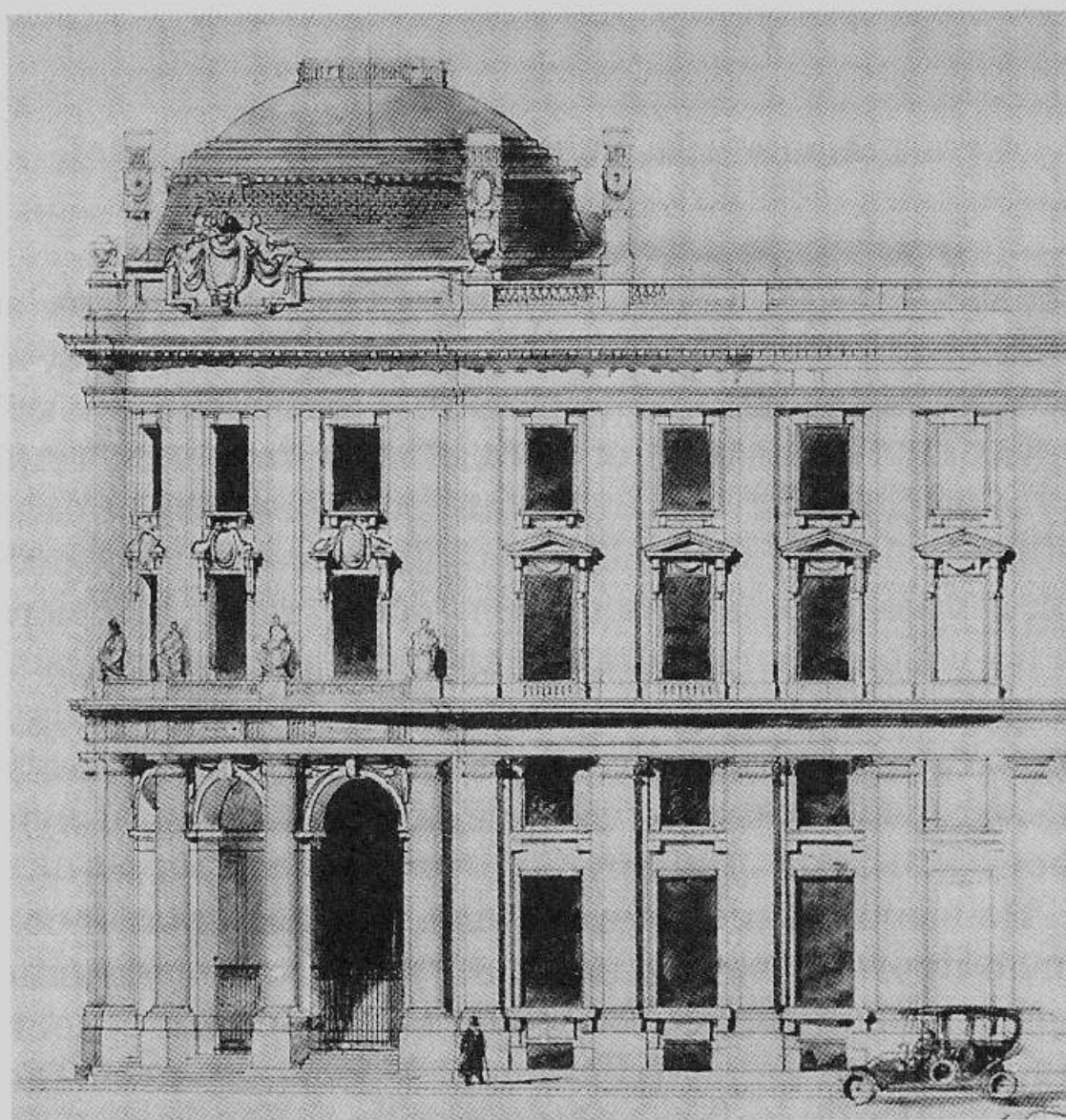
Дом-комплекс на Кронверкской улице.
Курдонер. 1913–1914

чтобы и он сам задумывался над решением тех задач, которые ставились перед конкурентами. Так, например, живо заинтересовавшись проблемой реконструкции Николаевского вокзала, явившейся темой двух представительных конкурсов, проведенных в 1900-х и 1912 годах, Леонтий Николаевич попробовал, вероятно, только «для себя» представить, как могло бы по-новому выглядеть это крупное здание, призванное выполнять и немаловажную градостроительную роль. Так, по-видимому, и появился тот эскиз вокзала, который хранится ныне в музее Академии художеств¹⁰⁵.

На выполнение заметной градостроительной роли могло претендовать и здание Русского для внешней торговли банка, для сооружения которого предоставили участок на углу Большой Морской улицы (дом № 18) и Кирпичного переулка. Над проектом этого здания Л.Н. Бенуа работал в 1915–1916 годах вместе с Ф.И. Лидвалем. В академическом музее сохра-



Эскиз перспективы к проекту Николаевского вокзала. 1912

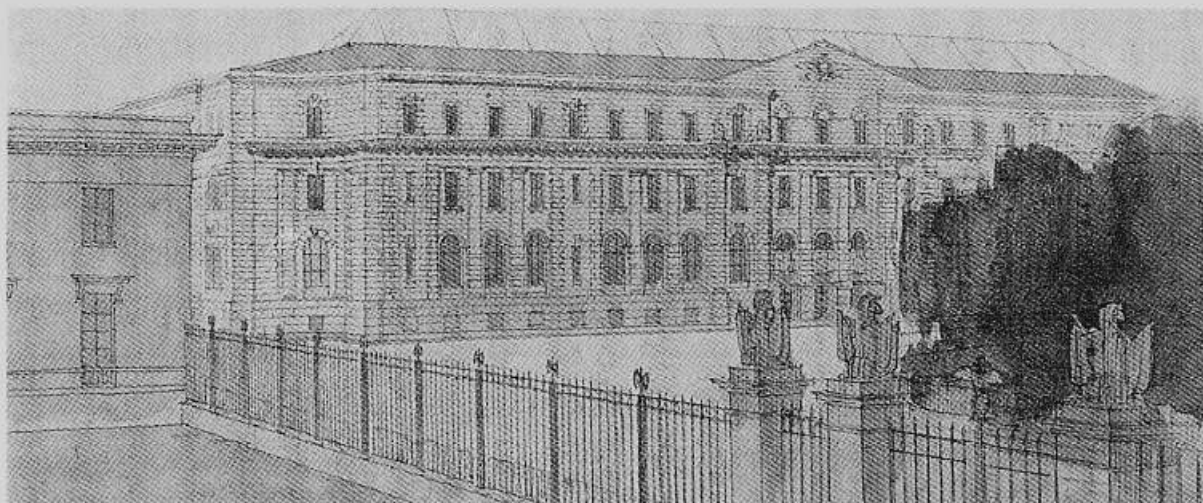


Эскиз фасада к проекту здания Русского
для внешней торговли банка на Б. Морской улице. 1915

нился подписанный Леонтием Николаевичем эскиз¹⁰⁶, изображающий угловую закругленную часть задуманного сооружения. Это звено композиции должно было восприниматься с Невского проспекта как звучный глубинный акцент — один из тех, что разнообразят панораму главной магистрали города. Успешному выполнению такой роли должны были способствовать высокие арки входа, разделенные колоннами со скульптурами над ними, и довольно крупный купол. Спокойная обработка стены, примыкающей к угловому закруглению, демонстрирует нам на эскизе ту уверенную и солидную стилистическую манеру зодчего, вариантом которой является композиция фасадов домов на Каменноостровском проспекте.

Проект Л.Н. Бенуа и Ф.И. Лидваля не был реализован полностью. До революции здание банка удалось возвести только вчерне. В 1929–1930 годах оно было достроено под руководством архитектора Л.В. Руднева для Текстильного института, но получило совсем иную художественную характеристику.

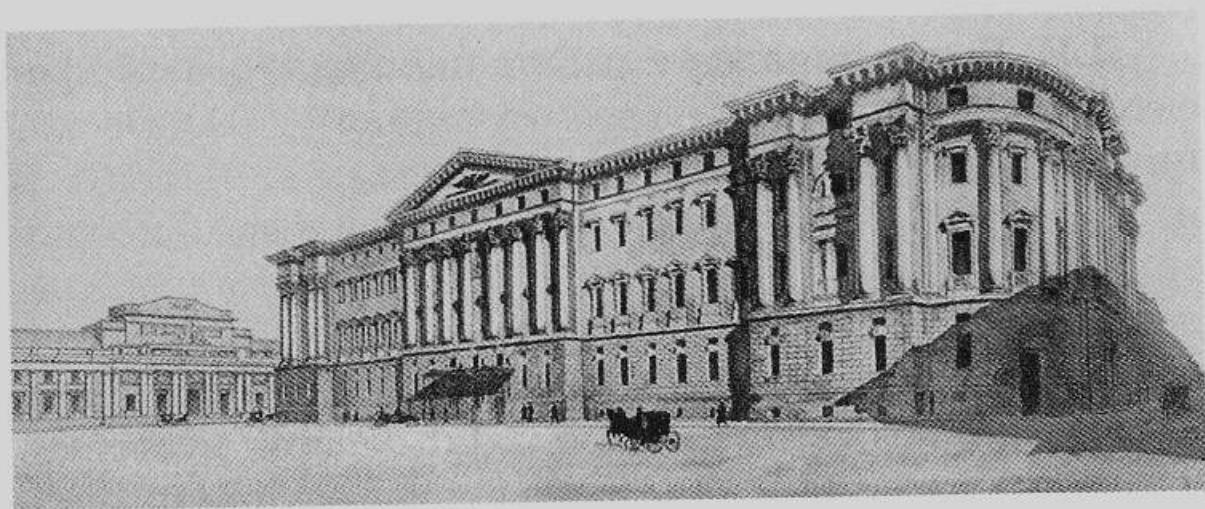
В годы, предшествовавшие первой мировой войне и революции, жизнь заставила Л.Н. Бенуа несколько раз обратиться к решению задач, чрезвычайно ответственных с градостроительной точки зрения, ибо они были связаны с необходимостью «внедрения» новых сооружений в ансамбль Михайловского дворца, спроектированный К.И. Росси и являющийся шедевром градостроительства эпохи классицизма. И так же, как это было при проектировании клиники Д.О. Отта, Л.Н. Бенуа, по-видимому, просто не позволил себе подвергнуть сомнению сам принцип, согласно которому допускалось изменение законченного гармоничного ансамбля, но попытался дать такие решения предлагавшихся задач, которые могли бы, по его мнению, обеспечить все же удовлетворительное согласование новых построек с уникальной по художественным качествам средой.



О.Р. Мунц. Конкурсный проект здания
для отделений Государственного банка
на Михайловской площади. 1914. Перспектива

В 1910 году Л.Н. Бенуа получил предложение разработать проект крупного здания, которое предполагалось возвести на углу Михайловской площади и Инженерной улицы — там, где до 1903 года стоял разобранный «за ветхостью» дом И.Ф. Жербина, составлявший часть единого ансамбля. Этим участком тогда владело Общество международных спальных вагонов, которое, конечно, было заинтересовано в том, чтобы новое здание приобрело внушительные габариты. Согласно проекту Бенуа¹⁰⁷, дом, сочетавший административные функции с жильем, очень плотно должен был заполнить отведенный для него участок, где предусматривались только три узких световых двора. Фасад, выходящий на площадь, Леонтий Николаевич решил в формах, близких российским, но иных, чем в ансамбле площади в целом, по масштабу и ритму, с применением расположенных в два яруса ионических портиков из трехчетвертных колонн. Конечно, такое решение, да еще при увеличенной по сравнению с соседним домом (№ 4 на площади) высоте нового здания, не позволило бы избежать, в случае осуществления этого замысла, заметного нарушения целостности ансамбля.

Спустя некоторое время, в 1913 году, возникла идея расположить на восточной стороне Михайловской пло-



И.А. Фомин. Конкурсный проект здания для отделений
Государственного банка на Михайловской площади.
1914. Перспектива

щади, но теперь на обоих находящихся там участках, еще более крупное здание, предназначенное для отделений Государственного банка. На его проектирование был объявлен заказной (закрытый) конкурс. Интересно, что приглашение участвовать в нем получили, наряду с самим Л.Н. Бенуа, и его ученики, зарекомендовавшие себя к тому времени не только вполне зрелыми мастерами, но и лидерами петербургской архитектуры. Это были Н.В. Васильев, О.Р. Мунц, А.И. Дмитриев, М.М. Перетяткович, И.А. Фомин. В своих проектах, представленных на рассмотрение жюри в феврале 1914 года, они, разумеется, предложили разные композиционные решения, но во всех случаях эти решения базировались на использовании классических традиций. Однако интерпретация классических мотивов при этом была такова, что здание банка приобретало значение доминанты площади, отнимая, таким образом, это значение у Михайловского дворца, в котором с 1898 года размещался Русский музей имени императора Александра III. Из участников конкурса только И.А. Фомин руководствовался в своей работе стремлением приблизиться к стилю К.И. Росси, но взял при этом за основу здания Сената и Синода, что тоже сделало спроектированное им сооружение вполне «самодостаточным».

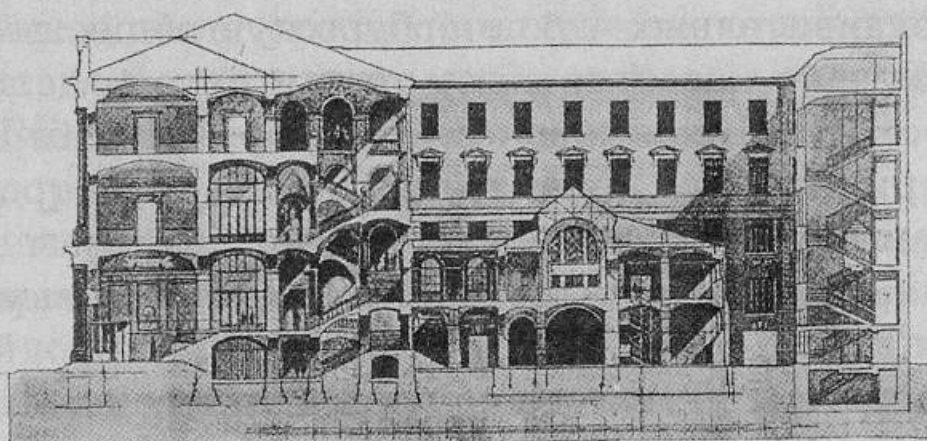
Л.Н. Бенуа привлек к работе над конкурсным проектом банка еще одного своего ученика — С.О. Овсянникова, окончившего курс обучения в 1909 году. В их проекте тоже использованы классические композиционные приемы, а главный фасад формально сделан, пожалуй, довольно близким Михайловскому дворцу. И все же развернутая на всю ширину площади колоннада, поднятая на высокий пьедестал рустованного первого этажа, стала бы, в случае осуществления этого замысла, столь активным элементом композиции площади, что тоже не позволила бы сохранить былую гармонию. Но сами авторы рассчитывали на получение другого результата, о чем свидетельствует их пояснительная записка, где сказано следующее: «Новое здание не должно иметь выделяющейся середины, выступа или фронтона, дабы не вредить центру музея. Поэтому авторы проектируют фасад одного сплошного мотива, допуская лишь постановку парных колонн и выделяя входной портал, не нарушающий, однако, основного мотива фасада. Фасад предположен штукатурный; при желании можно 1-й этаж сделать из гладкого, чисто кованого гранита, верхнюю же часть во всяком случае следует сделать из штукатурки, так как цельный фасад из тесаного камня мог бы совершенно нарушить равновесие с чудной архитектурой центральной части музея»¹⁰⁸.

И опять приходится удивляться несовпадению намерений, обусловленных несомненным осознанием большого художественного значения классического ансамбля, и конкретного архитектурного решения, на самом деле способствующего разрушению этого ансамбля.

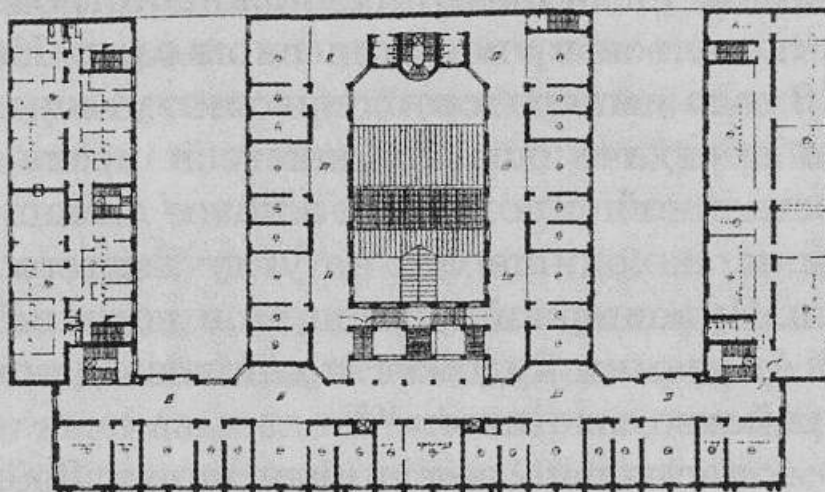
Район, где расположены Михайловский дворец и Инженерный замок, в конце XIX и начале XX века неоднократно привлекал внимание инициаторов разных проектов, и против осуществления одного из них, как мы помним, возвышал свой голос Леонтий Николаевич, а искажение перспективы Михайловс-



Фасад



Разрез



План 2-го этажа

Л.Н. Бенуа.
Конкурсный проект здания для отделений
Государственного банка на Михайловской площади
(совместно с С.О. Овсянниковым). 1914.
Фасад, разрез, план

кой улицы из-за сооружения гостиницы «Европейская» неоднократно отмечалось в записках архитектора как акт градостроительного вандализма, достойный только осуждения. Непоправимый вред ансамблю Михайловского дворца нанесло осуществленное в 1900–1911 годах строительство на месте восточного флигеля дворца нового крупного здания Этнографического музея, что лишило симметрии первоначальную композицию, созданную К.И. Росси.

Неудивительно, что петербургскую общественность взволновало известие о том, что в непосредственной близости к Михайловскому дворцу, на набережной Екатерининского канала, предполагается строительство еще одного значительного по размерам нового здания, предназначенного для проведения выставок, устраиваемых Академией художеств.

Впервые вопрос о сооружении такого здания был поднят в Академии еще в 1902 году, и в числе тех, кто наиболее энергично поддержал эту идею, был Л.Н. Бенуа. Затем тот же вопрос рассматривался в 1908 году, и тогда было предложено строить выставочный павильон в академическом саду. Наконец, в мае 1910 года император «соизволил утвердить положение о передаче освободившегося после перевода Государственной типографии в новое помещение участка земли, находящегося на углу Екатерининского канала и Инженерной улицы, ...в ведение Императорской Академии художеств для возведения здания под устройство выставок»¹⁰⁹.

О том, насколько важен был вклад Леонтия Николаевича в решение этой проблемы, красноречиво свидетельствует обращение к нему президента Академии великой княгини Марии Павловны, относящееся к марту 1911 года. «В последнее время, когда мне пришлось положить начало делу об осуществлении проекта столь необходимого для Санкт-Петербурга выставочного здания, — говорилось в этом обращении, — я могла оценить, какую большую пользу для

этого дела принесла Ваша опытность и Ваша самоотверженная решимость не жалеть трудов для него, невзирая на личные неприятности, от этого для Вас происходившие. Ныне, когда в Собрании Императорской Академии художеств 28 марта 1911 года разъяснена возможность с художественной стороны возведения выставочного здания на месте бывшей Государственной типографии и когда согласно с мнением Вашим, заявленным мне лично, решено объявить всероссийский конкурс на составление проекта этого здания, я не могу не высказать Вам, что я высоко ценю Ваши полезные и самоотверженные труды для этого дорогого моему сердцу дела...»¹¹⁰.

В некоторых газетных публикациях, сообщавших о намерении построить выставочный корпус рядом с Михайловским дворцом, высказывались опасения по поводу дальнейшей судьбы исторического ансамбля и особенно западного служебного флигеля дворца. Эти опасения разделила и Академия художеств. В одном из постановлений ее Совета подчеркивалось, что в противоположность тому, что было сделано несколькими годами раньше при постройке здания Этнографического музея, предпринятой без санкции Академии, западный флигель «следует сохранить как оригинальное произведение архитектора Росси, вполне гармоничное по отношению к целому зданию, дабы грядущие поколения видели, каков был первоначальный Михайловский дворец». В постановлении высказывалось мнение, что, поскольку отведенный для строительства участок «имеет естественную главную ось в сторону канала», то и главный фасад нового здания должен быть обращен на набережную. П.Ю. Сюзор, участвовавший в заседании Совета, в своем выступлении отметил, что Михайловский дворец «по своим художественным достоинствам подлежит самой тщательной охране от всяких изменений, перестроек и искажений». Сломку восточного флигеля дворца, по словам Сюзора,

нельзя было не признать «актом полного неуважения к старине и действительного вандализма»¹¹¹.

Л.Н. Бенуа, принимавший активное участие в обсуждении особенностей будущего строительного предприятия, предложил вниманию участников этого обсуждения довольно подробно разработанную программу (она датирована 6 апреля 1911 года), в которой содержались следующие положения: «Здание может быть поставлено вплотную к границам места. Главные фасад и вход со стороны Екатерининского канала. Со стороны проезда, отделяющего... музейный флигель, требуется устроить небольшой двор с въездом на Инженерную улицу... Нижний этаж здания должен быть предназначен для всевозможных выставок (художественных и художественно-промышленных). Внизу поместить и большой стеклом крытый двор (Hall), который будет служить для выставок. Нижние помещения от 1000 до 1125 кв. саж. Верхние помещения специально для художественных выставок (могут быть с освещением сверху)... от 800 до 900 кв. саж. Ресторан при большом центральном зале (Hall). Зал для общественных собраний на 500 человек и прилегающим к нему аванзалом или фойе около 100 кв. саж. Вестибюль главный и лестница. Вестибюль в сторону помещений для общественных собраний... Небольшая комната администрации здания»¹¹².

Приведенный текст свидетельствует о том, что на данный момент обсуждения проблемы Л.Н. Бенуа имел уже абсолютно ясное представление о структуре и характере композиции задуманного сооружения. Неудивительно, что программа объявленного вскоре всероссийского конкурса была составлена М.Т. Преображенским «на основе данных, сообщенных профессором Л.Н. Бенуа». Один из важных пунктов конкурсной программы формулировался так: «стиль здания классический, монументального характера,

в соответствии с Русским музеем императора Александра III»¹¹³.

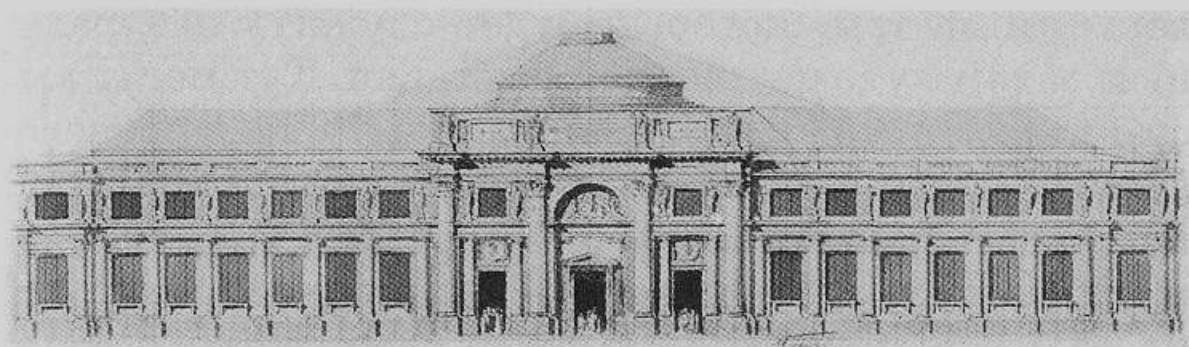
Победителями конкурса, результаты которого были обнародованы в феврале 1912 года, стали архитекторы Л.Р. Салогуб, В.П. Алиш и М.Х. Дубинский. Еще один проект, представленный на конкурс А.Е. Белогрудом — учеником Л.Н. Бенуа, окончившим учение в Высшем художественном училище в 1910 году, — был по рекомендации жюри приобретен за 500 рублей. Однако ни один из отмеченных комиссией судей проектов не был рекомендован к реализации. Разработку проекта было решено продолжить под контролем специальной комиссии, созданной Академией художеств (из архитекторов в комиссию вошли М.Т. Преображенский, Г.И. Котов и В.А. Покровский). Составить проект было поручено Л.Н. Бенуа¹¹⁴.

Такое решение выглядело естественным и полностью оправдало себя. Леонтий Николаевич сразу же после того, как состоялось решение о предоставлении места для будущего «дворца выставок», или «дворца искусств», как стали потом называть это здание, приступил к разработке соответствующих эскизов; самые ранние из них датированы октябрем — декабрем 1910 года. Эти эскизы свидетельствуют о том, что архитектор довольно быстро нашел общий прием композиции, решив здание компактным «блоком» с почти квадратным планом и обратив на канал главный фасад с парадным входом. Не сомневался мастер и в том, что внешний облик «дворца искусств» должен был формироваться в русле классических традиций. Но в деталях общее решение варьировалось многократно. В разных вариантах предстает перед нами в эскизах главный фасад здания, центр которого выделялся портиком, а над ним помещались купол, треугольный фронтон или аттик. Ордер на главном и боковом фасадах на чертежах показывался коринфским и ионическим. Искались наилучшие варианты примыкания

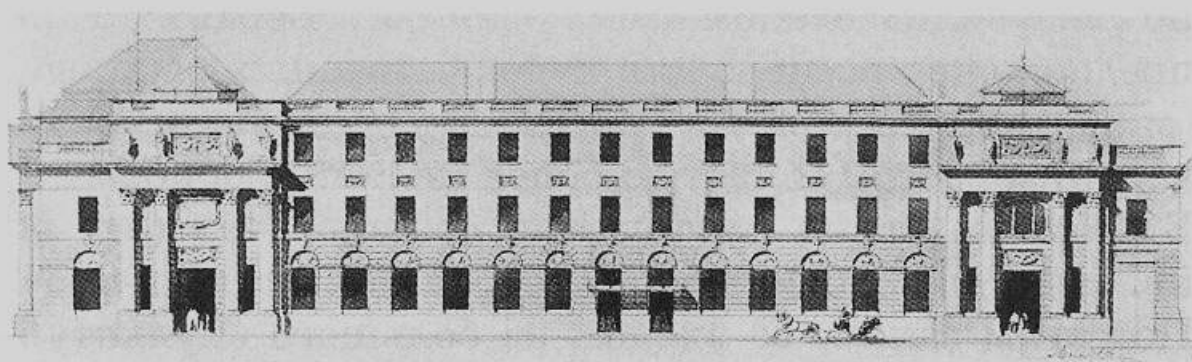
нового здания к флигелю Михайловского дворца. Большое внимание Л.Н. Бенуа уделил поиску оптимального, на его взгляд, решения центрального зала — «холла», для чего служили многочисленные перспективные рисунки и разрезы. На некоторых из них «холл» показан решенным в металлических конструкциях, напоминающим благодаря этому легкие выставочные павильоны, в достаточно большом количестве строившиеся повсюду в Европе. Однако в соответствии с окончательным решением, осуществленным в натуре, «холл» получил вид торжественного колонного зала классического типа.

Основным мотивом главного фасада в конце концов стала ионическая колоннада, придавшая облику здания действительно «классический монументальный характер». В варианте, принятом к осуществлению, Л.Н. Бенуа отказался от контрастного выделения центра колоннады, ограничившись размещением по сторонам входа сдвоенных колонн и поместив над ним невысокий ступенчатый аттик. Просто решенный боковой фасад, примыкающий к флигелю К.И. Росси, воспринимается художественно подчиненным ему, несмотря на разницу в высоте.

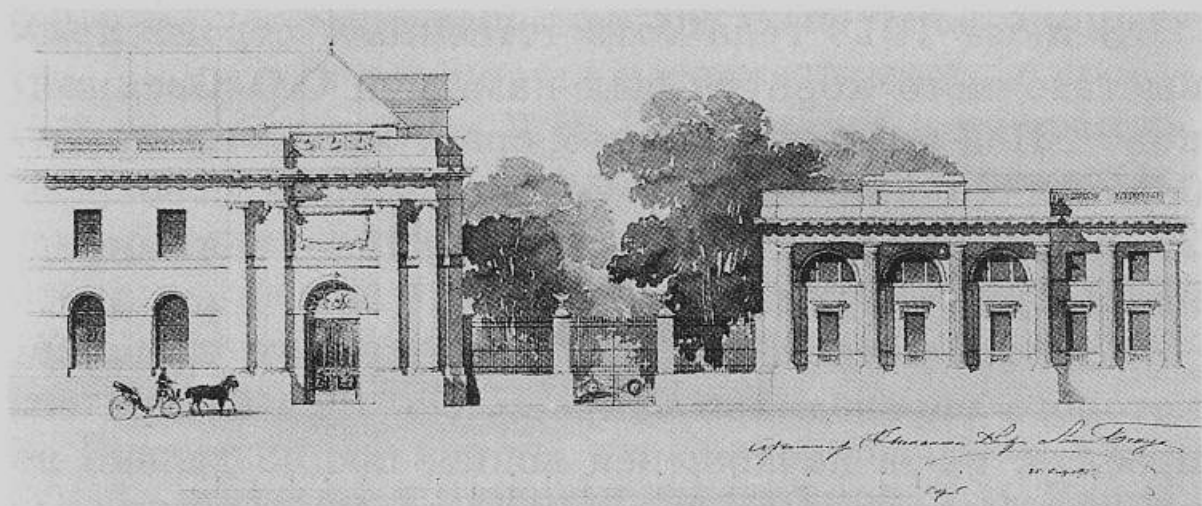
Проект, разработанный Л.Н. Бенуа, был одобрен Академией художеств 13 мая 1913 года¹¹⁵. В пояснительной записке к проекту автор так характеризовал композицию: «Здание занимает все место бывшей Государственной типографии с обращением оси здания и главного фасада на набережную Екатерининского канала... Боковые нижние залы предназначены для всевозможных выставок без специального назначения (автомобильные, спортивные, мебель и пр.). По своему обильному свету эти помещения, всего около 650 кв. саж., применимы и для выставок художественных произведений. В нижнем этаже предполагается устроить несколько зал для научно-художественных обществ, если бы в этом встретилась надобность. В середине нижнего этажа... расположен большой зал с



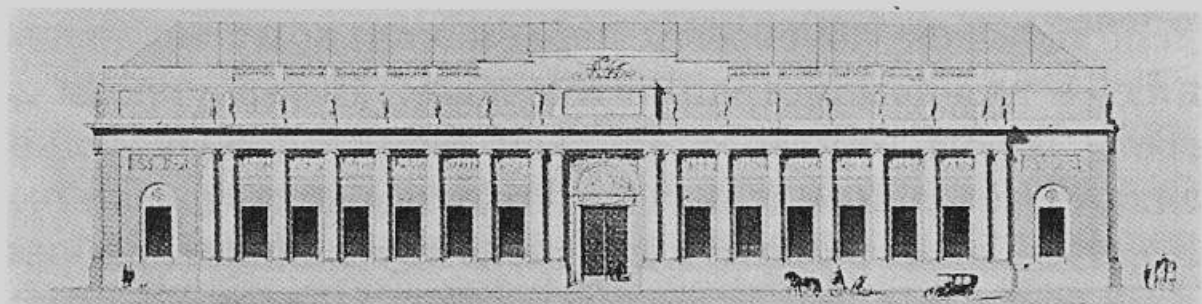
Проект выставочного здания на Екатерининском канале.
Главный фасад (вариант). 1913



Проект выставочного здания.
Боковой фасад (вариант). 1913



Проект выставочного здания. Вариант примыкания
к флигелю Михайловского дворца. 1913

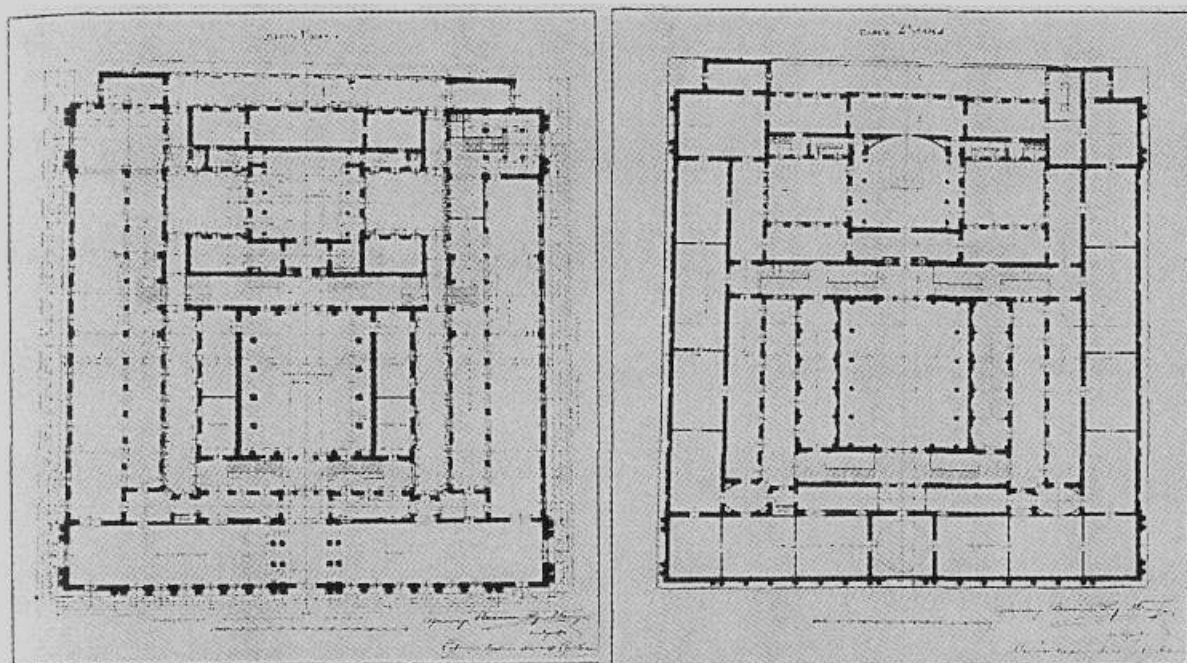


Проект выставочного здания. Вариант главного фасада,
принятый к осуществлению. 1913

верхним светом, который будет служить центральным залом художественной выставки. Тут могут выставляться преимущественно скульптурные произведения. В полуэтажах, примыкающих к этому залу, помещены меньшие залы для скульптурных и художественно-промышленных произведений (всего 154 кв. саж.). К центральному залу примыкают две парадные лестницы, ведущие в верхний этаж в четыре стороны расположения выставок, служа одновременно связующим звеном всему зданию... Верхний этаж предположен всецело для художественных выставок (около 800 кв. саж.) и состоит из нескольких зал с верхним светом и частью более мелких с боковым... В этом же этаже расположен большой зал (ок. 60 кв. саж.) для общественных собраний, лекций и проч. Под этим залом, со входом из большого скульптурного зала, предположен зал для ресторана или чайного буфета. В верхнем 3-м этаже в сторону проезда расположены службы»¹¹⁶.

В июле 1913 года «ответственным строителем» выставочного корпуса был назначен С.О. Овсянников¹¹⁷. Под его руководством сразу же началась разборка находившихся на участке старых строений. 27 июня 1914 года состоялась официальная закладка «дворца искусств».

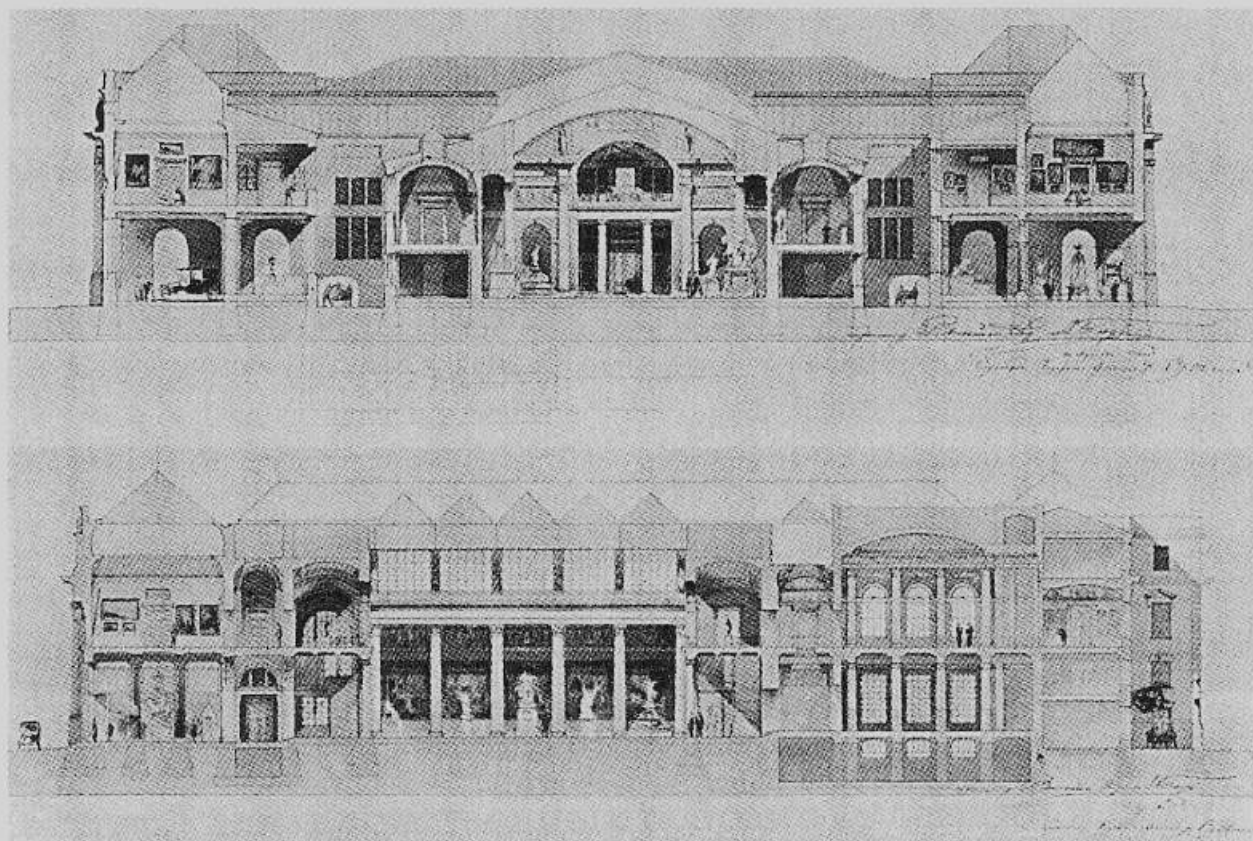
Строительство здания, в современном названии которого справедливо закрепилось имя автора его проекта, из-за начавшейся войны пошло далеко не такими быстрыми темпами, как предполагалось; завершилось оно в 1919 году. Сейчас «корпус Бенуа» входит в состав Государственного Русского музея и используется по своему первоначальному назначению — для демонстрации выставок. Петербуржцы и гости города, интересующиеся искусством, хорошо знают это здание и с удовольствием посещают его. Корпус Бенуа входит в перспективу канала Грибоедова очень хорошо заметной деталью. Крупные габариты и пластичная колоннада главного фасада спо-



Проект выставочного здания. 1913.
Планы этажей

собствуют усилению градостроительного значения здания. Явившееся одним из характерных образцов предреволюционного неоклассицизма, оно без усилий вписалось в существующее архитектурное окружение, не вызвав ощущения несовместимости с соседним ансамблем, хотя Л.Н. Бенуа нигде и не воспроизвел мотивы своего великого предшественника. Однако близкое соседство «дворца выставок» и храма Воскресения «на крови» воспринимается как диссонанс, «виновником» которого, конечно, следует признать произведение А.А. Парланда.

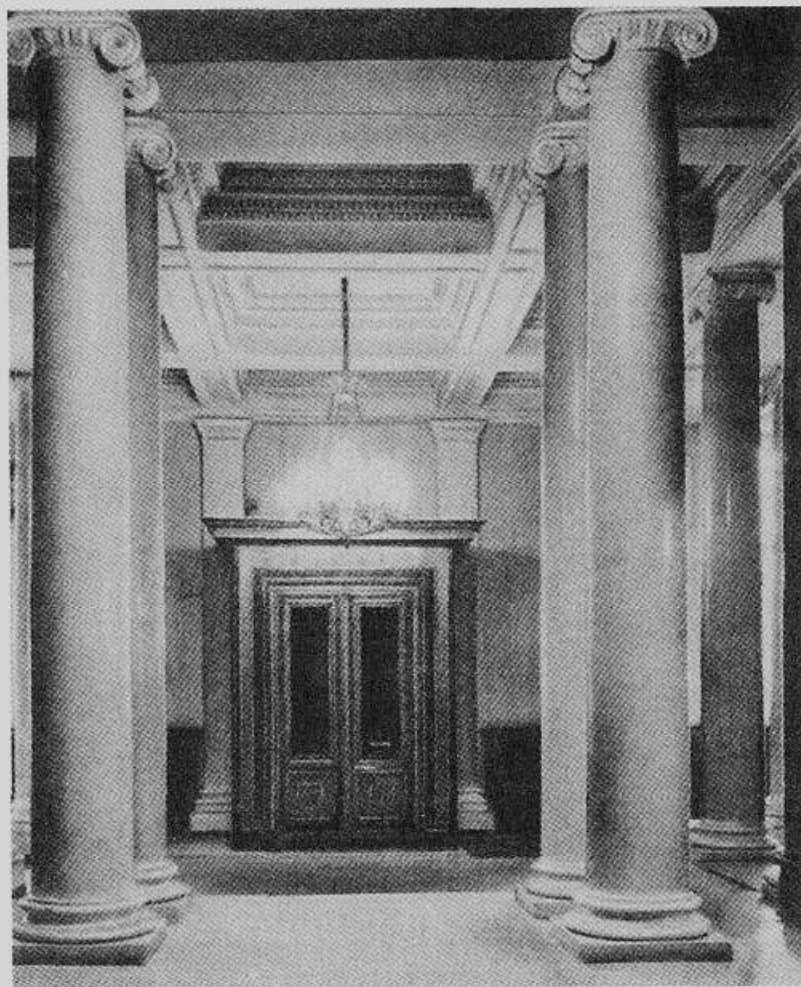
Выставочный корпус на Екатерининском канале стал последней крупной постройкой Л.Н. Бенуа. Но предреволюционные годы явились для заслуженного мастера временем работы над еще одним большим проектом, который, однако (и это прекрасно понимал Леонтий Николаевич), не мог рассчитывать на скорую реализацию. Озаглавленный как «проект оборудования города Петербурга соответственно насущным потребностям и росту его», этот замысел потребовал от архитектора приложения в его поддержку всей присущей Бенуа энергии; в проекте, как



Проект выставочного здания. 1913. Разрезы



«Дворец выставок» на Екатерининском канале.
1914–1919



«Дворец выставок». Вестибюль

легко понять, должны были преобразоваться во вполне конкретные предложения общие соображения мастера по вопросам градостроительства.

Л.Н. Бенуа сформулировал свои предложения в докладной записке, представленной 4 марта 1908 года на рассмотрение Собрания Академии художеств. В этой записке Бенуа, ссылаясь на уже имеющийся европейский опыт, предлагал Академии возбудить перед городским общественным управлением вопрос о разработке «полного проекта оборудования города в зависимости от насущных потребностей и роста его... при непременно основном условии сохранения художественно задуманных и исполненных частей, а главное, придерживаясь всей прелести характеристик нашей столицы»¹¹⁸.

Предложение Л.Н. Бенуа было встречено в Академии с одобрением, а затем его поддержал и пред-



Корпус Бенуа в панораме Екатерининского канала



Корпус Бенуа и храм Воскресения «на крови»



Эскиз к проекту здания Городской думы
на Михайловской площади. 1909–1910

седатель Совета министров П.А. Столыпин. Однако, несмотря на это, Городская управа сочла вопрос о составлении единого плана города «преждевременным», и именно потому, что наличие такого плана стеснило бы, по ее мнению, частную инициативу. Это побудило Л.Н. Бенуа и позже неоднократно инициировать обращение Академии художеств к городским властям в связи с той же проблемой.

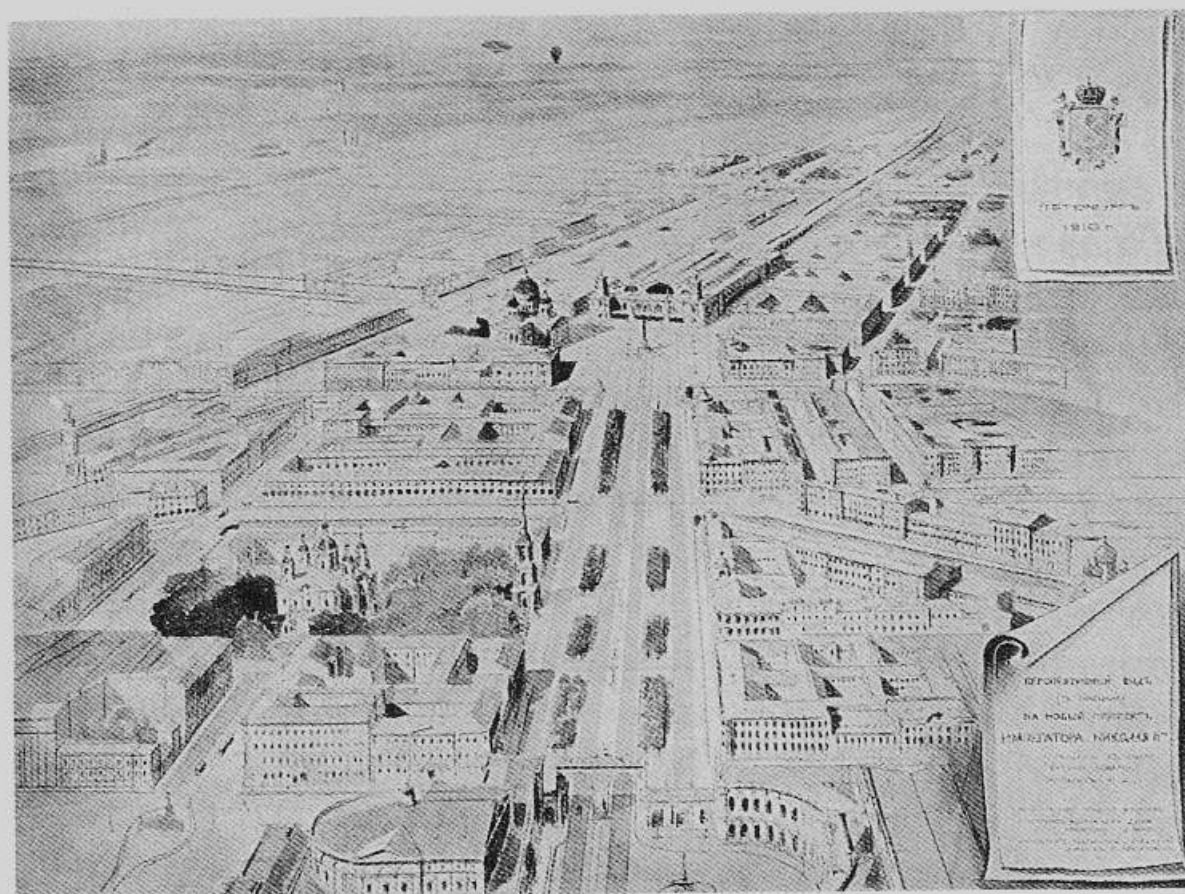
С 1909 года в деле разработки более подробной концепции стратегического развития Петербурга Л.Н. Бенуа сотрудничал с инженером путей сообщения Ф.Е. Енакиевым, весьма интересовавшимся той же темой. О зарождении и развитии этого сотрудничества сам Леонтий Николаевич в одной из своих записных книжек рассказывает так: «Летом 1909 года встречаю как-то Ф.Е. Енакиева, просит составить ему проект Городской думы на Михайловскую площадь на месте Общества спальных вагонов и Кочкуровых. Ему было дано поручение от владельцев этих участков продать городу для постройки нового здания Думы. Проект я сделал с М.М. Перетятковичем, — конечно, эскизный, — который должен был служить доказательством, что... место отлично подходит для такого монументального городского здания. Дело продажи затянулось. Городские деятели не могли понять, что выгодно для

города, ...тянули, торговались и в конце концов упустили...

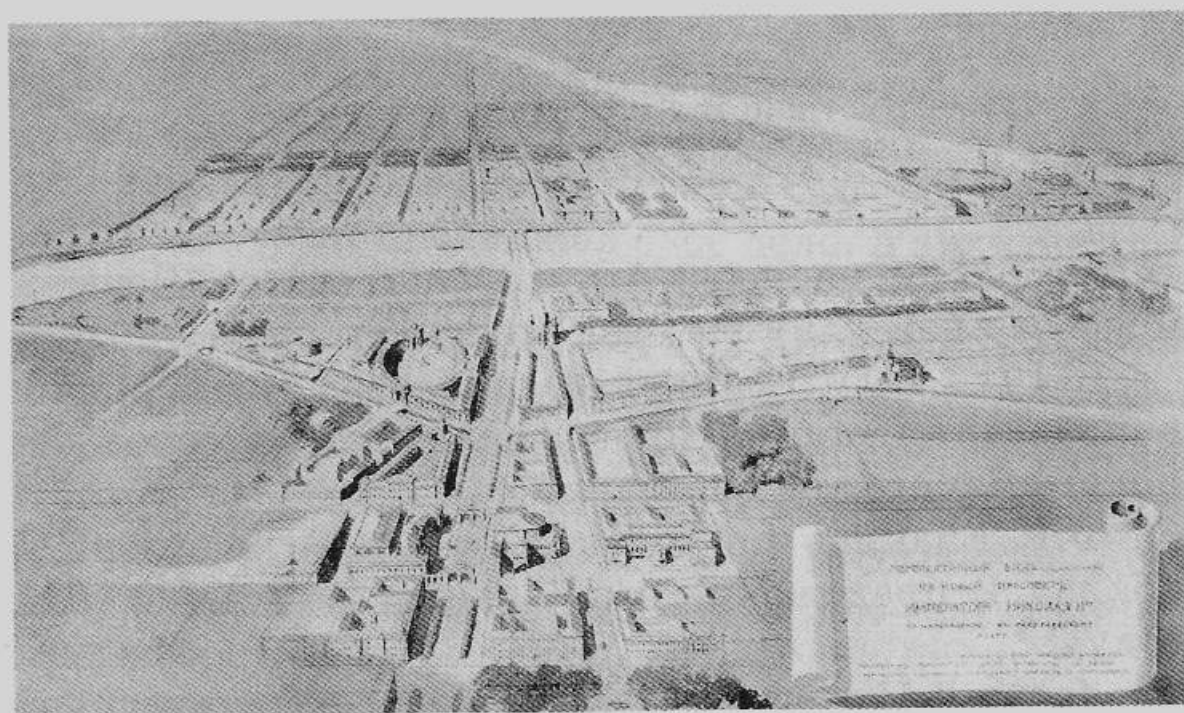
Когда мы делали проект нового здания Думы, приходилось много беседовать с Ф.Е. Енакиевым по вопросам о переустройстве города, он очень много читал, изучал городское дело и зная, что я страшно этим интересуюсь, предложил мне и М.М. Перетятковичу принять участие в его трудах. Я ничего лучшего не мог себе представить, как сотрудничать с ним, так как вопросы о путях сообщения были ему близки и знакомы...

Почти целый год до 1910 года мы были заняты этим делом. Его основная идея заключалась в переносе железнодорожного вокзала северо-западных дорог из-за Обводного канала в более центральную часть города — к Троицкому собору, где образовать площадь, открыть выход на центр Крюкова канала, который превратить засыпкою в великолепный проспект с выходом на Благовещенскую площадь к Николаевскому мосту. По-моему, это прекрасная идея и в высшей степени полезная, кроме красоты, дающая прекрасную городскую артерию для разгрузки городского движения. Существующие вокзалы превратились бы в товарные станции близко к берегам Обводного канала, в свою очередь, придав ему более культурный вид. Новая ветка через канал к Троицкому собору шла на эстакадах, а не доходя до нового пассажирского центрального вокзала устраивалась станция-рынок для подвоза съестных припасов... Получалось сокращение подвоза пассажиров к станции в городе на версту, получалась новая могучая артерия, ведущая кратчайшим путем к Николаевскому мосту...

Я сделал к этому проекту две перспективы с птичьего полета (или, как я называл по более современному выражению, с аэроплана) и планы. М.М. Перетяткович сделал планы другой магистрали от Троицкого моста параллельно к Каменноостровскому проспек-



Перспективный вид проспекта Императора Николая II от Мариинского театра к вокзалу северо-западных железных дорог. 1910



Перспективный вид от Мариинского театра к Николаевскому мосту. 1910



Проект устройства проезда к новому вокзалу
Выборгской стороны. 1910–1912

ту, позади лицея, через Аптекарский остров, Невку к Флюгову переулку на Выборгскую сторону...

В 1912 году Енакиев развил свой план в этом направлении, спроектировав целый новый город для полумиллионного населения.

Ф.Е. Енакиев подготовил большой интересный доклад к предстоящему IV съезду зодчих в 1911 году»¹¹⁹.

Далее Л.Н. Бенуа и с досадой, и со значительной долей иронии пишет о том, как новые градостроительные идеи пробивали себе путь к реализации:

«В 1912 году Ф.Е. Енакиев издал свою книгу о преобразованиях С.-Петербурга...¹²⁰ и добивался, как бы довести дело до хотя бы частичного осуществления... Великая княгиня предложила устроить у себя во дворце выставку рисунков и таблиц и обещала пригласить Государя, чтобы познакомить с этим делом, а главное заинтересовать (это самое трудное!) его.

В марте месяце 1913 года мы устроили в зале Ее дворца выставку. Государь обещал приехать, и действительно, 25 марта состоялось Высочайшее посещение и осмотр. Давал пояснения Енакиев, в том числе о своем проекте части города на Выборгской стороне, чем чрезвычайно заинтересовал Государя...

В Собрании Академии 29 апреля 1913 года Великая княгиня Мария Павловна сообщила, что Государь благоволит давно интересоваться вопросом о преобразовании Петербурга... и что Его Величеством будут преподаны указания о дальнейшем направлении этого дела.

Собрание выслушало, а Государь никаких указаний не преподал, предоставляя своим энергичным и умным министрам положить все под сукно!

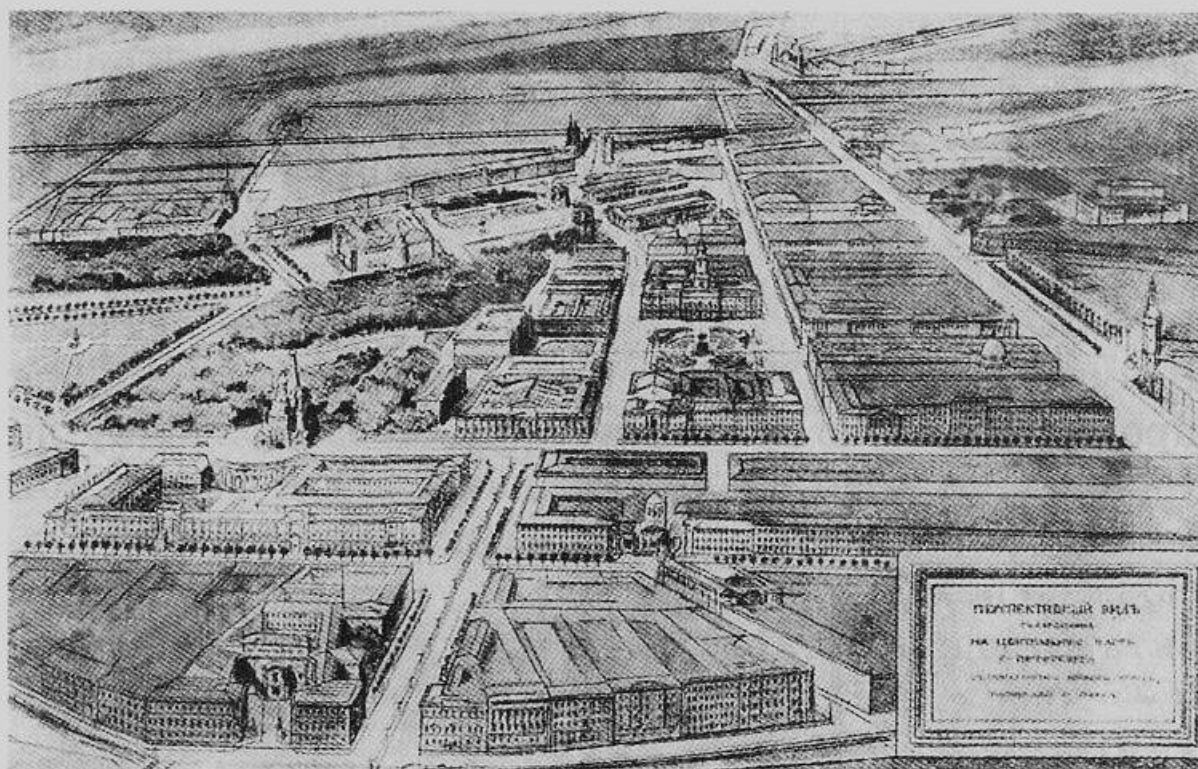
Тем временем Ф.Е. Енакиев... при участии М.М. Перетятковича, который разработал более подробный план нового заселения Выборгской стороны и спроектировал магистральную линию будущего метрополитена, продолжал свое дело, а архитектор-художник Н.Е. Лансере исполнил общие перспективы этой части города. В 1914 году Ф.Е. Енакиев полностью закончил свое сочинение и опять ждет, но, к несчастью, в начале 1915 года смерть унесла этого энергичного талантливое деятеля. Он оставил обширные материалы, которые, несомненно, должны будут дать ценные указания при составлении плана города».

Заканчивая изложение истории всей этой эпопеи, Л.Н. Бенуа категорично утверждал: «Плана не миновать, что бы ни делали, каких бы тормозов ни

ставили — без преобразования Петербургу не прожить, но когда до этого созреют люди... это сказать трудно»¹²¹.

Перспективы, исполненные Л.Н. Бенуа как иллюстрации к планам Ф.Е. Енакиева¹²², выполняли отнюдь не только вспомогательную функцию. Несмотря на эскизный характер графики, они показывают, насколько тщательно Леонтий Николаевич продумал собственно архитектурную часть предлагавшихся преобразований. Вполне определенно на одной из этих перспектив намечены контуры «объединенного вокзала северо-западных железных дорог» у Троицкого собора. Громадные остекленные арки входа, консольный козырек под ними, призматические башни, поставленные по сторонам, — эти мотивы позже в модифицированном виде появятся на эскизе вокзала 1912 года, упоминавшемся нами ранее.

Озелененный широкий «проспект Императора Николая II», проложенный по трассе Крюкова канала, торжественной эспланадой направлялся мимо Никольского собора и Мариинского театра к Благовещенской площади. В тесной композиционной связи с этим проспектом должны были оказаться Литовский замок и Новая Голландия, на территории которой, освобожденной от случайных построек, Л.Н. Бенуа показывает (уже на другой перспективе) новый кольцеобразный корпус. Напротив Мариинского театра на обеих перспективах можно видеть предлагавшееся здесь к постройке крупное здание концертного зала. Его изогнутый фасад, перед которым показана раскрывающаяся к проспекту площадь, Л.Н. Бенуа предлагал соединить с театром триумфальными арками, переброшенными через новую магистраль. Так по соседству с Театральной площадью на эскизах Бенуа возникал общественно-культурный центр общегородского значения, включающий в себя как существующие, так и новые и реконструируемые сооружения.

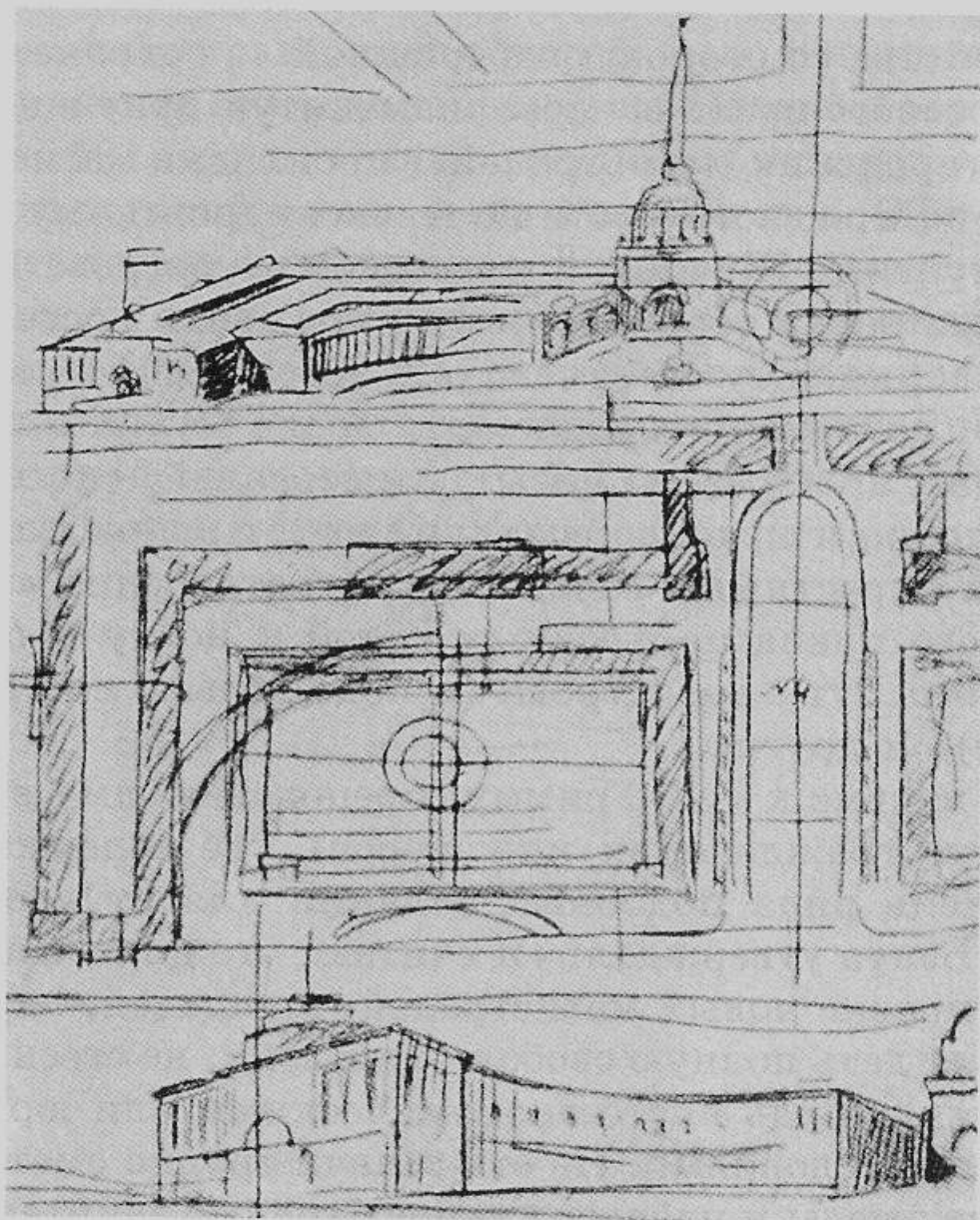


Перспективный вид на центральную часть Петербурга.
1910–1912

В проекте Л.Н. Бенуа и Ф.Е. Енакиева значительное внимание уделялось также району Невского проспекта. Для разгрузки главной магистрали города предлагалось создать дублирующую ее трассу, состоящую из нескольких отрезков. Первый из них, названный «Романовским проездом», должен был начинаться от Мойки, у здания Капеллы, и выходить к Екатерининскому каналу (который тоже подлежал засыпке) как раз напротив «дворца выставок». Этот проезд Л.Н. Бенуа изобразил еще на одной своей перспективе, показывающей обширный район города — вплоть до Знаменской площади, где можно разглядеть новый Николаевский вокзал — таким, как его представлял себе архитектор. На этой перспективе Бенуа фиксирует и другие свои предложения, касающиеся реконструкции центральных кварталов. Так, он показывает реконструированным большой квартал, расположенный между новым проездом и Конюшенной площадью; в его композицию включается дугообразный корпус напротив храма Воскресения «на крови». Благоустроенным, под-

чиненным строгой регулярной планировке показывает Леонтий Николаевич Марсово поле, а воссозданной, свободно выходящей к Манежной площади, — Кленовую аллею, ориентированную на центр главного фасада Михайловского замка. Роль второго отрезка магистрали-дублера Невского проспекта Бенуа и Енакиев отводили Итальянской улице; она продолжалась за новым мостом через Фонтанку по территории, занятой Мариинской и Надеждинской больницами, а также Павловским институтом. Отсюда, используя существующие улицы, авторы проекта выводили новую транспортную артерию к Неве и — через мост Петра Великого (Большеохтинский) — на Охту.

Важным звеном этой магистрали становилась, согласно проекту, Михайловская площадь, новая композиция которой тоже предстает перед нами на эскизах Л.Н. Бенуа. На восточной стороне площади архитектор расположил крупное здание Городской думы, увенчанное башней, — то самое, с проектирования которого и началось сотрудничество Бенуа и Енакиева. Разумеется, этот замысел коренным образом менял структуру ансамбля Михайловского дворца, что никак не согласовалось с тезисом Бенуа о «сохранении художественно задуманных и исполненных частей» столицы. По той же причине не может быть однозначным отношение к предложениям о засыпке Крюкова и Екатерининского каналов. С другой стороны, предложения Л.Н. Бенуа, касающиеся Марсова поля и Кленовой аллеи, представляли несомненный интерес как направленные на восстановление утраченных городом черт и на развитие того, что было намечено градостроительной практикой классических времен. Руководствуясь аналогичными соображениями, Л.Н. Бенуа серьезно задумывался над тем, как вернуть Адмиралтейству его былую роль важнейшего элемента панорамы Невы. В эскизах архитектора встречаются проработки новой композиции адмирал-



Эскиз к проекту реконструкции Адмиралтейства со стороны Невы. 1910-е годы

тейских корпусов со стороны набережной, которая могла бы быть создана в случае сноса зданий, построенных в конце XIX века¹²³.

И накануне революции, и в первые годы после нее Л.Н. Бенуа продолжал размышлять над градостроительными проблемами, стремясь включить соответствующую тематику и в учебные программы. В записных книжках архитектора можно обнаружить немало вполне конкретных градостроительных сюжетов, которые занимали и его самого, и предлагались им для разработки в качестве учебных заданий. Среди них — реконструкция района Адми-

ралтейства со стороны набережной «с сохранением интересного прохода через знаменитую арку в центр трех городских магистралей», прокладка магистрали «от Биржевого моста по Александровскому проспекту мимо Ждановки с выходом на острова», перепланировка территории от Биржевого моста «по Кронверкскому проспекту и Александровскому саду», создание «города-сада» возле Путиловского завода с прокладкой новых магистралей, «которые бы удобно и красиво соединили этот район с городом и окрестными селениями», составление «примерного плана подъездных путей к порту и перекидного пути на острова (с подъемным мостом в устье)» и другие.

В письме к Г.Д. Гримму (преподававшему в Институте гражданских инженеров), где содержался перечень ряда подобных заданий для студентов, Л.Н. Бенуа утверждал: «Я считаю, что для задач по трассировке новых магистралей, площадей, парков следует дать полную свободу фантазии, не стесняясь какими-нибудь чисто экономическими или юридическими условиями. На эти задачи трудно смотреть как на этюды и наброски — необходимо заинтересовать молодых людей, чтобы они усвоили все недопустимые у нас недочеты в благоустройстве, а для этого у нас собралось слишком много материала!»¹²⁴

Вплоть до самой революции Л.Н. Бенуа не оставлял попыток заинтересовать «этими задачами» и «отцов города». Успешной реализации таких попыток, как надеялся архитектор, должно было помочь включение его в число гласных Городской думы, состоявшееся в 1916 году. В новом качестве Бенуа обратился к градоначальнику с запиской «О планомерном развитии застройки Петрограда и его окрестностей», где по пунктам предельно четко определял направления первоочередных мероприятий. По указанию городского головы обсуждение поднятых Л.Н. Бенуа вопросов вменялось в обязанность

Городской управе, при которой было организовано специальное совещание, начавшее свою работу 5 октября 1916 года. Особая комиссия по градостроительным проблемам была создана и в Обществе архитекторов-художников. Первое заседание этой комиссии планировалось провести в Академии художеств 10 октября 1917 года¹²⁵. Ясно, что последовавшие вскоре события воспрепятствовали продолжению работы, которой столь большое значение придавал Леонтий Бенуа.

Выдающееся значение Леонтия Николаевича Бенуа в истории русской культуры в большой мере определяется его заслугами на педагогическом поприще. Как уже упоминалось выше, педагогической деятельностью он начал заниматься еще будучи учеником Академии художеств в 1877 году, когда его пригласили преподавать композицию прикладного искусства в школу Общества поощрения художеств¹²⁶; здесь он работал в течение двух лет, то есть до своего выпуска из Академии. В 1883 году, по предложению В.А. Шретера, Бенуа пришел в качестве педагога в Институт гражданских инженеров, где вел занятия по архитектурному проектированию в течение десяти лет. В 1920 году Бенуа вновь стал преподавателем того же института, и на этот раз ему было поручено руководить «упражнениями по планировке городов»; год спустя он был «единогласно избран по кафедре архитектурной композиции» и оставался профессором этой кафедры еще шесть лет¹²⁷.

Но, разумеется, теснее всего как педагог Бенуа был связан с архитектурной школой Академии художеств, реформированной в 1893 году.

Инициатором академической реформы стал И.И. Толстой, избранный в 1889 году на должность конференц-секретаря. В следующем году была создана специальная комиссия, приступившая к обсуждению основных направлений реформы. С этой целью соответствующие вопросы были направлены ведущим художникам, мнения которых были позже опубликованы. В число мастеров искусства, «спрошенных по поводу пересмотра устава Императорс-



Л.Н. Бенуа в мастерской. Фото 1914 года

кой Академии художеств», вошли Николай Леонтьевич, Леонтий Николаевич и Альберт Николаевич Бенуа. Как вспоминал Л.Н. Бенуа, вместе с присоединившимися к ним М.В. Харламовым, А.Л. Обером и В.П. Цейдлером они «собирались, обсуждали и, в конце концов, написали и представили свои соображения». Эти соображения кратко излагаются Леонтием Николаевичем в его «Записках». «Общей тенденцией, — пишет он, — было создание отдельных мастерских, куда могли бы поступать ученики, прошедшие общий курс и классы по искусству. Затем на основе этой «энциклопедии» Толстой написал свой устав, причем архитектурное отделение построил в близком соответствии с нашими мнениями. Мне довелось вместе с Н.П. Кондаковым со-

ставить проект программы, которая и легла в основание Устава 1893 года».

Согласно новому уставу, введенному в действие с осени 1894 года, собственно Академией, то есть государственным учреждением, призванным решать задачи «поддержания, развития и распространения искусства в России», теперь стало называться Собрание, в состав которого помимо президента, вице-президента и конференц-секретаря вошли 60 действительных и 20 почетных членов Академии. Исполнительным органом Собрания стал Совет из десяти «непременных членов» и пяти кандидатов.

Автономной частью Академии являлось отныне Высшее художественное училище, возглавляемое ректором и Советом профессоров. Для поступления в него требовались знания в объеме полного гимназического курса и умение рисовать, подтвержденное вступительными экзаменами.

Система обучения в училище с его отделениями по видам искусства претерпела в соответствии с уставом 1893 года серьезные изменения: весь курс был поделен на две стадии — общие классы, где преподавание, как и прежде, вели «дежурные» профессора по искусству, сменявшие поочередно друг друга, и индивидуальные мастерские, возглавляемые «профессорами-руководителями». На обучение в общем архитектурном классе отводилось три года. В течение первых двух ученики занимались «графическим изучением памятников», которое заключалось в копировании обмеров и изображений выдающихся сооружений разных эпох, их деталей и орнаментов, что позволяло хорошо познакомиться с историей мирового зодчества и воспитать широкий культурный кругозор. На третьем году, не переставая копировать, учащиеся приступали к работам по композиции, ежемесячно исполняя проекты по программам, задававшимся дежурными профессорами. Одновременно ученики слушали теоретические курсы, в том числе по предметам математи-

ческого и инженерного циклов, а по вечерам рисовали со слепков или в натурном классе. Заканчивая общий архитектурный класс, ученики овладевали такой суммой теоретических знаний и практических навыков, которая могла служить основанием для выдачи им официального свидетельства с разрешением «производить постройки», то есть работать в качестве помощников архитекторов.

Сдав все установленные программой обучения экзамены по «научным предметам», расчетные задания и отчет о летней строительной практике, ученик мог перейти (по своему выбору) в одну из мастерских профессоров-руководителей, но при условии, что по рисунку он к этому времени переводился в натурный класс.

На архитектурном отделении Высшего художественного училища были образованы три индивидуальные мастерские. Их сразу после реформы возглавили Л.Н. Бенуа, А.О. Томишко и А.Н. Померанцев. После смерти Томишко (в 1900 году) руководителем его мастерской был избран М.Т. Преображенский.

По словам О.Р. Мунца, «смысл индивидуальных мастерских лежал не в систематическом натаскивании, а в возможно более свободном совершенствовании под руководством добровольно избранного профессора». Будучи освобождены от всякой другой учебной работы, кроме рисования, ученики, находившиеся в мастерских, в течение года продолжали заниматься композицией по ежемесячно выдаваемым заданиям. Второй год пребывания в индивидуальной мастерской отводился для работы над выпускной программой, которая начиналась клаузурой, подлежавшей утверждению Советом профессоров. Выпускные проекты, признанные лучшими, давали их авторам право на пенсионерскую поездку за границу сроком на год. Обычно из ежегодного выпуска художников-архитекторов такой награды удостоивались трое — по одному из каждой мастерской. Командирование за гра-

ницу осталось в Высшем художественном училище единственным видом поощрения за успехи в учении, ибо традиционные медали уставом 1893 года были упразднены.

Практикой своей работы в течение почти четверти века архитектурное отделение Высшего художественного училища доказало эффективность принятой на нем системы подготовки архитекторов, в которой впервые в истории Академии было найдено оптимальное соотношение коллективного (в общем классе) и индивидуального методов преподавания. Авторитет академической архитектурной школы конца XIX — начала XX века подтверждался и тем, что в Высшее художественное училище стремились поступать многие выпускники других учебных заведений (в том числе Института гражданских инженеров) — с тем, чтобы повысить уровень своей профессиональной подготовки. Л.Н. Бенуа как один из создателей этой системы имел все основания гордиться результатами реформы. Он очень высоко оценивал роль общего архитектурного класса как необходимого этапа, обеспечивающего именно систематичность образования, и называл этот класс не иначе, как «славым».

Конечно, очень многое в общем успехе школы зависело и от того, как шла учебная работа в мастерских. И, надо признать, оказались они не в равном положении. Абсолютное лидерство среди них принадлежало мастерской под руководством Л.Н. Бенуа, численность которой намного, как правило, превышала количество учеников в каждой из двух других мастерских. Желających учиться под руководством Леонтия Николаевича неизменно оказывалось больше, чем тех, кто хотел поступить в другие мастерские, — и это несмотря на то, что шансы на пенсионерство в многолюдной мастерской соответственно уменьшались.

Популярности Л.Н. Бенуа способствовало на удивление удачное сочетание в нем замечательных человеческих качеств, педагогического мастерства, таланта

художника, практического опыта. Лучше всего этот поразительный сплав характеризует О.Р. Мунц, который наряду с Ф.И. Лидвалем и А.И. Гунстом вошел в состав первого выпуска мастерской Бенуа в 1896 году. О.Р. Мунц пишет: «Богато одаренный, жизнерадостный от природы, выросший в окружении культурной семьи, жившей в атмосфере, насыщенной интересами искусства, Л.Н. Бенуа был воспитан в духе уважения и любви к искусству. Он... сразу как бы создал вокруг себя атмосферу, полную труда и радости творчества... Он вникал во все мелочи архитектурной работы и воплощал в себе тип мастера, всесторонне и глубоко преданного своему ремеслу... Своим появлением в Академии Л.Н. Бенуа внес свежую струю в преподавание композиции. Это выражалось, помимо его личных указаний, в том, что он старался в каждом эскизе ученика найти зародыш, который может развиться в более или менее интересную работу, и этим внушал ученику известную уверенность в его собственных силах. Сюда следует прибавить и свежие темы очередных заданий, бравшиеся им зачастую из личной практики».

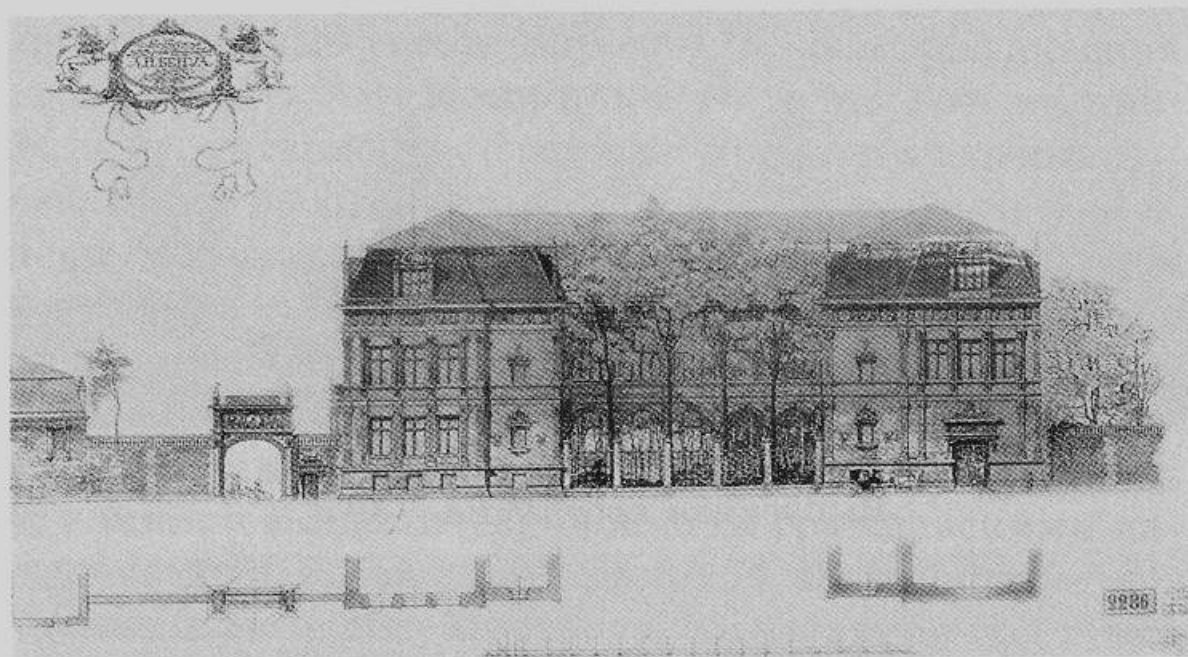
Далее О.Р. Мунц так характеризует педагогические приемы Л.Н. Бенуа: «Борясь против рутинного академического стиля, Л.Н. Бенуа ориентировал своих учеников... на изучение исторических стилей. Но изучение это, по его мнению, должно было вестись не по общеизвестным памятникам, мотивы которых давно вошли в общепринятый обиход, и отнюдь не по «программам на золотые медали», а по памятникам свежим, еще «академически» не обработанным. Библиотека, многочисленные фотографии, частью привезенные Л.Н. Бенуа из его многих заграничных путешествий, и его компетентнейшие разъяснения по личным впечатлениям служили материалами при работе.

Л.Н. Бенуа был сторонником так называемой клаузуры — исполнения в определенный небольшой срок

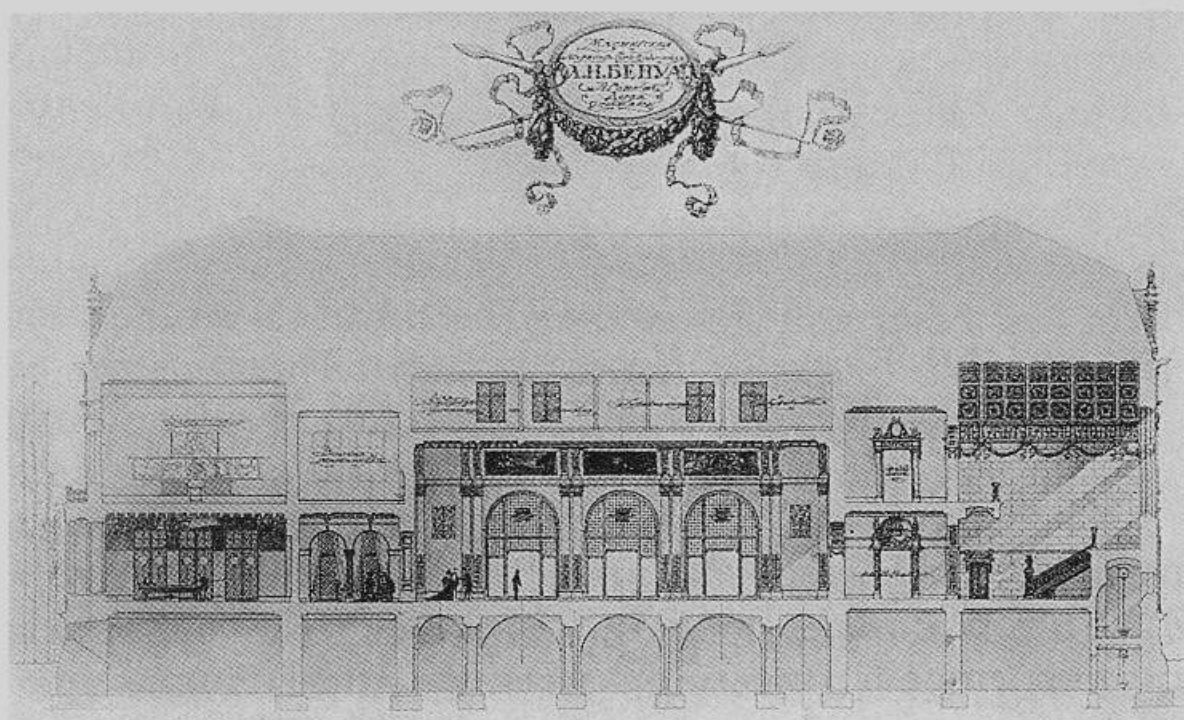
эскиза как приема, дисциплинирующего творческую мысль. Но затем наступала разработка проекта, когда уже не стесненный сроками и поставивший себе определенную цель ученик мог свободно добиваться возможно полного и лучшего решения. Проект разрабатывался в полном смысле слова, формы тонко прорисовывались, делались детали в большом масштабе и даже шаблоны. Л.Н. Бенуа хотел, чтобы его ученики доводили свою работу до состояния, близкого к осуществлению в натуре. При этом, однако, художественному исполнению рисунка отдавалось также очень много внимания, и неподражаемая кисть профессора не раз прикасалась к работе ученика (собственно говоря, архитектурная акварель, связанная с тушевкой, была восстановлена в Академии Л.Н. Бенуа, так как до него приемы акварели выродились в довольно рутинное раскрашивание)».

Применявшиеся Л.Н. Бенуа методы, охарактеризованные О.Р. Мунцем, способствовали, несомненно, сохранению и развитию традиционных черт академической школы, к числу которых следует отнести хорошее знание исторических стилей, отточенное композиционное и графическое мастерство, высокую культуру детали. Внимание к истории, разумеется, поддерживало, особенно на первом этапе работы Бенуа в Академии, эклектическую традицию. Леонтий Николаевич не только не препятствовал, но и поощрял работу своих учеников в духе стилей прошлого, добиваясь от них только свободного владения избираемыми приемами — такого, чтобы не допускать простого копирования старины.

И не случайно большинство проектов учеников Л.Н. Бенуа становились действительно яркими образцами по-настоящему творческой стилизации, причем настолько совершенными, что до сих пор заставляют любоваться ими. В качестве примера можно назвать проект особняка (он был последним «очередным» заданием перед выпускной программой),

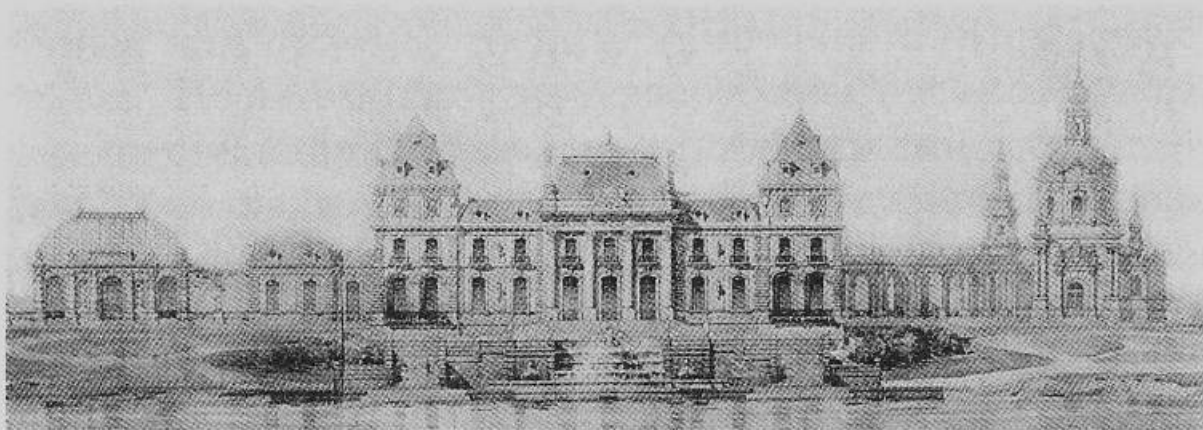


И.А. Фомин. Проект особняка.
Фасад, разрез. Учебная работа. 1907

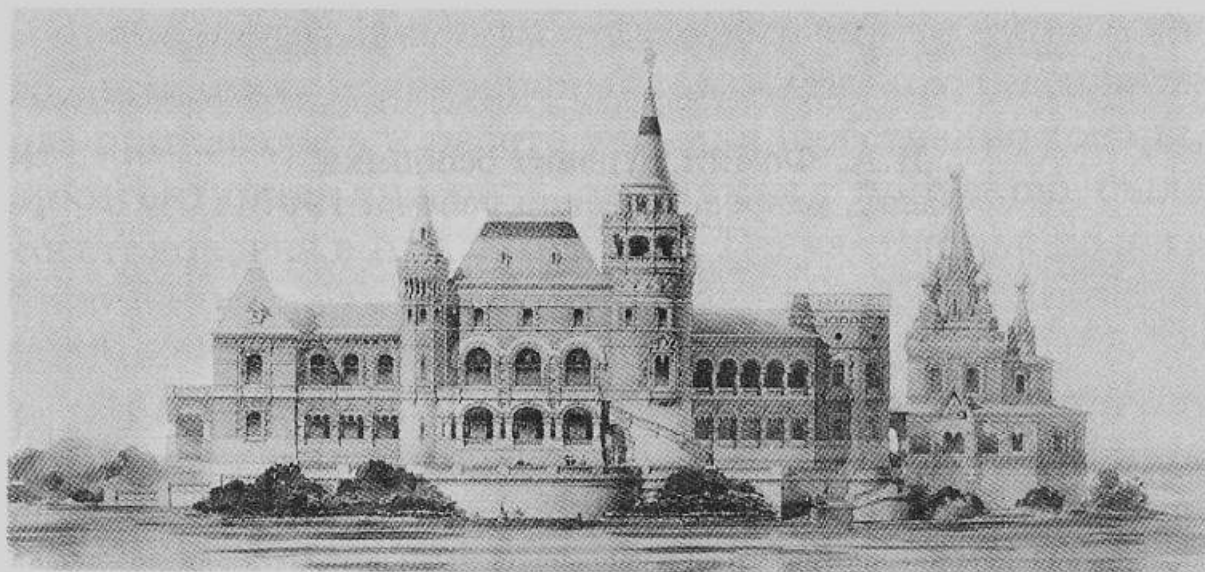


Разрез

исполненный весной 1907 года И.А. Фоминым. Этот проект, конечно, несет на себе отпечаток явного влияния учителя — его утонченного «историзма», выраженного в данном случае и обращением к теме французского ренессанса, и артистичной графикой, и даже такой деталью оформления, как стилизованная виньетка с фамилией профессора.



А.В. Щусев. Проект усадьбы. Фасад.
Выпускная программа. 1897



И.С. Кузнецов. Проект усадьбы. Фасад.
Выпускная программа. 1897

Из выпускных программ аналогичные примеры дают проекты усадьбы, выполненные в 1897 году И.С. Кузнецовым и А.В. Щусевым — в будущем крупными советскими архитекторами. Эти два проекта на одну тему решены с ориентацией на разные исторические источники, мотивы которых совмещаются друг с другом (что типично для эклектики), но одинаково эффектно, свежо и красиво.

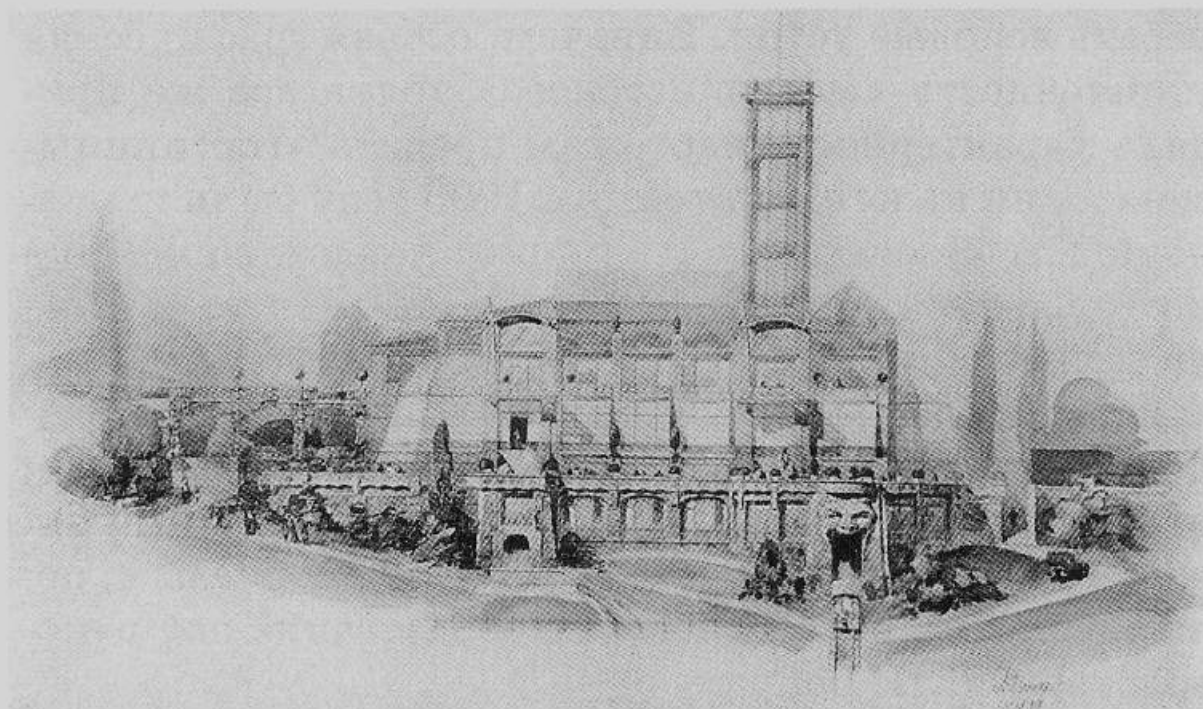
Сравнение упомянутых выше ученических работ показывает, что разделяющее их десятилетие не внесло принципиальных изменений в традиционный для академической школы подход к проектированию, основанный на переосмыслении образов прошлого, так что даже эпоха модерна не смогла поко-

лежать вековые устои. Впрочем, особая графическая утонченность «модернистского» толка все же придала характерность чертежам проекта «гостиницы-санатории на юге», которые в 1900 году были исполнены Г.А. Косяковым, уже зарекомендовавшим себя к тому времени блестящим мастером акварели. Вряд ли можно считать случайностью, что к модерну оказались ближе всего очередные учебные проекты, выполненные в начале 1900-х годов более свободными от влияния академической школы гражданскими инженерами Н.В. Васильевым и А.И. Дмитриевым, пожелавшими продолжить свое образование под руководством Л.Н. Бенуа.

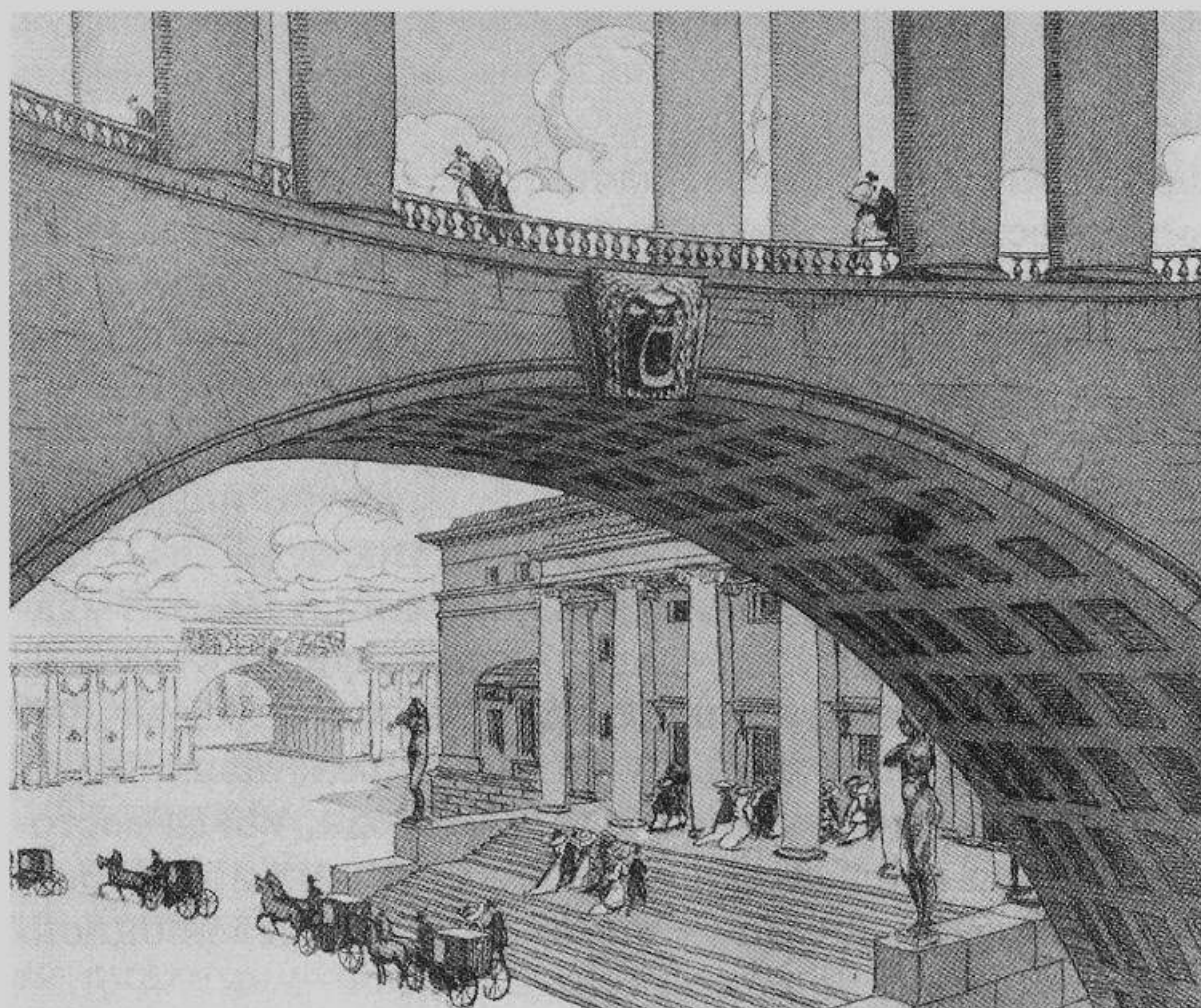
Верность традициям, свойственная Академии, помогла ей в начале XX века стать оплотом неоклассицистического направления в архитектуре. Более того, выпускной проект И.А. Фомина, выполненный в 1909 году под руководством Л.Н. Бенуа по программе «курзал на минеральных водах или морских купаниях», сыграл роль своего рода манифеста неоклассицизма, начавшего как раз в это время оттеснять на задний план модерн. За отлично выполненную работу, сопровождавшуюся еще и серией офортов, И.А. Фомин получил право на пенсионерскую поездку за границу.

Устойчивость художественных традиций школы, руководимой Л.Н. Бенуа, подтвердили в числе других работ более позднего времени проекты Д.П. Бурьшкина, Л.В. Руднева, Е.И. Катонина. Проект здания окружного суда («дворца правосудия»), решенный в духе романтического преклонения перед вечной красотой Ренессанса, Е.И. Катонин представил на суд Совета профессоров в апреле 1918 года, когда состоялся последний выпуск художников-архитекторов, подготовленный еще в соответствии с дореволюционным уставом.

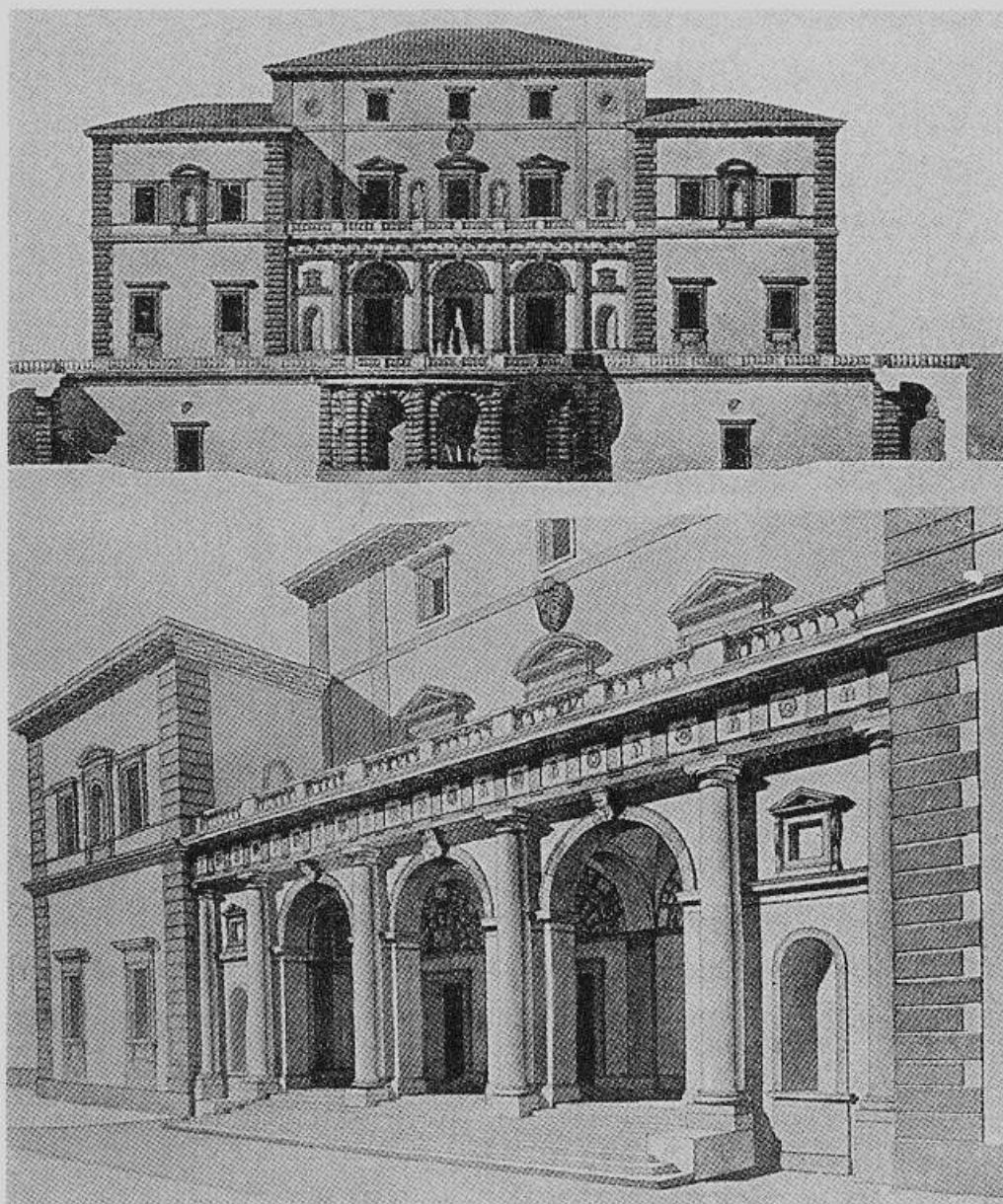
Успехи, достигнутые архитектурным отделением Высшего художественного училища, в значительной



А.И. Дмитриев. Проект ресторана на высокой горе.
Фасад. Учебная работа. 1902

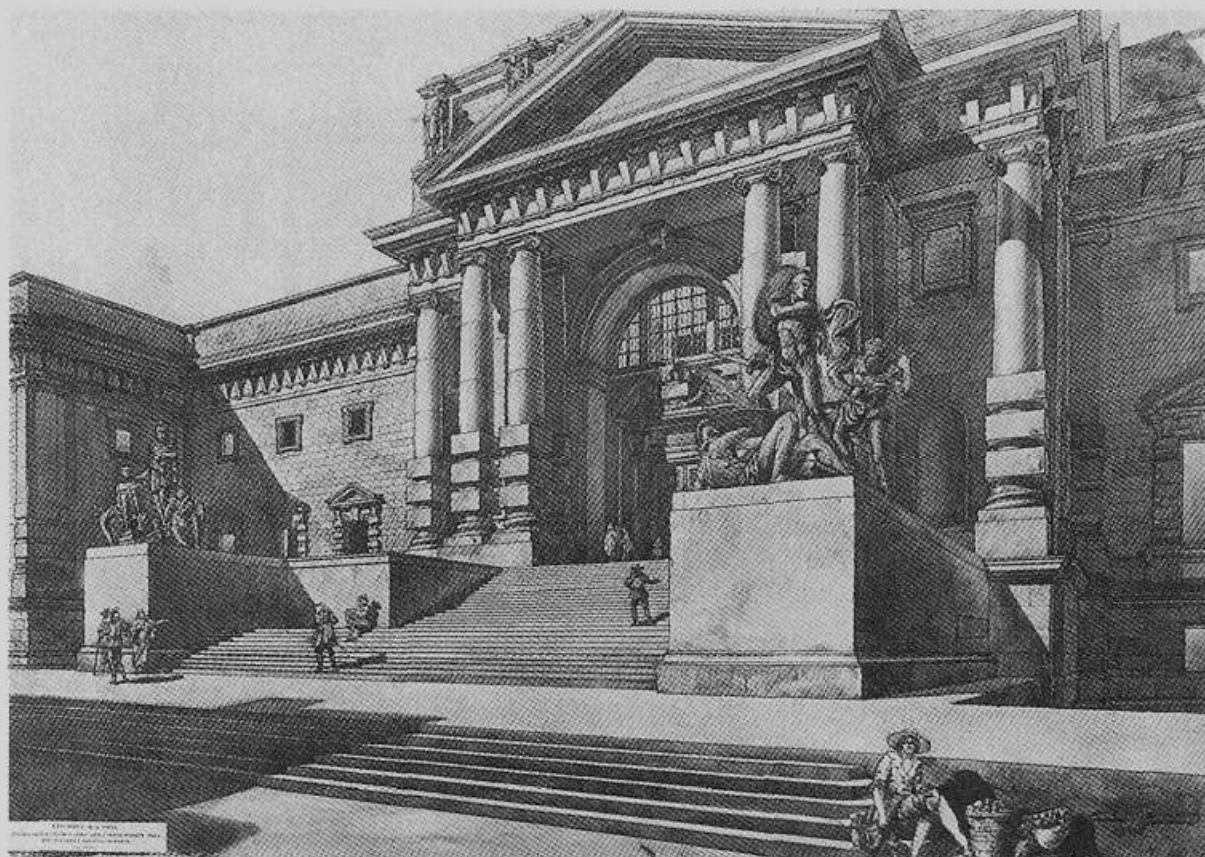


И.А. Фомин. Проект курзала.
Офорт к выпускной программе. 1909



Д.П. Бурышкин. Проект виллы пенсионеров Академии художеств близ Рима. Учебная работа. 1915

степени были обусловлены постоянным обновлением педагогических методов. Новшества, вводившиеся в учебные программы, чаще всего связывались с именем Бенуа, который в 1903–1905 и 1911–1918 годах был ректором училища. Так, еще в 1895 году он первым среди профессоров-руководителей архитектурного отделения ввел у себя в мастерской занятия лепкой, считая их очень полезными для будущих архитекторов. Возможность их «синтетической» подготовки обеспечивалась постоянным творческим общением друг с другом и с педагогами разных специальностей, что Бенуа ценил очень высоко как специ-



Е.И. Катонин. «Дворец правосудия». Перспектива.
Выпускная программа. 1918

фическую особенность академической школы; эту особенность он считал необходимым всячески сохранять и развивать. «Изучение архитектуры в связи с живописью и скульптурой, — писал Бенуа, — имеет неоценимое значение в художественном воспитании юношества, чего прочие высшие специальные заведения не в состоянии дать ученику... уже потому, что учащийся в таких заведениях не имеет на то достаточного... времени, а главное средств в виде накопленного долгими годами в... Академии трудами целого ряда выдающихся художников художественных ценностей; кроме того, в таких заведениях учащийся поставлен вне той художественной среды и обстановки, которую он находит только в... Академии художеств»¹²⁸. Леонтий Николаевич полагал, что коллективу педагогов следовало постоянно добиваться того, чтобы воспитанники разных отделений училища настойчивее проникали в «тайны» смежных видов искусства. Этому, с одной стороны, должны были

содействовать занятию будущих архитекторов лепкой и более глубокое изучение ими графической и акварельной техники; с другой стороны, учеников живописно-скульптурного отделения необходимо было учить пониманию языка архитектурных форм и знакомить со спецификой монументально-декоративного искусства. В 1904 году Бенуа выступил с предложением ввести в училище «специальное изучение существующих фресок и вообще декоративной живописи» и в связи с этим «обратить особое внимание на фрески древнерусских церквей». Кроме того, он предлагал учредить при училище «лабораторию для испытания материалов живописи» и «мастерскую техники живописи», а в учебную программу ввести курс «о химических свойствах красок и грунтов»¹²⁹. Эти предложения полностью реализованы не были, но благодаря настойчивости Бенуа в 1909 году при Высшем художественном училище все же была создана мастерская декоративной живописи под руководством Д.И. Киплика; она занималась исследованиями в области техники и технологии живописи, оказавшимися очень полезными и для архитекторов¹³⁰.

В 1912 году Бенуа выступил также инициатором создания особой мастерской монументальной живописи, главной задачей которой явилась бы разработка методики творческого взаимодействия архитекторов и живописцев. «Монументальная живопись, — указывал зодчий, разъясняя свой проект, — ...является завершающим аккордом в общей гармонии архитектурного целого. Идея сооружения обуславливает внутреннее содержание живописи, а характер архитектуры — ее форму. ...Для достижения такого гармоничного впечатления необходимо сознательное отношение к архитектуре, умение проектировать силуэты в связи с формами плоскости и с убеждением применять для изображений тот или иной способ и материал для живописи. Это умение, как и всякое

знание, приобретается учением и довершается опытом. Последнее, т. е. опыт, мы еще найдем среди немногих специализировавшихся мастеров; первого же, т. е. школы, у нас нет нигде»¹³¹.

Очень важную роль в системе академической подготовки художников-архитекторов Бенуа отводил рисунку. Несмотря на то, что основной обязанностью Бенуа-педагога было обучение мастерству композиции, профессор отнюдь не обходил вниманием методические проблемы рисования, делаясь с другими преподавателями своим богатым опытом мастера рисунка. При рисовании с гипсовых фигур и с натуры Бенуа советовал обращать основное внимание на постановку фигуры, выразительность контура и верную передачу движения. При этом он предлагал ставить модель, часто меняя ее положение, и «делать хорошие наброски хотя бы углем. Кроме того, заставлять делать рисунки на память. То же следует применить к рисованию с орнаментов. Требовать тушеванных и детализированных рисунков с фигур с фонами бесполезно»¹³². Предметом, имеющим для архитектора не меньшее значение, чем рисунок, профессор считал акварель. Именно поэтому он предлагал учредить в Высшем художественном училище специальный «акварельный класс, применяясь лишь к требованиям архитектурного рисунка»¹³³.

Во многом благодаря стараниям Бенуа как ректора и ведущего педагога Высшего художественного училища в системе академического архитектурного образования столь важное место занял общий архитектурный класс.

Справедливо полагая, что успех учебного процесса в сильной степени зависит от правильного подбора и расстановки преподавателей, Бенуа уделял серьезное внимание вопросам обновления педагогического состава училища. Он писал: «Надо привлекать на вакантные должности людей моло-

дых, знающих, талантливых и следящих за развитием архитектуры в полном ее объеме и приложении к современной жизни и потребностям»¹³⁴. И в другом месте: «Нам необходимо в интересах успеха нашей школы от времени до времени вводить в наши классы молодую художественную силу, без этого мы можем незаметно остановиться и вслед неминуемо пойти назад. Подготовить своевременно преемников — это одна из главных задач всякой школы»¹³⁵. Именно по предложению Бенуа в состав преподавателей общего архитектурного класса в 1904 году были введены О.Р. Мунц и Г.А. Косяков, причем Мунца Бенуа рекомендовал в первую очередь как мастера с ясно выраженной рационалистической направленностью творчества, а Косякова — как знатока акварельной техники и великолепного рисовальщика. С 1912 года постоянным помощником Бенуа в его мастерской работал В.А. Покровский. Кроме названных, и многие другие ученики Леонтия Николаевича проявили вкус к педагогической деятельности, работали как преподаватели архитектурного проектирования в разных учебных заведениях. Со временем и они воспитали собственных последователей; таким образом, сложилась такая общность поколений педагогов-архитекторов, которую с полным основанием можно называть «школой Бенуа». Эта школа весьма многочисленна, и вплоть до нашего времени ее представители уже в совершенно новых условиях развивают традиции архитектурного образования и воспитания, заложенные мастером.

Чрезвычайно важной практической проблемой для архитектурной школы начала XX века явилось преобразование традиционных учебных планов с целью улучшения математической и инженерной подготовки учащихся. Это было совершенно необходимо для того, чтобы сохранить квалификацию выпускников Академии на достаточно высоком уровне, отвечающем

тем быстрым изменениям, которые происходили в области конструктивно-технического оснащения современной архитектуры. Работа в таком направлении проводилась педагогами Высшего художественного училища настолько целеустремленно и последовательно, что это снимает всякие обвинения академической школы в якобы свойственной ей художественной «однобокости» учебного процесса — обвинения, бытующие в работах и современных историков искусства. Значительный вклад в эту работу принадлежал О.Р. Мунцу и Г.А. Косякову, чьи предложения по совершенствованию методики преподавания архитектуры встретили полное одобрение Л.Н. Бенуа.

В конце 1900-х годов Совет профессоров Высшего художественного училища одобрил предложения о включении в учебную программу архитектурного отделения целого ряда новых курсов, среди которых были курсы проектирования и расчета железобетонных сооружений, энциклопедии инженерного дела, устройства дорог, планировки городов и садовых сооружений. Лекции об «устройстве и планировке городов», предназначенные для «учеников, окончивших научные курсы и для переведенных в мастерские», были факультативно прочитаны в первом полугодии 1910 года М.М. Перетятковичем. По настоянию Л.Н. Бенуа эти лекции читались также в 1913 и 1914 годах¹³⁶.

Л.Н. Бенуа явился инициатором введения в учебную программу и «особого курса по ознакомлению учеников с различными типами зданий». Этот курс, названный «энциклопедией архитектуры», должен был служить «для пополнения теоретических знаний учеников, переходящих на композицию»¹³⁷.

Новых шагов по реорганизации учебного процесса от педагогов Высшего художественного училища потребовали исторические события 1917 года. Вскоре после Февральской революции началась разработка новой организационной основы Академии художеств и состоящего при ней училища. Согласно

появившемуся тогда же проекту нового устава, намечалось полное отделение училища от Академии. Предполагалось, что училище будет состоять только из мастерских под руководством профессоров — как по различным видам искусства, так и по отдельным научным дисциплинам. Такое нововведение резко осудил Л.Н. Бенуа. Он полагал, что ликвидация «нашего славного архитектурного класса... совершенно бесцельна и потребует массы непроизводительного труда и массу забот и внесет неизбежно хаос во всю организацию школы»¹³⁸.

Но, к сожалению, реорганизация академической школы, осуществленная уже после Октябрьской революции, пошла именно по тому пути, который Л.Н. Бенуа считал неверным. Согласно декрету советского правительства от 12 апреля 1918 года, Академия художеств, подобно другим официальным учреждениям буржуазной России, прекратила свое существование. Тем же декретом вместо Высшего художественного училища учреждались Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские. Их официальное открытие состоялось незадолго до празднования первой годовщины большевистского переворота.

Организация Свободных мастерских была поручена Отделу изобразительных искусств, руководимому представителями художественного авангарда — «левыми» художниками. Они немедленно заявили, что никаких следов старой педагогической системы в новом учебном заведении сохраниться не должно. Все профессора Высшего художественного училища были освобождены от занимаемых должностей и лишились своих академических квартир. По вновь принятому уставу учащиеся получили право свободного выбора себе любого преподавателя. Двадцать голосов учащихся давали возможность избранному ими профессору открыть свою индивидуальную мастерскую. Никакого образовательного ценза

для поступающих устав не предусматривал. Тем, кто хотел работать без руководителя, предоставлялась и такая возможность. Худшие опасения Л.Н. Бенуа о «неизбежном хаосе» в устройстве новой школы, таким образом, подтвердились.

Наплыв желающих учиться был велик: к 15 сентября 1918 года мастерские приняли почти 700 человек, что вдвое превышало число учеников Высшего художественного училища. Вскоре состоялись и выборы профессоров. Свои кандидатуры выставили как педагоги старой Академии, так и «левые».

Результаты выборов оказались для ниспровергателей традиций полной неожиданностью: вопреки их предположениям подавляющее большинство учащихся отдали предпочтение мастерам старой школы. Абсолютную победу в этом странном соревновании одержал Л.Н. Бенуа: к нему записалось самое большое число учащихся — 99 (из них со средним и высшим образованием было 76, а художественную подготовку имели 70 человек). 53 голоса получил И.А. Фомин, к Г.А. Косякову записались 15 человек¹³⁹. Таким образом, право открыть свои мастерские получили Л.Н. Бенуа и И.А. Фомин. Немного позже такая же возможность была предоставлена и еще трем ученикам Л.Н. Бенуа — О.Р. Мунцу, Г.А. Косякову и Э.Я. Штальбергу (последний закончил Высшее художественное училище в 1914 году и работал позднее в Латвии).

С самого начала своей работы в качестве руководителя мастерской Л.Н. Бенуа постарался ввести учебные занятия в строгие, дисциплинирующие рамки, определить их направленность и последовательность. С этой целью им были разработаны «правила», или «устав» мастерской, которые должны были способствовать объединению учащихся в дееспособный коллектив. Учитывая происшедшие в стране изменения, в предисловии к уставу Л.Н. Бенуа писал: «С введением у нас нового строя, изменяющего в корне весь уклад нашей общественной и частной

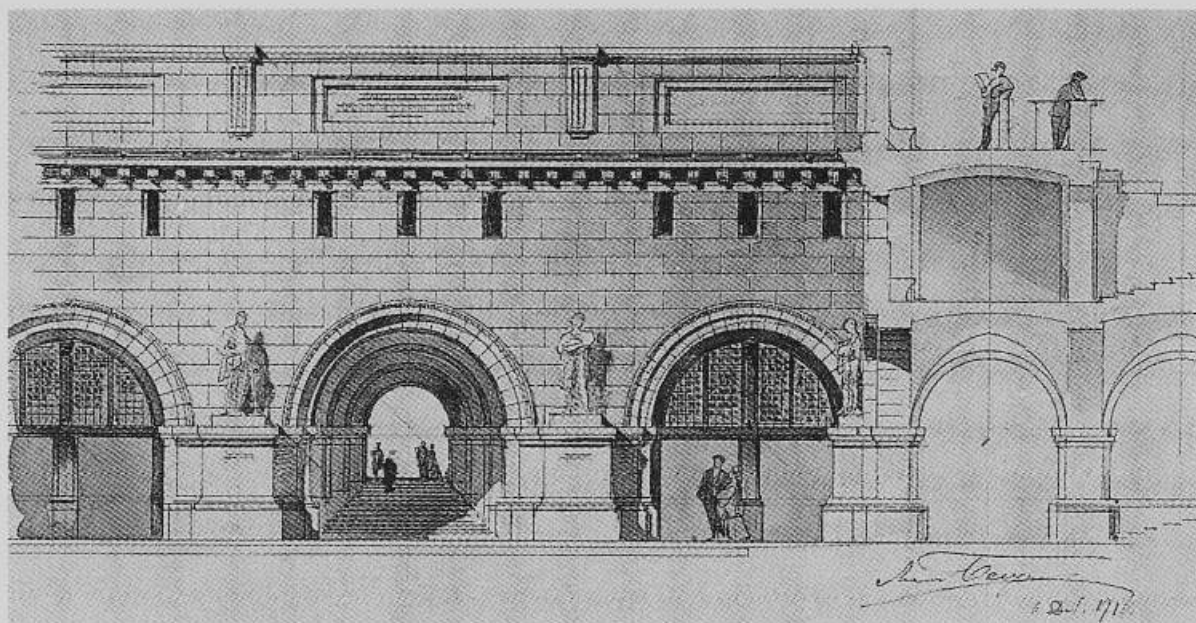
жизни, он должен будет повлиять и на искусство вообще и в частности на все строительство. Пора барских домов, особняков, вилл, богатых доходных жилых и торговых домов прошла, и на смену явятся требования к новому строительству, к которому мы, архитектора-художники, так же, как живописцы и скульпторы, должны быть готовы, чтобы своими талантами и знаниями могли бы прийти к наилучшим решениям в зависимости от экономических и политических условий. Принимая в основу новые данные, мы будем стремиться всё предлагаемое нам на разрешение облечь в художественную форму, строго держась общих основных законов искусства... Но достичь этого мы можем только при усиленном труде... и с приобретением необходимых научно-технических знаний, без которых не может быть зодчий». Далее Л.Н. Бенуа, развивая мысль, традиционную для архитектурной школы Академии художеств, подчеркивал: «В предполагаемом в будущем гражданском строительстве, которое будет заключаться главным образом в сооружении зданий общественного назначения, совместное сотрудничество архитекторов, живописцев и скульпторов должно иметь большое применение, а потому общение и, возможно, совместные их занятия в мастерских чрезвычайно полезны». И, наконец, Леонтий Николаевич указывает на то новое, что прочно должно войти в сферу интересов современного архитектора и чему уделялось недостаточно внимания раньше: «На первое место приходится поставить строительство городов (планировка их, переустройство существующих) и возможно совершенное их оборудование»¹⁴⁰.

Неоднородный состав записавшихся в его мастерскую Л.Н. Бенуа делит на несколько групп соответственно уровню общеобразовательной и художественной подготовке учащихся. Видя, как не хватает ученикам знаний в области «художественной грамоты», Леонтий Николаевич искренне сокрушал-

ся по поводу ликвидации общего класса, который как раз и мог бы в изменившихся условиях обеспечить в этой области хотя бы минимально необходимую подготовку. Считая и теперь общий архитектурный класс очень важным звеном рационально построенной педагогической системы, профессор в то же время высказывал мнение, что «в этом классе следовало бы ограничиться лишь графическими работами..., а композицию предоставить руководителю мастерской».

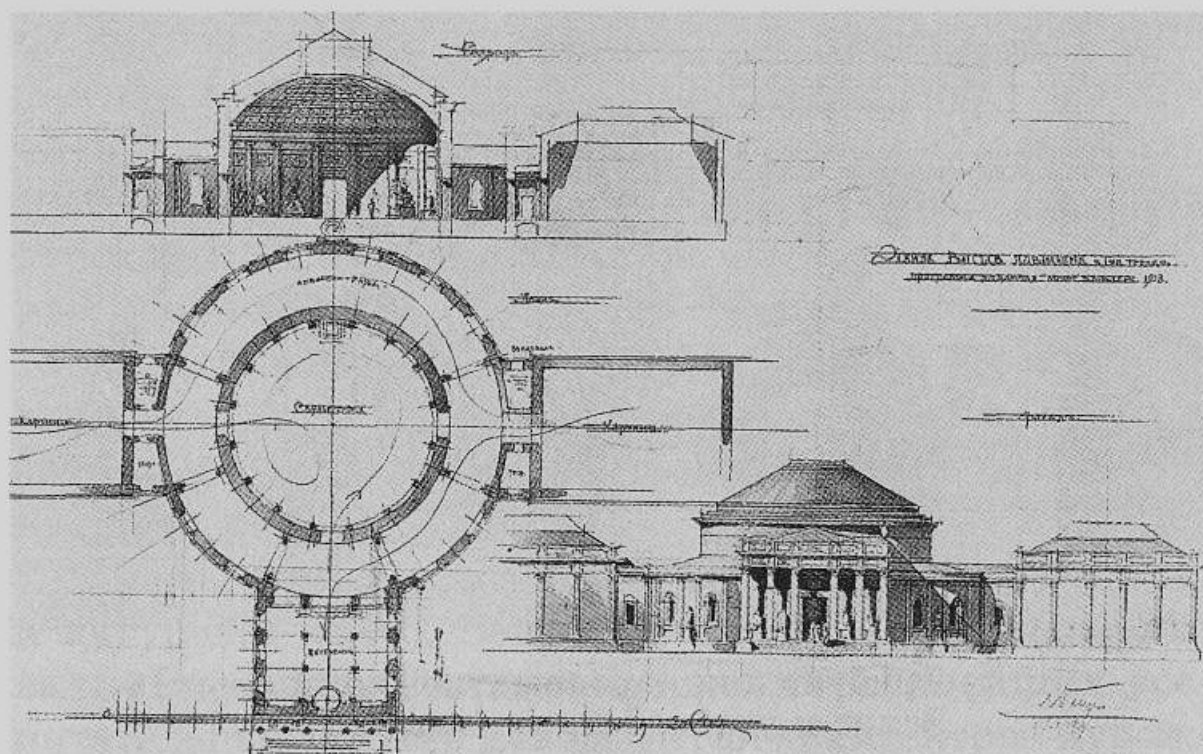
Говоря о необходимости восстановить рисовальные и натурный класс, Бенуа в очередной раз подчеркивал: «Рисование составляет одно из важнейших воспитательных средств для развития архитектора-художника, оно развивает ему вкус и наблюдательность, особенно рисование с живой натуры. Молодой архитектор, пройдя основательную школу в такой мастерской, достигает понимания всех прелестей архитектурных форм и их живописности, и ее непеременных спутников — живописи и скульптуры. Вот почему я настаиваю, чтобы эта часть школы была поставлена на возможно высокую ступень совершенства и велась бы специальными мастерами и педагогами. Недостаточно самому преподавателю (профессору) хорошо рисовать, он должен и уметь вести ученика и хорошо передать ученику всё необходимое для навыка глаза и владения карандашом»¹⁴¹.

Очень внимательно подошел Л.Н. Бенуа к вопросу разработки новых программ по композиции, в тематике которых он хотел отразить совершавшиеся у всех на глазах перемены. В своей записной книжке он набрасывает темы заданий. В их числе мы находим проекты «трибун для народных собраний» в виде открытого амфитеатра, с местами для президиума и оратора, павильона для постоянных и передвижных художественных выставок в губернском городе, «народной столовой», «народной читальни и библиотеки» в городском парке, «небольшого

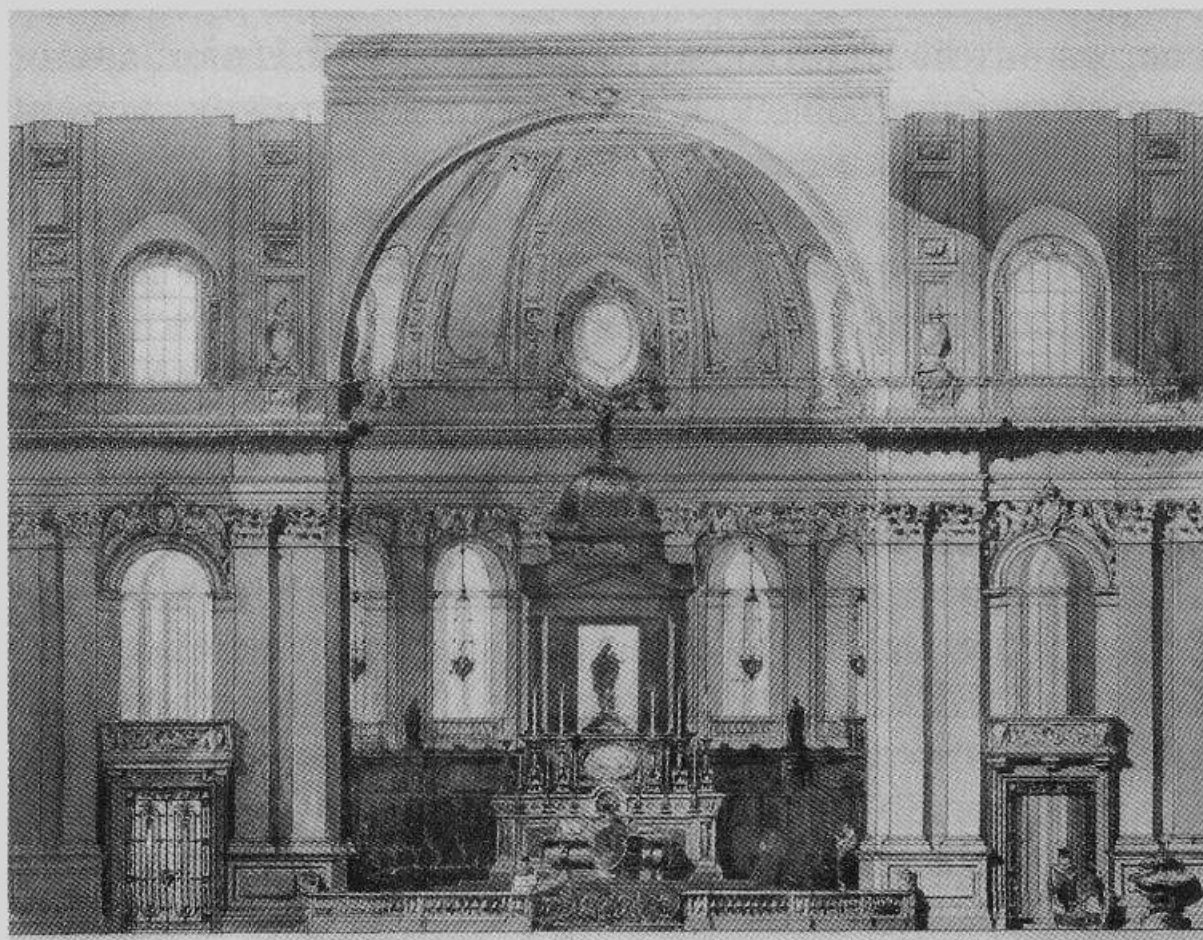


Трибуна для народных собраний.
Эскиз к учебной программе. 1918

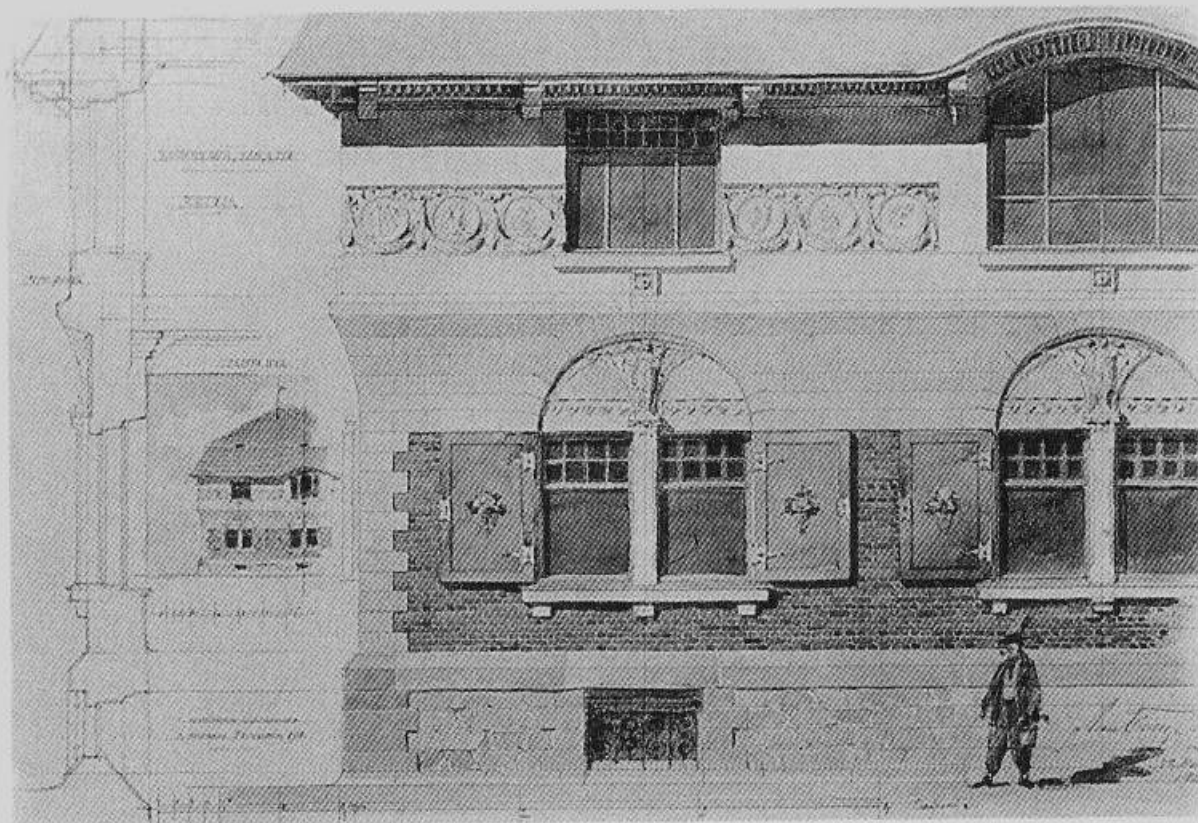
изящного жилого дома» на 3–4 и 5–6 квартир, здания народного трибунала, здания районного совдепа, здания Совета народных комиссаров¹⁴². Профессор сопровождает эти записи набросками перечисленных сооружений. Некоторые темы Леонтий Николаевич разработал подробнее, показывая на чертежах, исполненных тушью и акварелью, планы, разрезы, детали, давая понять, какие строительные материалы он хотел бы видеть в натуре. Несколько таких проектов-эскизов, которые в сложнейших условиях 1918–1919 учебного года (да и последующих лет) должны были иметь немаловажное методическое значение, сохранились в собрании музея Академии художеств. Среди тех из них, которые достаточно очевидно связаны с новой действительностью («трибуна для народных собраний»), есть и «нейтральные» по теме («загородный дом-дача»), но есть и овеянные своеобразной ностальгией по прошлому. Таков блестяще выполненный разрез католического храма — тема, которую Л.Н. Бенуа предлагал и студентам. Это было, вероятно, не очень благоразумно — за подобные «экскурсы» в преодоленное прошлое можно было и пострадать. В этой же группе послереволюционных



Выставочный павильон.
Эскиз к учебной программе. 1919



Католическая церковь.
Эскиз разреза к учебной программе. 1919



Загородный дом-дача. Деталь.
Эскиз к учебной программе. 1920

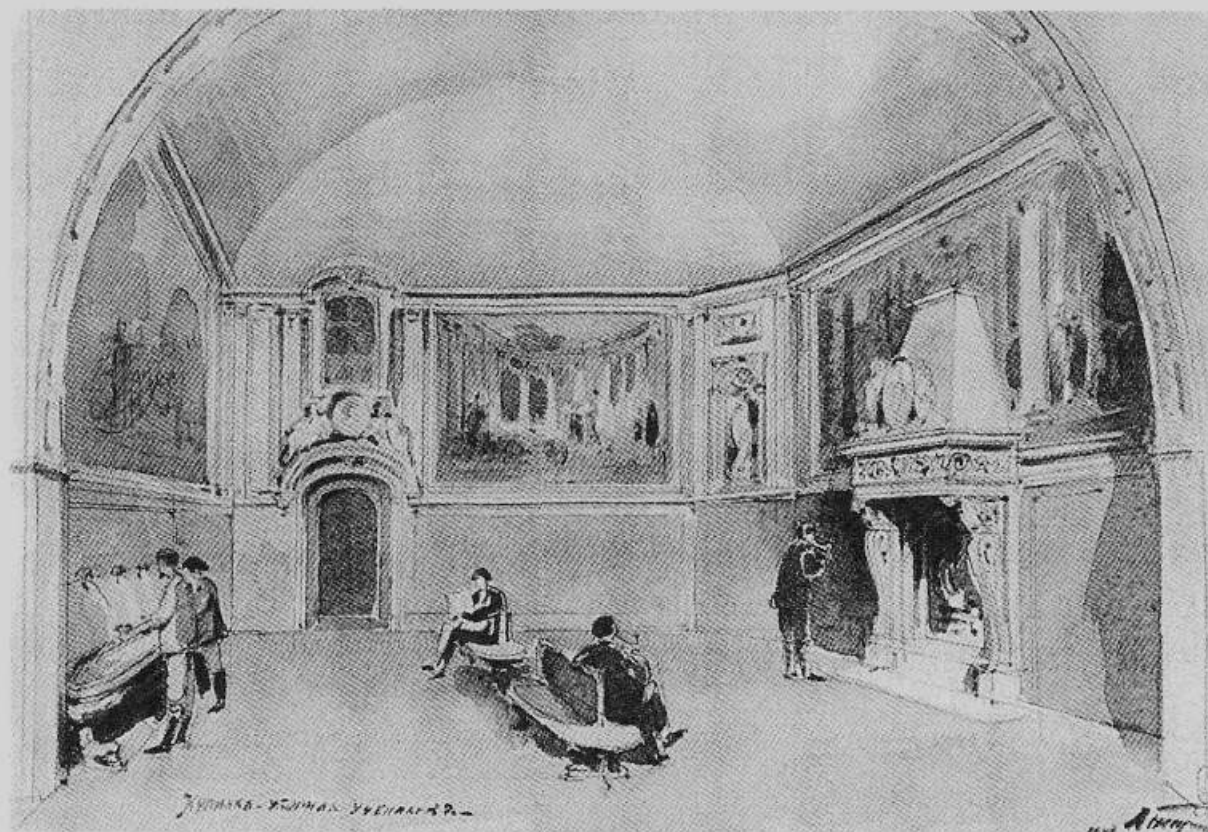
графических работ находится и эскиз перспективы «курилки-уборной учеников», датированный 1919 годом, — еще один пример свободно исполненной стилизации на историческую тему, типичной для Л.Н. Бенуа.

Подобные графические этюды, возможно, создававшиеся на глазах учеников, служили им примерами, достойными подражания. Столь же большую ценность для них представляли живые словесные указания профессора. В чем именно состояли эти указания, мы можем установить по сохранившемуся в одной из записных книжек конспекту, так и озаглавленному: «Указания komponующим ученикам на основании моего опыта и практических наблюдений»¹⁴³.

«Получив заданную профессором программу, — советовал Л.Н. Бенуа, — ученик должен вникнуть в самую суть задачи», уяснить, что требуется в данном конкретном случае от автора проекта как с утилитарной, так и с художественной точек зрения. «Надо взять программу что называется за рога, — подчеркивал



Жилой дом.
Эскиз к учебной программе. 1921



Курилка-уборная учеников.
Эскиз. 1919

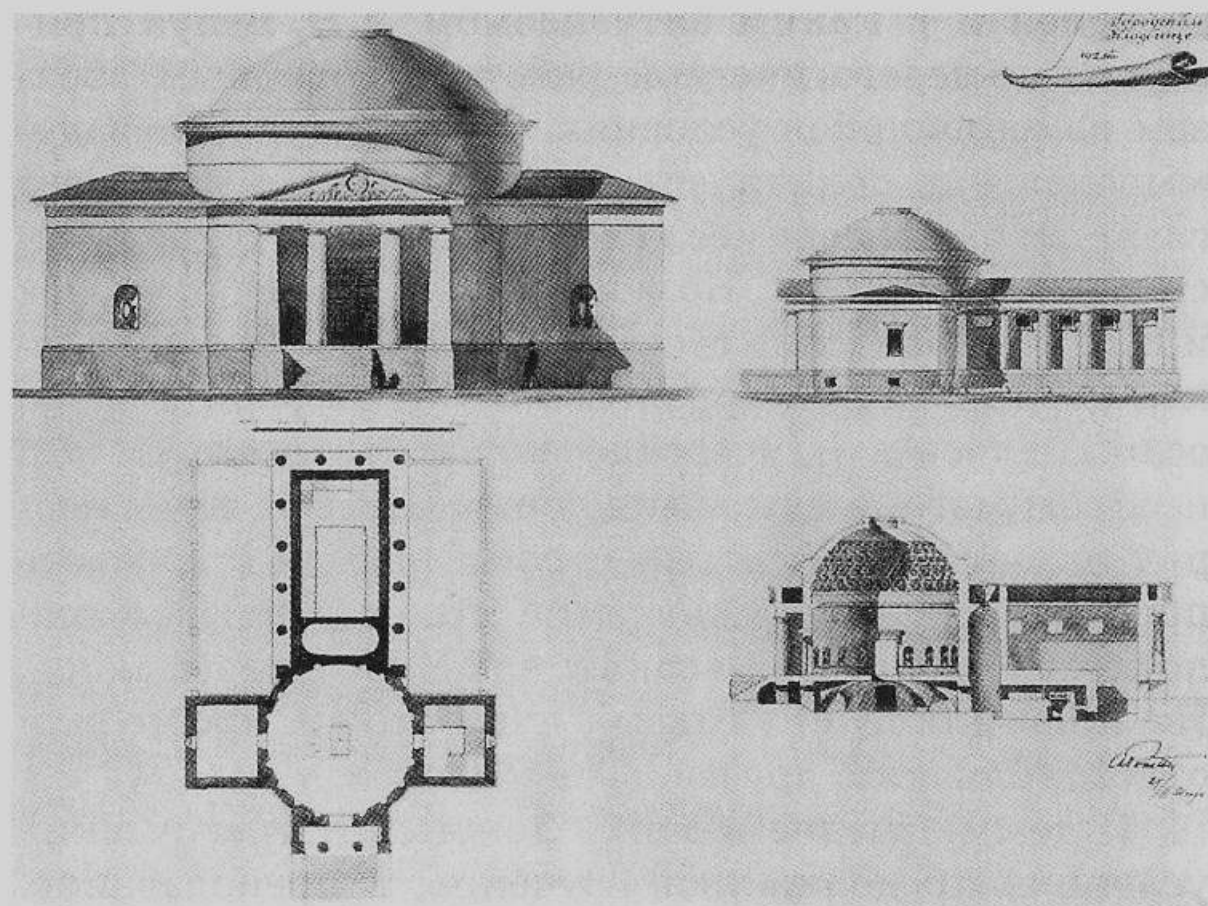
Леонтий Николаевич, — и уметь высмотреть, в чем может быть гвоздь композиции, так сказать, прием. Вот в выборе этого приема и есть... залог успеха композиции». Очень важным считал профессор поиск правдивого образа проектируемого сооружения; он учил тщательно обдумывать каждое, даже на первый взгляд простое задание. Работа над планом, разрезом и фасадом, указывал Л.Н. Бенуа, должна вестись одновременно, причем «только строгое соответствие плана с фасадом дает более или менее полное и совершенное разрешение задачи». Следуя своему обычному методу, Л.Н. Бенуа внимательно руководил каждым учеником, помогал ему развить первые, еще неясные замыслы в законченную композицию. Такой метод в послереволюционные годы оказывался для учеников еще полезнее, чем раньше, поскольку предварительная подготовка студентов Свободных мастерских составляла в большинстве случаев желать лучшего.

Из сказанного выше должно быть ясно, с какой энергией и с каким энтузиазмом Л.Н. Бенуа приступил к педагогической работе в коренным образом изменившихся условиях. Он, вероятно, не задумывался над политическими проблемами, для него главным было любимое дело, без которого он не представлял себе жизнь. Но жизнь была чересчур сурова и постоянно вносила свои коррективы в рабочие планы. Обстановка прифронтового города многократно осложнялась в Петрограде нехваткой всего самого необходимого — еды, света, тепла. Четыре зимы подряд оказались настолько суровыми, что в насквозь промерзшем здании Академии художеств невозможно было находиться, и занятия надолго прерывались. Не прибавляли оптимизма известия об аресте или отъезде близких, друзей, знакомых.

И тем не менее в этих сложных и трагических условиях продолжались и учение, и преподавание. Количество учащихся в Свободных мастерских по сравнению с осенью 1918 года сильно сократилось,



Н.А. Троцкий. Эскиз к проекту народных трибун.
Учебная работа. 1920

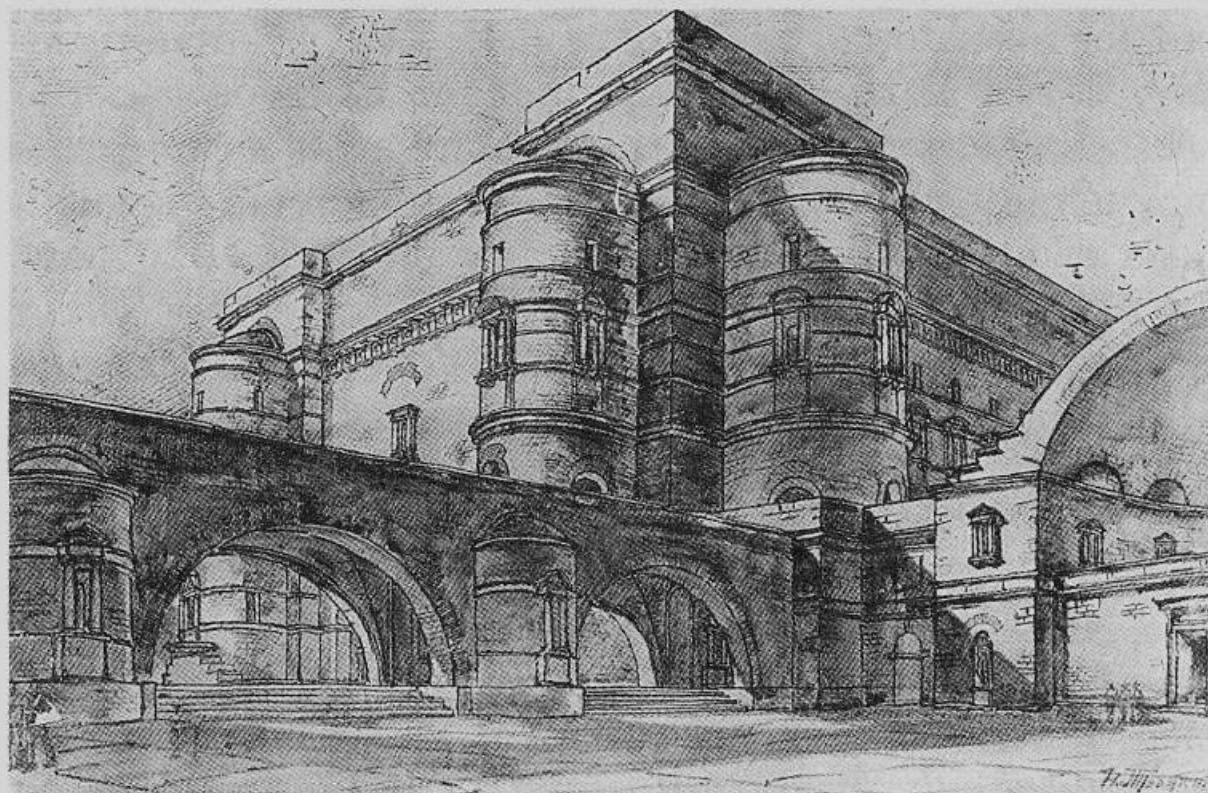


А.Л. Ротач. Проект крематория.
Учебная работа. 1921

но все же запись, сделанная Л.Н. Бенуа, по-видимому, летом 1919 года, перечисляет полтора десятка фамилий его учеников, занимавшихся «графическим изучением памятников» или композицией; некоторые выполняли расчетные задания¹⁴⁴. В 1920 году по программе, разработанной Л.Н. Бенуа, выполнил одно из очередных заданий Н.А. Троцкий. Проект народных трибун способный ученик, начинавший изучение архитектуры еще в Высшем художественном училище, решил в свойственной многим произведениям послереволюционных лет романтической манере, заставляющей вспоминать фантазии Пиранези. По сравнению с этой работой гораздо более близкой образцам строгого классицизма представляется композиция «крематориума при существующем городском кладбище», разработанная в 1921 год А.Л. Ротачом — еще одним учеником Л.Н. Бенуа, впоследствии ставшим известным архитектором-реставратором.

Осенью 1921 года, невзирая на все трудности, усугубившиеся еще и предпринятой в этом же году реорганизацией учебного заведения, состоялся первый послереволюционный выпуск архитектурных мастерских, состоявший всего из четырех учеников Л.Н. Бенуа¹⁴⁵. Наиболее интересную выпускную работу представил Н.А. Троцкий, создавший в духе «революционного романтизма» проект колоссального «Дома цехов».

Реорганизация 1921 года, вернув учебному заведению название «Академия художеств», этим отнюдь не ограничилась. Вновь были изменены структура Академии, принципы преподавания, учебные планы. Индивидуальные мастерские уступили место «объективным общим курсам». Проектные задания начали теперь выдаваться тремя параллельными потоками, включавшими работы по «общей», «программной» и «конструктивной» композиции. Постепенно как на творчестве педагогов, так и на учебном про-



Н.А. Троцкий. «Дом цехов».
Перспектива к дипломному проекту. 1920

ектировании все сильнее начинало сказываться влияние набравшего силу конструктивизма. Разнообразные формальные эксперименты велись и в области изобразительного искусства. Все эти перемены тяжело переживал Л.Н. Бенуа — убежденный сторонник традиционного искусства и индивидуальных мастерских как основы обучения архитектурной композиции. Лишение Леонтия Николаевича мастерской, конечно, ослабило его влияние на учеников и школу в целом, хотя формально он вошел в состав президиума архитектурного факультета, деканом которого стал Э.Я. Штальберг, а его заместителем — О.Р. Мунц. Руководил работой Академии в качестве ее ректора А.Е. Белогруд. Осознавать, что его ученики выдвинулись на роли лидеров школы, Леонтию Николаевичу было, наверное, приятно. Но от грусти по поводу того, что годы берут свое, что время успехов уже, кажется, позади, это не освобождало. Да и личные неурядицы и невзгоды все чаще заявляли о себе.

Вспоминая об этих «последних неблагополучных годах» своего брата, А.Н. Бенуа писал: «В профессорской деятельности Леонтия и во время революции все оставалось по-старому. Его преподавания не коснулись те бредовые реформы всяких полоумных ораторов, которые внесли полную неразбериху в академическое обучение. Но не так счастливо обстояло в его интимной жизни. Свое разорение после октябрьского переворота он пережил легко — как это было почти со всеми тогда. Когда гибнет целый корабль, то мысль об утрате каких-то личных ценностей почти теряет свою значительность. Более чувствительным ударом было то, что сгорела от несчастного случая та прелестная дача, которую он себе построил в Петергофе и которая каким-то чудом оставалась в его пользовании первое время при большевиках¹⁴⁶. Еще печальнее было то, что большую часть своей уютной квартиры в собственном доме (на 3-й линии Васильевского острова) ему пришлось отдать совершенно чужим людям, и этот насильственный симбиоз повлек за собой для моего бедного, избалованного роскошью и комфортом брата ряд величайших неудобств. Затем начались болезни и более тяжелые горести. Дважды за последние десять лет ему пришлось подвергаться операции, и это отозвалось на всем его мироощущении. Он как-то поник, завял, утратил в значительной степени свою жизнерадостность. Но, разумеется, всего трагичнее было то, что трое его детей, спасаясь от нужды и всяких угроз, покинули Петербург и Россию. Младший же сын, милейший юноша и блестящий гвардейский офицер, Шура, бежавший, как и старший брат, во Францию, поступил затем в Добровольческую армию и был заколот штыками под Киевом; сам Леонтий едва не сделался жертвой большевистского террора. Осенью 1921 года, в разгаре арестов по делу профессора Таганцева, он вместе с женой и детьми был арестован и посажен в тюрьму. Жена и



Л.Н. и М.А. Бенуа в окружении родственников.
Фото 1920-х годов



Л.Н. и М.А. Бенуа с родственниками на даче.
Фото 1920-х годов

дети через несколько дней были отпущены, но Леонтий оставался в заточении месяцев шесть, и никакие хлопоты не могли освободить его, ни выяснить, на каком основании его, человека абсолютно далекого от всякой политики, арестовали. Мы все дрожали за его жизнь, ибо то и дело распространялись слухи, что его судят как шпиона, что его осудили, что его на днях расстреляют. Когда же благодаря заступничеству первой жены Горького и Н.Д. Соколова он был освобожден, то на вопрос, в чем он провинился, следователь ему ответил: «Тут вышло недоразумение».

Рассказывая о последнем эпизоде, А.Н. Бенуа немного неточен: Л.Н. Бенуа был арестован в августе 1921 года, и с делом Таганцева этот арест не был связан; имел место рядовой акт чекистского произвола, который и обозначили как «недоразумение». Сразу после ареста руководство Академии художеств обратилось в ЧК с просьбой об освобождении заслуженного профессора и повторило свою просьбу в конце декабря. В соответствующем письме говорилось: «Более 4-х месяцев в среде педагогического персонала Академии художеств отсутствует проф. Л.Н. Бенуа, будучи арестованным по ордеру Чрезвычайной Комиссии. Академия художеств, считаясь с тем, что столь продолжительное отсутствие Л.Н. Бенуа в составе профессоров Академии отражается крайне невыгодно на учебной жизни, возбуждает ходатайство о скорейшей ликвидации дела Л.Н. Бенуа. При этом Академия отмечает, что проф. Л.Н. Бенуа несмотря на свой преклонный возраст сохранил всю силу своего дарования и является по своему опыту и исключительным художественно-строительным заслугам совершенно незаменимым в качестве профессора и величиною как в глазах студентов, так и всего художественно-педагогического персонала».

Есть упоминание об аресте и в одной из записных книжек Леонтия Николаевича. Но о «недора-

зумении» он не распространяется; ему казалось более интересным зафиксировать свои впечатления об Академии художеств, куда он вернулся после долгого перерыва. 28 февраля 1922 года Л.Н. Бенуа записывает: «В ночь на 13 августа я был временно изъят из обращения — попал в заключение. Что делалось при новой организации Академии без меня? Я три года ждал, чтобы в первую голову восстановили бы рисовальные классы... Словом, для меня все было затеряно и покрыто мраком неизвестности...

Когда я явился в первый раз в Академию, это было 13 января, — зашел в канцелярию и первое, что кинулось мне в глаза, что я попал в какой-то караван-сарай. Большая комната, ...посреди которой поставлена буржуйка и около нее толпятся всех родов и направлений люди: ученики, чиновники, ... прочие и тут же спекулянты (и правда говорили, что там часто идет торг), вообще какой-то сумбур. Встретили меня восторженно, особенно служащие. Пришел Белогруд и изъявил большое удовольствие меня видеть, мы даже облобызались — «Ну, как я рад, что Вы, Леонтий Николаевич, освободились» и т. д... Потом уж я узнал, что когда И.А. Фомин приходил с требованием, чтобы хлопотали за меня, то тот же Белогруд на него напустился, что как, мол, Вы, Иван Александрович, можете подымать этот вопрос за такого белогвардейца! Вот это называется искренний человек! Ну, мне на его мнение плевать, мне нужно знать, что вообще сделали в Академии в мое отсутствие и как прошли занятия первого семестра, — оказывается, с их слов, блистательно, и слава Богу.

Я этого не видел, так как закрыто из-за холода, и занятий еще до сих пор нет благодаря отсутствию дров. Все замерзло — ни одной уборной нет!...»¹⁴⁷

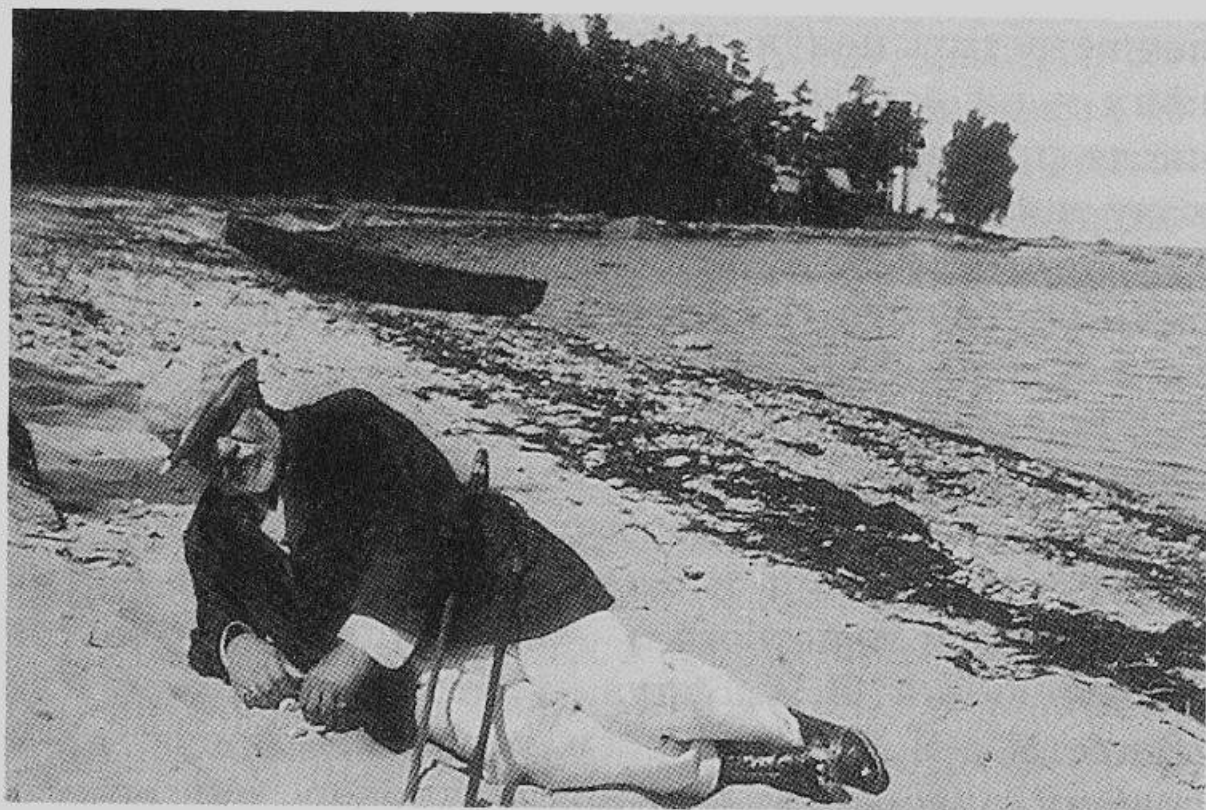
В других записях этой же дневниковой тетради можно прочитать следующее: «Когда я стал присутствовать на факультетских собраниях, я был удив-

лен встретить целую плеяду молодых архитекторов, коих я ни в коем образе не предполагал видеть в числе профессоров. Меня это удивило очень. Я не хочу сказать, что они слабы как практические архитекторы, они люди дельные, может быть, но чтобы быть руководителем, они недостаточно даровиты и малоопытны»¹⁴⁸.

Перед нами на этих страницах вновь возникает человек неравнодушный, болеющий за свое дело, иногда, может быть, чересчур резкий в оценках, но несомненно яркий и самобытный. «Рисовальный класс еще не действовал, — восклицает с досадой и возмущением Л.Н. Бенуа, — это в Академии художеств!.. Я был поражен услышать новую программу рисования для архитекторов, внесенную П.А. Шиллинговским и К.С. Петровым-Водкиным, поддержанную Гельфрейхом и Серафимовым... Теперь, стало быть, принято, чтобы студенты рисовали «кубики». Я был поражен такою постановкою. Но что говорилось при этом — прямо уши вяли. Я плюнул и вышел»¹⁴⁹.

23 марта 1922 года Л.Н. Бенуа записывает: «Как странно, что наши молодые профессора архитектуры установили разные сорта композиции: конструктивную, общую, программную и проч. Все эти новшества только слова... Самое скверное — это коллективность преподавания. Это еще возможно, если люди признают в главных принципах черное за черное, белое за белое... У нас и прежде-то зачастую никак нельзя было найти равнодействующей — справедливого решения, а теперь все сводится к решению большинства, причем каждый понимает по-своему»¹⁵⁰.

Со временем Л.Н. Бенуа все больше начинает отдаляться от Академии, терзаемой новыми преобразованиями; похоже, что чаще и с большим удовольствием он посещает занятия в Институте гражданских инженеров...



Л.Н. Бенуа в Эстонии. 1925

На склоне лет огромную радость Леонтию Николаевичу доставило свидание с дочерьми, жившими за границей. Для этого вместе с Марией Александровной он предпринял в 1925 году поездку в Эстонию. Там он повидался после долгой разлуки с Ольгой и Надеждой и познакомился с четырехлетним «Петухом» — сыном Надежды Леонтьевны, будущим известным писателем и актером Питером Устиновым. По своему обыкновению, Леонтий Николаевич оставил об этом путешествии довольно подробный письменный «отчет»¹⁵¹.

Большим событием в жизни и Леонтия Николаевича, и Академии художеств, да и всего города на Неве явилось празднование 70-летия заслуженного профессора. 21 ноября 1926 года в Академии состоялось торжественное заседание и открылась выставка работ юбиляра. С большим докладом о жизни и творчестве мастера выступил Н.Е. Лансере. С приветствиями к Леонтию Николаевичу обратились известные архитекторы, художники, представители архитектурных обществ. Собрание приняло резолюцию: 1) воз-



Ольга Леонтьевна Штейнер (Бенуа).
Фото 1920-х годов



Л.Н. Бенуа в Эстонии. 1925



Л.Н. Бенуа и М.А. Бенуа на даче.
Фото 1926 года



Л.Н. и М.А. Бенуа с семьей на даче.
Фото 1927 года

будить ходатайство о присвоении Л.Н. Бенуа звания заслуженного художника; 2) издать сборник работ Л.Н. Бенуа; 3) присвоить имя Л.Н. Бенуа одному из залов архитектурного музея Академии.

Из этих пожеланий реализовалось только одно: 11 ноября 1927 года Совет народных комиссаров РСФСР присвоил Л.Н. Бенуа звание заслуженного деятеля искусств.

Незадолго перед этим, 17 октября, распоряжением по Академии художеств Л.Н. Бенуа был «переведен на соцстрах как заболевший». Леонтию Николаевичу уже не суждено было поправиться: в ночь на 8 февраля 1928 года он скончался.

10 февраля «Вечерняя Красная газета» сообщала: «Вчера гроб с останками Л.Н. Бенуа был перенесен в Академию художеств. У тела Л.Н. Бенуа встал почетный караул профессуры и учащихся. На гражданской панихиде присутствовало около 1000 человек. Похороны сегодня на кладбище Новодевичьего монастыря».

Заканчивая очерк о Леонтии Николаевиче, А.Н. Бенуа написал в своих воспоминаниях следующее: «Что касается духовного облика Леонтия за эти последние неблагоприятные годы, то он представлял собой нечто удивительно просветленное. Одно за другим разваливалось и стиралось с земли то, что он почитал, чему служил, что любил, — однако ко всем этим катастрофам он относился со стоическим спокойствием или, вернее, с какой-то всепрощающей покорностью, которую я назвал бы христианской, если бы таковая была исключительной принадлежностью христианства. К религии же Леонтий относился если и с глубоким почитанием, то все же без особого рвения. Оставаясь добрым католиком, он унаследовал от отца и полную веротерпимость — в частности, в отношении православия, со служителями которого он непрестанно, как строитель церквей и соборов, находился в общении. Я и



Похороны Л.Н. Бенуа. У здания Академии художеств



Похороны Л.Н. Бенуа.
После отпевания во французской церкви

многие из нашей семьи даже считали, что он втайне обратился к религии своей горячо любимой жены и своих детей, однако на смертном одре он все же предпочел подтвердить свою верность церкви дедов и, следуя настойчивым убеждениям своего старого друга Э.К. Липгардта, пригласил остававшегося в единственном числе в Петербурге французского священника, отца Амодрю, который его и соборовал. Кончил жизнь Леонтий как благочестивый праведник».

Леонтия Николаевича похоронили на Новодевичьем кладбище согласно выраженному им самим пожеланию.



Памятник на могиле Л.Н. Бенуа
(Литераторские мостки Волкова кладбища)

Но на исходе 1950-х годов прах Л.Н. Бенуа был перенесен на Литераторские мостки Волкова кладбища. В 1962 году над могилой мастера установили скромный памятник.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Л.Н. Бенуа служит своего рода связующим звеном между архитектурой конца XIX и начала XX века. Воспитанный семьей и Академией художеств в духе почитания традиций, Л.Н. Бенуа был также наделен способностью живо реагировать на требования современности, и это позволяло ему рационально учитывать их в своих проектных разработках. Обладая обширными познаниями в области истории искусств и талантом интерпретатора, он с видимой легкостью создавал многочисленные вариации на темы исторических стилей, умело согласовывая их с конкретными условиями полученного задания. Однако ни одно произведение Леонтия Бенуа не создает того впечатления искусственности, «придуманности», которое нередко оставляют работы рядовых архитекторов-эклектиков. Ощущения подлинности, творческой самостоятельности разрабатывавшихся им композиций Бенуа добивался как за счет хорошо продуманного общего приема, так и благодаря тщательной отделке деталей. Последняя доводилась до возможного совершенства еще в проектах, многочисленных эскизах, являющихся замечательными образцами архитектурной графики, до сих пор сохраняющими самостоятельное художественное значение и способными служить примерами высокого мастерства.

Глубокий интерес к проблемам градостроительства, хотя и не приведший к созданию какой-либо законченной теории, позволил мастеру по-новому подойти к задачам «преобразования Петербурга» и в соавторстве с коллегами разработать ряд таких

предложений, которые вплоть до нашего времени не потеряли актуальности.

Невозможно переоценить значение деятельности Л.Н. Бенуа как педагога. Уникальное сочетание человеческих и профессиональных качеств позволило ему добиться на педагогическом поприще беспрецедентных успехов. Через созданную им в Академии художеств мастерскую, как констатировал сам руководитель, «прошло свыше двухсот архитекторов, ...вышли все наиболее известные архитекторы» рубежа XIX и XX веков.

Соображения, высказанные Бенуа относительно общего направления работы академической архитектурной школы, не следует, вероятно, забывать и сегодня. «Цель Академии, — утверждал Л.Н. Бенуа, — не только приготовить ремесленников или выучить грамоте, а готовить истинных художников, которым впоследствии предстоит двигать искусство вперед и работать для него, для идеи. Необходимо, чтобы работа кипела, во всем был бы интерес». Профессор подчеркивал, что «нужно с первых же шагов занятий в классах внушить ученику, кроме необходимых технических приемов нашего ремесла, интерес и веру в искусство и его будущее. Необходимо заинтересовать молодых людей и давать им свободно развиваться, и не давить рутиною». Неукоснительное следование этим принципам, очевидно, и позволило Леонтию Бенуа воспитать многих мастеров архитектуры с ярко выраженной творческой индивидуальностью.

А мы теперь можем относиться к приведенным выше словам зодчего и педагога как к его творческому завещанию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Муниц О.Р.* Архитектор, художник, строитель и педагог// Архитектура Ленинграда, 1938. № 3. С. 60–70.

² *Бенуа Л.Н.* Каталог выставки. Л., 1956.

³ *Ружже В.Л.* Градостроительные взгляды Л.Н. Бенуа// Архитектурное наследство. 1955. № 7. С. 67–86.

⁴ *Лисовский В.Г., Юдина Л.А.* Замечательный зодчий и педагог//Строительство и архитектура Ленинграда. 1979. № 2. С. 35–38.

⁵ *Бенуа Л.Н.* Записки о моей деятельности/Публикация В.А. Фролова//Невский архив. СПб., 1993. С. 7–64.

⁶ *Фролов В.А.* Леонтий Бенуа//Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 537–561.

⁷ *Ружже В.Л.* Взгляд в будущее Петербурга (градостроительная концепция Л.Н. Бенуа)//Краеведческие записки. Вып. 3. СПб., 1995. С. 110–118.

⁸ *Лисовский В.Г.* Л.Н. Бенуа — педагог//Там же. С. 119–124.

⁹ *Фролов В.А.* Художник-мозаичист В.А. Фролов и семья архитектора Л.Н. Бенуа//Там же. С. 157–162.

¹⁰ *Фролов В.А., Фролова М.В.* Влияние французской архитектуры на творчество Л.Н. Бенуа//Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 6. СПб., 2001. С. 42–66.

¹¹ *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. Кн. 1–5. М., 1993.

¹² *Бартенева М.И.* Николай Бенуа. Л., 1985.

¹³ См.: *Фролов В.А., Воронова К.А.* «Дом Бенуа, что у Николы Морского»//Двести лет семье Бенуа в России. СПб., 1994. С. 8–12; *Антонов В.В.* «У Николы Морского»//Краеведческие записки. Вып. 3. СПб., 1995. С. 97–102.

¹⁴ *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн. I. С. 183–184. В дальнейшем цитаты из этого сочинения приводятся без дополнительных ссылок.

¹⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 9. 1875. № 119. Л. 4. В дальнейшем сведения, почерпнутые из академического личного дела Л.Н. Бенуа, проводятся без дополнительных ссылок на него.

¹⁶ Бенуа Л.Н. Записки о моей деятельности. С. 17–18. В дальнейшем цитаты из этой публикации приводятся без дополнительных ссылок.

¹⁷ См.: Лисовский В.Г. Академия художеств. Л., 1982; Лисовский В.Г. Архитектурная школа Академии художеств. Л., 1981.

¹⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. № 2079. Л. 1–3.

¹⁹ Сведения о постройках Л.Н. Бенуа в Озерках содержатся в статье: Яковлева Е.Б. Театр и сад «Озерки» // Памятники истории и культуры Петербурга. Вып. 6. СПб., 2002. С. 182–186.

²⁰ Здесь имеется в виду Всероссийская выставка в Москве 1882 года. Вышнеградский Иван Алексеевич (1831–1895) — государственный деятель, педагог, предприниматель, в 1887–1892 гг. министр финансов.

²¹ НИМ РАХ. Инв. № А-13740, А-13736.

²² Там же. Инв. № А-7705 и др.

²³ Там же. Инв. № А-10972, А-16365.

²⁴ Адмиралтейская наб., 4. Доходный дом с театральным залом (Панаевский театр) построен в 1880-х гг. и перестроен в 1897 г. (не сохранился).

²⁵ Ныне Дом ученых (Дворцовая наб., 26). Построен по проекту А.И. Резанова в 1867–1872 гг. С А.И. Резановым сотрудничали А.Л. Гун, В.А. Шретер и И.С. Китнер, некоторые интерьеры дворца отделявались позже по проектам М.Е. Месмахера.

²⁶ Дом Ростовцева на Невском пр. (д. 45) построен в 1875–1877 гг. Здание фирмы «Штоль и Шмит» на М.Морской ул. (д. 11) построено в 1880–1881 гг.

²⁷ Григорий (Зигфрид) Яковлевич Леви (1860–1913) окончил Мюнхенскую политехническую школу и получил право производить постройки в России в 1879 г. Построил курзал в Сестрорецке (не сохранился).

²⁸ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. Папка «Имение А.А. Абазы».

²⁹ Зодчий. 1882. Л. 33, 34, 41. Этот проект, так же как и некоторые другие работы Л.Н. Бенуа, выполненные в традициях барокко, достаточно подробно рассматривает А.В. Бурдяло в кн.: Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 242–250.

³⁰ НИМ РАХ. Инв. № А-13705, А-13706.

³¹ Рассматривая постройки Л.Н. Бенуа в Петербурге, мы используем данные о них, опубликованные Б.М. Кириковым (см. составленный им перечень в сборнике: Невский архив, СПб., 1993. С. 11–13). Варианты проекта часовни при богадельне Садовникова хранятся в РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 146.

³² Дом на Сергиевской ул. Ю.С. Нечаев-Мальцев (1832–1913) приобрел в начале 1880-х гг. Постройка особняка была начата в 1844 г. для кн. Л.В. Кочубея по проекту арх. Р.И. Кузьмина и завершена в 1845–1846 гг. арх. Г.Э. Боссе.

³³ Семирадский Генрих Ипполитович (1843–1902) — живописец, профессор, с 1893 г. действительный член петербургской Академии художеств.

³⁴ Путевые заметки Л.Н. Бенуа цитируются по работе В.А. и М.В. Фроловых (см. примеч. 10).

³⁵ НБА РАХ. Ф. 10. Оп. 2. №. 19. Л. 2, 3, 22.

³⁶ См.: Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия. Т. I. СПб., 1994. С. 69–70; РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 146–153.

³⁷ Цейдлер Владимир Петрович (1857–1914), автор проектов нескольких петербургских доходных домов и здания Частного коммерческого банка на Невском пр. (д. 1).

³⁸ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 157.

³⁹ Цитируется по работе А.В. Берташа «Кафедральный собор во имя св. Благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве» (рукопись). Сведения о варшавских постройках Л.Н. Бенуа содержатся также в кн.: Сокол К.Г. Русская Варшава. М., 2002. С. 41–44, 55–56.

⁴⁰ НБА РАХ, Ф. 16. Оп. 1. № 315. Л. 61.

⁴¹ Материалы проекта собора в Варшаве хранятся в разных музейных собраниях и в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 112, 113). Некоторые из них опубликованы журналом «Зодчий» (1894. Л. 1–3).

⁴² НБА РАХ, Ф. 16. Оп. 1. № 316. Л. 43.

⁴³ Покровский Владимир Александрович (1871–1931) окончил Академию художеств в 1898 г., действительный член Академии художеств с 1909 г., постоянный помощник Л.Н. Бенуа в его академической мастерской с 1912 г.

⁴⁴ НБА РАХ, Ф. 16. Оп. 1. № 316. Л. 45.

⁴⁵ Там же. Л. 44.

⁴⁶ Там же. Л. 16; проект церкви в Лазенках хранится в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 165).

⁴⁷ Материалы проекта церкви в г. Гусь-Хрустальный хранятся в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 2) и в ГНИМА (инв. № РІ 10664–10666).

⁴⁸ Зодчий. 1897. Табл. 2.

⁴⁹ Там же. 1900. Табл. 1–7; РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 159–162.

⁵⁰ Проект церкви в Хомбурге находится в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 158).

⁵¹ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 4, 6, 8 и др.; НИМ РАХ, инв. № А-13708 и др.

⁵² Проектные материалы по дому на 3-й линии находятся в ЦГИА СПб (Ф. 513. Оп. 102. № 1521. Л. 28–39) и в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 26).

⁵³ Проект фасада дома Общества «Россия» хранится в НИМ РАХ (инв. № А-8090).

⁵⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 213. Л. 89–104. Эскизы к этому проекту хранятся в РНБ ор.

⁵⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 7771. Л. 1–46.

⁵⁶ Материалы к проектам дач находятся в РНБ ор, а также в собрании И.Н. Бенуа.

⁵⁷ Мейснер Александр Эвальдович — предприниматель, свояк Л.Н. Бенуа.

⁵⁸ Бенуа Михаил Николаевич (1862–1920) — морской офицер, старший брат Л.Н. Бенуа.

⁵⁹ Дачи Л.Н. Бенуа, А.Э. Мейснера и Л.И. Крона не сохранились. До нашего времени сохранилась дача М.Н. Бенуа (см.: Горбатенко С.Б. Петергофская дорога. Историко-архитектурный путеводитель. СПб, 2001. С. 272–276).

⁶⁰ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 61; ГНИМА, инв. № РІ-10642.

⁶¹ *Николаева Т.И.* Театральная площадь. Л., 1984. С. 76–84, 108–128.

⁶² Материалы к проектам Большого театра и Консерватории находятся в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 36–39) и в БАН ор (собр. рукописн. карт, доп. оп. 1. № 224).

⁶³ *Садовый Н.А.* Капелла. Л., 1972. С. 4–14.

⁶⁴ Граф Сергей Дмитриевич Шереметев (1844–1918) — государственный и общественный деятель, историк; директором Придворной капеллы состоял в 1883–1895 гг.

⁶⁵ В различных собраниях сохранилось большое количество графических материалов, связанных с проектированием комплекса зданий Капеллы. Укажем из них чертежи из

собрания НИМ РАХ (инв. №№ А-7773–А-7780, А-13744 и др.) и РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 134–141).

⁶⁶ РГИА. Ф. 482. Оп. 3 (134/2468). № 62. Л. 163.

⁶⁷ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 315. Л. 45.

⁶⁸ Мунц Оскар Рудольфович (1871–1942) окончил Академию художеств в 1896 г., преподавал в ней с 1904 г. Проектировал и строил Волховскую ГЭС (1919–1926).

⁶⁹ НИМ РАХ, инв. № А-21346. В том же собрании находятся и другие материалы, относящиеся к проектам ипподромов. Аналогичные материалы хранятся в ГНИМА (инв. № РІ-10627–10630) и в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 62–66).

⁷⁰ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 315. Л. 48.

⁷¹ Там же. Л. 50.

⁷² *Кириков Б. М., Марголис А. Д.* Пионерская площадь. Л., 1983. С. 57–59.

⁷³ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 315. Л. 63.

⁷⁴ Фотография этого павильона находится в архиве Л.Н. Бенуа, хранящемся в НБА РАХ.

⁷⁵ О работах Л.Н. Бенуа в этой сфере см.: *Кириков Б.* Архитектура петербургских банков конца XIX — начала XX веков//Предпринимательство и городская культура в России. 1861–1914. М., 2002. С. 165–196; *Заварихин С. П., Фалтинский Р. А.* Капитал и архитектура. СПб., 1999. С. 113–115, 150, 155–157.

⁷⁶ Ю.Ю. Бенуа занимал в Первом Российском страховом обществе должность архитектора. Экюссон — гербовый щит.

⁷⁷ См.: *Андреева Ю. П., Трубинов Ю. А.* История строительства Великокняжеской усыпальницы//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб., 1994. С. 219–263. Проектные материалы по усыпальнице находятся в НИМ РАХ (инв. № А-8095 — А-8103), ГНИМА (инв. № РІ-16011, 10637 и др.), РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 75–91).

⁷⁸ Упоминаемая здесь «Мадонна» входила в приданое М.А. Сапожниковой. С 1914 г. это произведение Леонардо да Винчи находится в собрании Эрмитажа. В конце XIX в. правительственные здания, в том числе и Сенат, были окрашены в красный цвет.

⁷⁹ Отт Дмитрий Оскарович (1855–1929) — гинеколог, хирург, педагог, один из основоположников отечественной школы акушерства и гинекологии.

Проектные чертежи по клинике Д.О. Отта и основные технические характеристики комплекса опубликованы в изданиях: Клинический повивальный институт Д.И. Отта. С.-Петербург. Новые здания Императорского клинического повивального института. 1893–1904. СПб., 1903; Императорский клинический повивально-гинекологический институт. СПб.

⁸⁰ РГИА. Ф. 759. Оп. 81. № 14. Л. 1.

⁸¹ Там же. Л. 4. 162; № 16. Л. 63, 84.

⁸² НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 316. Л. 22.

⁸³ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1895. № 30-«3». Л. 1, 2.

⁸⁴ *Сулов В.В.* О рациональном развитии отечественного зодчества//Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге. 1892 г. СПб., 1894. С. 58.

⁸⁵ *Бенуа А.* Живописный Петербург//Мир искусства. 1902. № 1. С. 1.

⁸⁶ *Фомин И.А.* Московский классицизм//Мир искусства. 1904. № 7. С. 187.

⁸⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1895 г. № 30-«3». Л. 2, 9, 12.

⁸⁸ См. список литературы (статьи Л.Н. Бенуа).

⁸⁹ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 315. Л. 14, 32.

⁹⁰ Там же. Л. 36.

⁹¹ Там же. № 17. Л. 26, 30–32.

⁹² РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1897 г. № 18-«3», Л. 18–21, 58.

⁹³ Там же. Оп. 13. 1905 г. № 175. Л. 6–17.

⁹⁴ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 11. Л. 53–61.

⁹⁵ Рукописи Л.Н. Бенуа, которые цитируются ниже, хранятся в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2).

⁹⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. № 66. Л. 412.

⁹⁷ Ежегодник ОАХ. 1908. Л. 7–10. Проектные эскизы в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 11).

⁹⁸ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 103, 104.

⁹⁹ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 316. Л. 86.

¹⁰⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. № 1219. Л. 19–54.

¹⁰¹ Проектные материалы по этому комплексу находятся в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 99–101).

¹⁰² Гунст Александр Иванович (1862–1938) окончил Академию художеств в 1896 г.

¹⁰³ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 102.

¹⁰⁴ Там же (ненумерованные папки).

¹⁰⁵ НИМ РАХ. Инв. А-13739.

- ¹⁰⁶ Там же. Инв. № А-13737.
- ¹⁰⁷ РНБ ор. Ф. 63. Оп. 2. № 58.
- ¹⁰⁸ Зодчий. 1915. № 4. С. 36–37. Табл. 1.
- ¹⁰⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. № 99а. Л. 10.
- ¹¹⁰ Там же. Л. 1.
- ¹¹¹ Там же. Л. 12–13.
- ¹¹² Там же. Л. 23.
- ¹¹³ Там же. Л. 282.
- ¹¹⁴ Эскизы и чертежи к проекту выставочного здания хранятся в РНБ ор (Ф. 63. Оп. 2. № 41–49), НИМ РАХ (инв. № А-8108), ГНИМА (инв. № РІ-10615 — 10619).
- ¹¹⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. № 99б. Л. 29.
- ¹¹⁶ Там же. Л. 54.
- ¹¹⁷ Там же. Л. 59.
- ¹¹⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1908 г. № 80. Л. 8. Изучению взглядов Л.Н. Бенуа на проблемы градостроительства посвящены публикации В.Л. Ружже (см. примеч. 3 и 7). Записки Л.Н. Бенуа по вопросам градостроительства (те, что оказались в распоряжении московских исследователей) цитируются в кн.: *Кириченко Е.И., Нащокина М.В.* Градостроительство России середины XIX — начала XX века. М., 2001. С. 117–144, 152, 286.
- ¹¹⁹ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 17. Л. 12–16.
- ¹²⁰ *Енакиев Ф.Е.* Задачи преобразования С.-Петербурга. СПб., 1912.
- ¹²¹ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 17. Л. 33–40.
- ¹²² Опубликованы в Трудах IV съезда русских зодчих и в книге Ф.Е. Енакиева.
- ¹²³ Один из эскизов, относящихся к Адмиралтейству, опубликован В.Л. Ружже (см. примеч. 3).
- ¹²⁴ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 17. Л. 57–59.
- ¹²⁵ *Ружже В.Л.* Взгляд в будущее Петербурга (градостроительная концепция Л.Н. Бенуа)//Краеведческие записки. Вып. 3. С. 115–116.
- ¹²⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 9. № 119. 1875 г. Л. 440.
- ¹²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 184. Оп. 3. № 11. Л. 1, 2, 24, 25.
- ¹²⁸ НБА РАХ. Ф. 789. Оп. 26. № 91. 1919 г. Л. 56.
- ¹²⁹ Список дел, назначенных к слушанию в Собрании ИАХ 23 ноября 1909 г. СПб., 1909. С. 20–23.
- ¹³⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. № 74. Л. 4.

¹³¹ Там же. 1912 г. № 167. Л. 4.

¹³² Там же. Оп. 33. № 7. Л. 29.

¹³³ Там же. Оп. 12. 1903 г. № 5-«3». Л. 28.

¹³⁴ Там же. 1897. № 20-«3». Л. 162-163.

¹³⁵ Там же. 1903 г. № 5-«3». Л. 27.

¹³⁶ Там же. Оп. 33. № 40. Л. 198, 210, 234.

¹³⁷ Там же. Л. 140.

¹³⁸ Там же. Оп. 24. 1917 г. № 67. Л. 147.

¹³⁹ НБА РАХ. Ф. 789. Оп. 25. № 118. Л. 15.

¹⁴⁰ Там же. Ф. 16. Оп. 1. № 136. Л. 35-37.

¹⁴¹ Там же. Ф. 789. Оп. 26. № 91. Л. 57-58.

¹⁴² Там же. Ф. 16. Оп. 1. № 316. Л. 3-10.

¹⁴³ Там же. № 314. Л. 32-38.

¹⁴⁴ Там же. № 316. Л. 57.

¹⁴⁵ Там же. Ф. 789. Оп. 28. № 32. Л. 31.

¹⁴⁶ Огонь пощадил хозяйственные постройки, находившиеся при даче. Они были приспособлены для жилья, и семья Бенуа в 1920-х гг. продолжала летом выезжать на отдых в Бобыльск. От этого времени сохранились фотографии, воспроизводимые в иллюстрациях.

¹⁴⁷ НБА РАХ. Ф. 16. Оп. 1. № 12. Л. 64-65.

¹⁴⁸ Там же. Л. 65.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Там же. Л. 76-77.

¹⁵¹ *Бенуа Л.Н.* Воспоминания о нашем путешествии в 1925 году в Эстонию//Публикация В.А. Фролова//Двести лет семьи Бенуа в России. СПб., 1994. С. 17-19.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андреева Ю.П., Трубинов Ю.В. История строительства Великокняжеской усыпальницы//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 2/Науч. ред. Б.М. Кириков. Сост. В.А. Фролов. СПб., 1994. С. 219–263.

Антонов В.В. «У Николы Морского»//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3/Науч. ред. Б.М. Кириков. Сост. В.А. Фролов. СПб., 1995. С. 97–102.

Бартенева М.И. Николай Бенуа. Л., 1985.

Бенуа Александр. Мои воспоминания. Кн. 1–5. М., 1993.

Бенуа Л.Н. Записки о моей деятельности/Публикация В.А. Фролова//Невский архив. СПб, 1993. С. 7–64.

Бенуа Л.Н. Из истории русской церкви в Дармштадте/Публикация В.В. Антонова//Невский архив. Вып. V. СПб., 2001. С. 510–516.

Бенуа Л. Обзор зданий, сооруженных в царствование Императора Александра III//Неделя строителя. 1894. С. 259–260, 265–266, 275–276.

Бенуа Л. Архитектурный отдел Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств//Зодчий. 1895. Вып. I. С. 1–4.

Бенуа Л. Архитектурный отдел Венской академии художеств//Зодчий. 1895. Вып. I. С. 17–18.

Бенуа Л. Архитектурный отдел Школы изящных искусств в Париже//Зодчий. 1895. Вып. II. С. 9–13.

Берташ А.В. Кафедральный собор во имя св. Благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 2002 (рукопись).

Бурдяло А.В. Интерпретация образов архитектуры барокко в проектной графике Л.Н. Бенуа//Петербургские чтения-98–99. СПб., 1999. С. 169–172.

Двести лет семье Бенуа в России: Юбилейный сборник. СПб., 1994.

Иванова О.М. Творчество архитектора Леонтия Николаевича Бенуа. 1978 (рукопись). Дипломная работа ИЖСА им. И.Е. Репина. НБА РАХ.

Кириков Б.М. Малоизвестные работы архитектора Николая Бенуа//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. С. 103–109.

Кириков Б.М. Перечень основных построек Л.Н. Бенуа в Петербурге//Невский архив. СПб., 1993. С. 11–13.

Кириков Б.М. Прообраз и интерпретация. Об одном памятнике культовой архитектуры периода модерна//Петербургские чтения-96. СПб., 1996. С. 169–171.

Клинический повивальный институт Д.И. Отта. С.-Петербург. Новые здания Императорского клинического повивального института. 1893–1904. СПб., 1904.

Кулемина А. Династия Бенуа//Москва. 1964. № 12. С. 206–209.

Л.Н. Бенуа. Каталог выставки. Автор вступительной статьи В.Л. Ружже. Л., 1956.

Л.Н. Бенуа. Некролог//Красная панорама. 1928. № 8. С. 16.

Лисовский В.Г. Л.Н. Бенуа — педагог//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. С. 119–124.

Лисовский В.Г., Юдина Л.А. Замечательный зодчий и педагог//Строительство и архитектура Ленинграда. 1979. № 2. С. 35–38.

Молчанов К. Новый православный собор во имя св. Благочерного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912. Варшава, 1912.

Муңц О.Р. Архитектор, художник, строитель и педагог//Архитектура Ленинграда. 1938. № 3. С. 60–70.

От Александра Брюллова до Ивана Фомина. Каталог выставки/Сост. В.Г. Лисовский, Н.В. Голубкова, Т.Н. Никитина, Д.А. Тюрина. Автор вступительной статьи В.Г. Лисовский. Л., 1981.

Профессор архитектуры Леонтий Николаевич Бенуа. 1856–1928//Ежегодник ОАХ. Вып. 12. Л., 1928. С. 4–7.

Райлян Ф. Художественная критика: г. Меншиков и семья Бенуа//Свободным художествам. 1911. № 7/8. С. 46.

Ружже В.Л. Градостроительные взгляды архитектора Л.Н. Бенуа//Архитектурное наследство. № 7. М., 1955. С. 67–86.

Ружже В.Л. Взгляд в будущее Петербурга (градостроительная концепция Л.Н. Бенуа)//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. С. 110–118.

Трубинов Ю.В. Великокняжеская усыпальница. СПб., 1997.

Фролов В.А. Художник-мозаичист В.А. Фролов и семья архитектора Л.Н. Бенуа//Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 3. С. 157–162.

Фролов В.А. Леонтий Бенуа//Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века/Сост. В.Г. Исаченко. СПб., 1998. С. 537–561.

Фролов В.А., Фролова М.В. Влияние французской архитектуры на творчество Л.Н. Бенуа//Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 6/Сост. Л.И. Кашпур, В.А. Фролов. СПб., 2001. С. 42–66.

Шиндин (Шолохов) А.Ю. Певческая капелла архитектора Леонтия Бенуа. Вопросы изучения//Петербургские чтения-97. СПб., 1997. С. 187–190.

Шолохов А.Ю. Профессор Л.Н. Бенуа и воспитание будущих мастеров советской архитектуры в стенах Петербургской академии художеств//Архитектор и профессия. СПб., 1999. С. 43–50.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН ор — Библиотека Российской Академии наук, отд. рукописей

ИАХ — Императорская Академия художеств

ИЖСА — Институт живописи, скульптуры и архитектуры

ГМИ — Государственный музей истории (Санкт-Петербург)

ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева (Москва)

НБА РАХ — Научно-библиографический архив Российской Академии художеств.

НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств

ОАХ — Общество архитекторов-художников

РГИА — Российский государственный исторический архив

РНБ ор — Российская Национальная библиотека, отдел рукописей

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

ОСНОВНЫЕ ПРОЕКТЫ И ПОСТРОЙКИ Л.Н. БЕНУА

1878. Павильон в Озерках (не сохранился).

Проект здания для художественных выставок (совместно с Г.Я. Леви).

1879. Проект инвалидного дома (выпускная академическая программа).

Эскизы фасадов выставочных павильонов в Москве (совместно с Л.Х. Маршнером).

1880. Проект особняка Юсуповых.

Эскизы католического костела.

1880–1882. Здание «Александровской коллегии» (общежитие студентов Петербургского университета, совместно с Р.А. Гедике).

Имение А.А. Абазы в Киевской губернии.

1881. Деревянная часовня на месте «смертельного поражения» императора Александра II (не сохранилась).

Часовня у богадельни Садовникова и Герасимова на Аптекарском острове (не сохранилась).

Проект надгробия А.А. Сапожникова на Лазаревском кладбище.

Перестройка и отделка помещений Купеческого собрания.

1881–1882. Два проекта храма в память императора Александра II на Екатерининском канале.

1883. Эскиз въездных ворот со звонницей Тихвинского монастыря.

Надгробный памятник скульптору Н.С. Пименову на Смоленском православном кладбище (ск. И.И. Подозеров). Не сохранился.

1883–1884. Отделка интерьеров особняка Ю.С. Нечаева-Мальцева на Сергиевской ул., 30.

1883–1888. «Громовская» церковь на Новодевичьем кладбище (не сохранилась).

1884. Проект перестройки Большого театра в Петербурге.

Проект надгробия Ц.А. Кавоса на Волковом кладбище.

1885. Проект Народного театра (звание академика).

Надгробный памятник композитору А.Н. Серову (Некрополь мастеров искусств). Ск. П.П. Забелло.

1885–1886. Доходный дом В.А. Ратькова-Рожнова на Загородном пр., 39.

1886–1889. Комплекс зданий Придворной певческой капеллы на наб. Мойки, 20.

1888. Проект перестройки дачи В.А. Ратькова-Рожнова на Аптекарском острове.

1888–1892. Трибуны Коломяжского ипподрома (не сохранились).

1889, 1891, 1896. Трибуны ипподрома на Семеновском плацу (не сохранились).

1890. Проект здания Консерватории.

1890–1892. Дачи в Бобыльске (сохранилась одна).

1891–1893. Здание Александровского приюта для арестантских детей на Песочной ул., 38.

1891–1902. Церковь при Гусевских фабриках Ю.С. Нечаева-Мальцева со зданием богадельни.

1892–1895. Колокольня Новодевичьего монастыря (совместно с В.П. Цейдлером). Не сохранилась.

1893–1894. Дворец в Ликанах близ Боржоми.

1893. Варианты проекта церкви в Петергофе.

1894. Трибуна ипподрома в Царском Селе (не сохранилась).

1894–1912. Собор св. Александра Невского в Варшаве (разрушен).

1895–1896. Перестройка здания Учетно-ссудного банка на Невском пр., 30

Православная церковь в Бад-Хомбурге.

1895. Проект царского павильона на Ходынском поле в Москве.

1896. Павильоны рыбного и лесного хозяйства на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде (совместно с А.Л. Гуном). Не сохранились.

Проект дома В.Ф. Голубева на наб. Мойки.

1896–1897. Особняк Е.Ц. Кавоса на Каменноостровском пр., 24 (перестроен).

Проект надгробной часовни Балашовых в Гомеле.

1897–1898. Собственный дом на 3-й линии В.О., 20 (надстроен в 1914 при участии А.И. Гунста).

1897–1899. Церковь св. Захария и Елисаветы лейб-гвардии Кавалергардского полка на Захарьевской ул., 22 (не сохранилась).

Церковь св. Марии Магдалины в Дармштадте.

1897–1900. Доходный дом страхового общества «Россия» на Моховой ул., 27–29 (главный и левый корпус).

1898. Перестройка здания Волжско-Камского банка на Невском пр., 38.

1898–1899. Здание правления страхового общества «Россия» на Большой Морской ул., 37 (совместно с Г.Я. Леви).

1898–1900. Перестройка дома А.И. Трейберга на Невском пр., 11.

1899. Проект церкви св. Мартиниана и Ольги в Лазенках (Варшава). Построена в 1903–1906 (не сохранилась).

1899–1900. Здание Первого Российского страхового общества на Большой Морской ул., 40.

1899–1904. Комплекс зданий Клинического повивального института Д.О. Отта на стрелке Васильевского острова.

1900–1906. Великокняжеская усыпальница в Петропавловской крепости.

1901. Перестройка причтового дома Петропавловского собора.

1901–1902. Здание отделения Московского купеческого банка на Невском пр., 46

Здание гинекологической клиники при Женском медицинском институте на Архиерейской ул., 6 (во дворе).

1902. Проект усадебного дома.

1902–1903. Декоративная отделка фойе Эрмитажного театра.

1903. Проект колокольни собора св. Софии в Царском Селе. Построена в 1904.

Предварительный вариант проекта французской церкви в Ковенском переулке.

1904–1908. Здание варшавской конторы Государственного банка.

1905–1906. Доходный дом Первого Российского страхового общества на Б.Лубянке в Москве (совместно с А.И. Гунстом).

1905–1914. Здание киевской конторы Учетно-ссудного банка.

1907. Постаменты фигур «Ши-цза» на Петровской набережной.

1907–1908. Зал заседаний Государственного совета в Мариинском дворце (совместно с М.М. Перетятковичем).

1907–1909. Церковь Нотр-Дам де Франс в Ковенском пер., 7 (совместно с М.М. Перетятковичем).

1907–1910. Комплекс зданий Государственной типографии в Геслеровском пер. (ныне Чкаловский пр., 15; при участии Л.Л. Шретера).

1908. Выставочный павильон Министерства императорского двора на Каменном острове (совместно с Н.Е. Лансере). Не сохранился.

1909. Проект хирургической клиники.

1910. Проект дома Общества международных спальных вагонов на Михайловской пл.

Эскизы к проекту преобразования Петербурга.

1911–1912. Доходный дом Первого российского страхового общества на Каменноостровском пр., 26–28 (совместно с Ю.Ю. и А.Н. Бенуа, А.И. Гунстом).

1912–1913. Церковь св. Екатерины в здании Екатерининской школы Женского патриотического общества на Шпалерной ул., 4.

1913. Перепланировка и отделка мастерских и зала заседаний Совета в здании Академии художеств.

1913–1914. Доходный дом Первого Российского страхового общества на Кронверкской ул., 29 (совместно с Ю.Ю. Бенуа)
Собственный дом на Большом пр. В.О., 57.

1913–1919. Выставочный корпус Академии художеств на наб. Екатерининском кан., 2 (совместно с С.О. Овсянниковым).

1914. Конкурсный проект здания для отделения Государственного банка на Михайловской пл. (совместно с С.О. Овсянниковым).

1915–1916. Проект и строительство вчерне здания Русского для внешней торговли банка на Большой Морской ул., 18 (совместно с Ф.И. Лидвалем).

Проект доходного дома в Газетном пер. в Москве (совместно с О.Р. Мунцем).

1919–1925. Эскизы к учебным программам.

Проект Народного дома в Вологде.

Проект санатория в Вологде.

Проект кумысного санатория в Оренбурге.

Конкурсный проект рабочих жилищ.

Проект трибуны на Дворцовой пл. (совместно с А.И. Дмитриевым).

СВЕДЕНИЯ О БЛИЖАЙШИХ ПОТОМКАХ Л.Н. И М.А. БЕНУА*

Леонтий Николаевич Бенуа

11.08.1856, Петергоф — 08.02.1928, Ленинград

Жена (с 1880 г.) Мария Александровна Сапожникова

25.09.1858, Москва — 30.09.1938, Англия

Дети

Нина Леонтьевна Бенуа

29.12.1880, Петербург — 11.02.1959, Ленинград

Муж: Владимир Александрович Фролов

14.11.1874, Петербург — 03.02.1942, Ленинград

Ольга Леонтьевна Бенуа

19.07.1882, Петербург — 26.08.1973, Англия

Муж: Освальд Александрович Штейнер (до 1943)

Екатерина Леонтьевна Бенуа

02.09.1883, Петербург — 19.01.1970, Ленинград

Муж: Людвиг Людвигович Шретер (до кончины в 1911)

Николай Леонтьевич Бенуа (младший)

25.06.1884, Петербург — ?Бразилия

Андрей Леонтьевич Бенуа

1889, Петербург — 1893, Петербург

Елизавета Леонтьевна Бенуа

22.10.1890, Петербург — 06.02.1896, Петербург

Александр Леонтьевич Бенуа

24.07.1893, Петербург — 1919, погиб в бою под Киевом

Надежда Леонтьевна Бенуа

04.05.1896, Петербург — 09.02.1975, Англия

Муж: с 1920 Джон (Иван) Платонович Устинов

02.12.1892, Петербург — 01.12.1962, Англия

Внуки:

Никита Владимирович Фролов, экономист

12.06.1906, Петербург — 15.10.1973, Ленинград

Андрей Владимирович Фролов, кинорежиссер

19.10.1909, Петербург — 05.1967, Москва

Александр Владимирович Фролов, инженер

09.05.1917, Петроград — 13.12.1971, Ленинград

Марианна Людвиговна Шретер, архитектор

06.07.1905, Петербург — 04.07.1982, Москва

Гали Людвиговна Шретер, художник-мозаичист

19.07.1906, Петербург — 09.08.1999, Петербург

Логин Людвигович Шретер, архитектор, профессор

23.03.1908, Петербург — 01.06.1988, Ленинград

Михаил Людвигович Шретер, физик

12.07.1910, Петербург — 27.06.1976, Ленинград

*Питер (Петр Иванович) Устинов, писатель, актер, ре-
жиссер*

16.04.1921, Лондон

* Выписка из «Родословия потомков метрдотеля Луи Жюля Бенуа», составленного А.В. Бернером и Ф.Ф. Бенуа (подготовлена М.Н. Микишатевым)

ОБ АВТОРЕ

ВЛАДИМИР ГРИГОРЬЕВИЧ ЛИСОВСКИЙ родился в 1933 году в Ленинграде. В 1957 году окончил Ленинградский кораблестроительный институт, в 1966 году — факультет теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С 1967 года работает как искусствовед, специализирующийся в области истории архитектуры и архитектурной школы. С 1975 года является членом Союза архитекторов России. В 1987 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения на тему «Академия художеств и ее архитектурная школа в процессе развития русской архитектуры XIX — начала XX века». В 1989 году получил ученое звание профессора. В 1994 году избран действительным членом Академии гуманитарных наук. С 1989 года — профессор кафедры теории и истории архитектуры Института им. И.Е. Репина. С 1990 года — председатель президиума Петербургского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Имеет более 100 научных публикаций, в том числе более двадцати книг, брошюр, каталогов выставок.

Основные работы: Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк (Л., 1982); Ленинград. Архитектурно-художественные памятники XVIII–XX веков (совместно с М.В. Иогансен, Л., 1982); И.А. Фомин (Л., 1979); Ленинград. Районы новостроек (Л., 1983); Академик архитектуры В.В. Суслов. Каталог выставки (Л., 1971); От Александра Брюллова до Ивана Фомина. Каталог выставки (в соавторстве, Л., 1981); Николай Васильев. Алексей Бубыр (совместно с В.Г. Исаченко, СПб., 1999); «Национальный стиль» в архитектуре России (М., 2000).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Семья. Время. Профессия	11
Художник-архитектор	65
Градостроитель и общественный деятель	187
Педагог	288
Заключение	328
Примечания	330
Список литературы	338
Список сокращений	341
Приложение	342
Основные проекты и постройки Л.Н. Бенуа ..	342
Сведения о ближайших потомках Л.Н. и М.А. Бенуа	347
Об авторе	349



АРХИТЕКТОРЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

**Научно-популярная серия «Архитекторы
Санкт-Петербурга» представит галерею
творческих портретов видных зодчих
нашего города, о которых ранее не было
опубликовано ни одной книги.
В цикле оригинальных монографий уже
готовится к изданию ряд работ:**

**Б.М.Кириков
АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВ**

**Ю.Р. Савельев
НИКОЛАЙ СУЛТАНОВ**