

✓ 85.11
Г 41

В.С.Горюнов, М.П.Тубли

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА

Концепции. Направления.
Мастера

Издание второе

Читальный зал

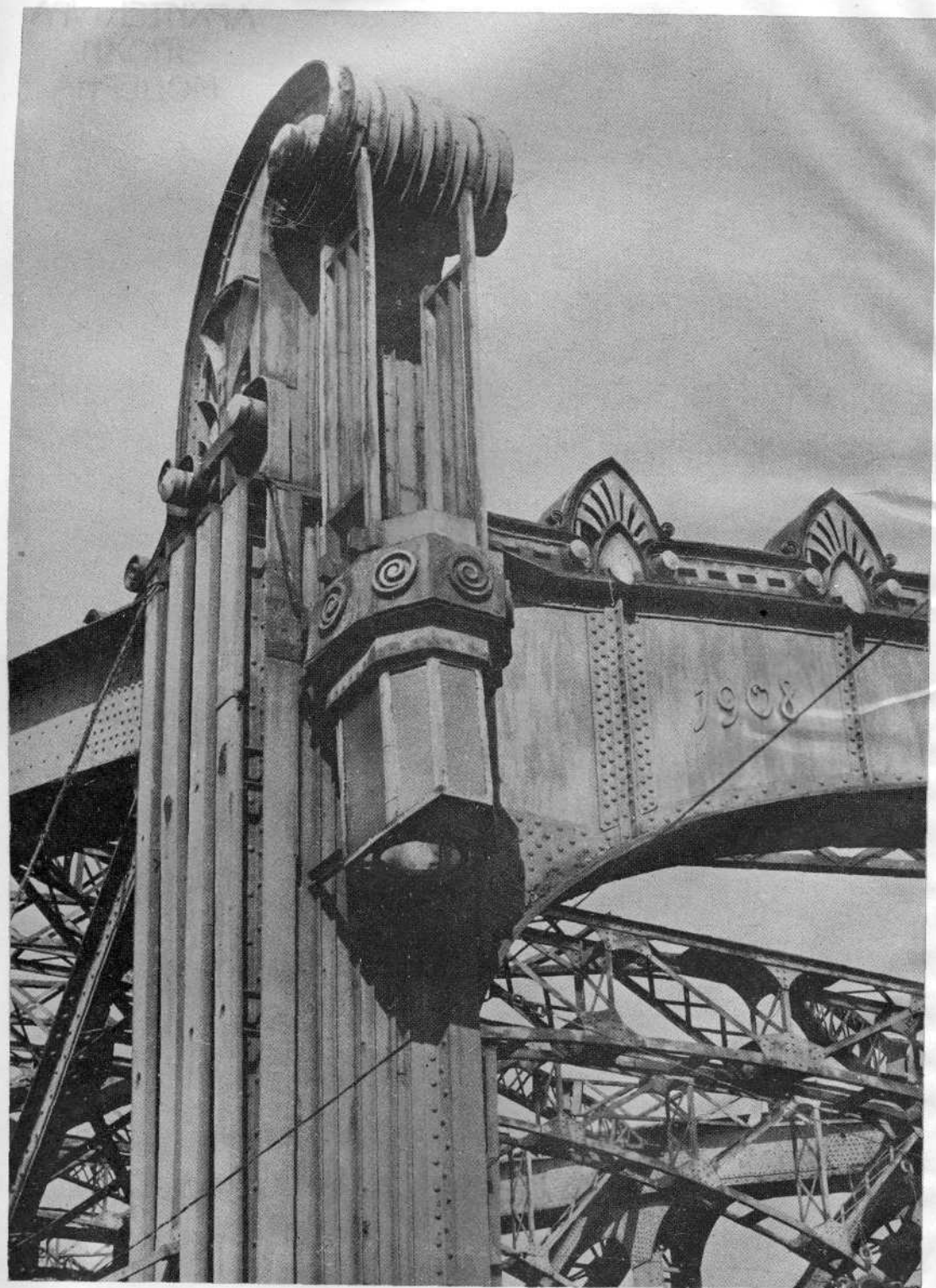
Библиотека № %

75112
им. А. П. Чехова

Чеховский
культурно-просветительский
центр



С.-ПЕТЕРБУРГ. СТРОЙИЗДАТ СПб
1994



СОДЕРЖАНИЕ

От рецензента

5

Вместо введения:
ПРОБЛЕМА МОДЕРНА В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

9

Часть первая
ПРЕДЫСТОРИЯ. ВРЕМЯ «БЕССТИЛЬЯ»

От классицизма к эклектике. Конец стилистического монизма

20

Наследники романтизма против эклектики

30

Рационалистическая альтернатива

38

Антитеза «стиль — эклектизм». Проблема метода

49

Часть вторая
АНТИЭКЛЕКТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ: В ПОИСКАХ СТИЛЯ

Исторические условия и художественная культура конца XIX —
начала XX в.

58

В русле национальных традиций

81

Архитектура и символизм

158

«Порядок» против «произвола». Обращение к классике

218

К эстетике рациональной формы

268

Заключение

328

Мастера архитектуры эпохи модерна

331

Список литературы

351

Именной указатель

354

358

CONTENTS

From the Reviewer

5

Instead of introduction

THE PROBLEM OF MODERN IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE

9

Part I

PRE-HISTORY. THE PERIOD OF ON STYLE OF ITS OWN

From classicism to eclectics. The end of stylistic monism

20

Heirs of Romanticism against eclectics

30

Rationalistic alternative

38

Antithesis: «Eclectic style». The problem of method

49

Part II

ANTIECLECTIC MOVEMENT. ARCHITECTURE IN SEARCH OF STYLE

Historic conditions and artistic culture.

The end of the XIX, the beginning of the XX century

58

Following national traditions

81

Architecture and symbolism

158

«Order» against «arbitrariness». Turn to classics

218

To the aesthetics of rationalistic from

268

CONCLUSION

328

Architecture masters of the epoch of Art Nouveau

331

Literature

351

Name index

354

359

Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера.— 2-е изд. —С.-Петербург: Стройиздат СПб, 1994. 360 с: ил. ISBN 5-87897-004-X

На широком архитектурно-историческом материале рассмотрены важнейшие процессы, связанные с кризисом эклектизма в архитектуре России, Западной Европы и США в конце XIX — начале XX столетия. Впервые систематизировано творчество крупнейших и малоизвестных советскому читателю мастеров архитектуры рубежа столетий по основным направлениям архитектуры, составившим антиэклектическое движение. Проанализированы идейные истоки, теоретические основы и конкретные памятники основных направлений архитектуры эпохи модерна в русской и зарубежной архитектуре.

Для архитекторов, искусствоведов и широкого круга читателей.

Goryunov, V.S., Tuby, M.P.; Architecture of epoch «Art Nouveau»: Concepts. Directions. Masters. St.-Petersburg. Stroyizdat SPb. 1994. ISBN 5-87897-004-X

Deals with historical — architectural material on the movement of processes connected with the crisis of eclecticism in the architecture of Russia, Western Europe and the United States in the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. For the first time, a systematic work deals with important and little known (to the Soviet reader) masters of the frontier of architecture, by looking at the founding trends of architecture created by the anti — eclectic movement. Analyzed in this book are the sources of ideas, the theoretical foundations and actual works of the fundamental trends of both Russian and foreign architecture in the modern epoch.

For architects and artists.

Г 4902010000-003 —
Г — Без объявл.
8Ю4(03)-94

ISBN 5-87897-004-X

© В.С. Горюнов, М.П. Тубли. 1992

© В.С. Горюнов, М.П. Тубли. 1994

ОТ РЕЦЕНЗЕНТА

Предлагаемая читателю монография двух петербургских авторов посвящена весьма актуальной теме современного архитектуроведения, привлекающей внимание профессионального цеха, студенчества архитектурных и искусствоведческих факультетов, широкого круга общественности, живо откликающейся на проблемы искусства и культуры XX столетия. Причины популярности архитектуры рубежа XIX и XX вв. объясняются ее ключевой ролью для понимания и самоопределения новейших течений зодчества и значением как самостоятельной формации, ярко характеризующей облик многих европейских городов.

Об архитектуре конца XIX — начала XX столетия написано немало трудов. Даже обширная библиография книги, которую мы держим в руках, включает лишь их часть, важную для авторов. Данная книга является тем не менее работой совершенно оригинальной, содержащей новые подходы в анализе и оценке историко-архитектурного материала. Используя познавательный потенциал, накопленный до сих пор в данной области исследований отечественной и зарубежной литературой, и выходя на новые рубежи знаний, работа В. С. Горюнова и М. П. Тубли соответствует современному мировому уровню архитектурной науки.

Впервые в отечественной литературе создана работа, включающая круг мировых явлений архитектуры конца XIX — начала XX в., не ограничивающаяся национальным или региональным уровнем. И с такой труднейшей задачей авторы справились успешно.

Этому способствовало целенаправленное ограничение тематики книги, сведенное к характеристике основных концепций и направлений архитектурной теории и творческой практики рассматриваемого периода. Осуществляя свой замысел, авторы постоянно оперируют конкретным материалом из теории и практики зодчества. Монография предоставляет читателю богатейшую информацию, в том числе иллюстративную.

Оригинален метод исследования, предложенный авторами. В нем сочетается разбор влияния внешних факторов развития архитектуры и движущих сил ее внутреннего «саморазвития». Не ограничиваясь привычным составом социологических и культурологических интерпретаций, они создали комплексную матрицу обусловленностей архитектурных явлений, включающую сферу развития производительных сил, научного познания, философии, литературных представлений. В разделе, посвященном анализу исторических условий и тенденций художественной культуры эпохи модерна, этот методический принцип проведен с захватывающей глубиной и многогранностью.

В отличие от многих работ в данной области, противопоставлявших эпоху модерна предшествовавшей эклектической практике, в данной монографии проводится глубокий анализ исторических истоков архитектуры рубежа веков. Показаны не толь-

ко генетические связи между обеими эпохами. Рассматривая развитие архитектурной мысли и практики эклектизма, процессы его самоизживания, зарождения в нем самом антиэклектического движения, авторы предлагают структуру и классификацию творческих направлений эпохи модерна. Это новое прочтение сущности и судеб эклектики, ее определяющего значения для процессов обновления архитектуры на рубеже веков придает работе в целом черты ярко выраженной новизны.

Предложенная на этом научном обосновании классификация архитектуры эпохи модерна по четырем главным направлениям, порядок анализа которых определил структуру второй части книги, убедительна и в основном подтверждается дальнейшим детальным разбором, в котором достигнута значительная полнота рассматриваемого материала теории и практики изучаемой эпохи.

Работа В. С. Горюнова и М. П. Тубли избежала крайностей и односторонности оценок, характерных для многих публикаций по архитектуре эпохи модерна. От огульного ее отрицания ряд авторов перешли в последнее время к тону безудержной апологии. В этой же книге подкупает объективность подходов, обращение внимания читателя как на непреходящие достижения, так и явления деградации в архитектуре второй половины XIX и начала XX столетия. Авторы, проявляя исследовательский темперамент, предлагают взвешенные, обоснованные оценки взаимоотношающихся и взаимопереплетающихся идейных тенденций. Монография написана живым языком, это делает ее доступной не только для специалистов, но и для широкого круга читателей, желающих приобщиться к миру драматических коллизий архитектурных идей, отдаленных от нас почти вековым периодом, но тем не менее так остро нами переживаемых, являющихся частью современного общественного культурного сознания.

Доктор архитектуры, профессор

Э. А. ГОЛЬДЗАМТ

BOOK REVIEW

This monograph by S. Petersburg authors is highly recommended. It is devoted to the up-to-date theme of contemporary architectural science and is interesting to the professional sector, architectural and artistic faculties, and a wide sphere of public opinion. It gives a lively response to the problems of art and culture in the twentieth century. The reasons for the popularity of the architecture of the frontier during the 19th and 20th century are based 1) in its key role for the understanding and self-determination of new currents in architecture and 2) its meanings as independent formations, an aspect clearly characteristic of many European cities.

A great deal has been written about late 19th and early-20th century architecture. Even the vast bibliography of this book only includes those works which are important for the authors. This book, however, is a completely original study containing a new approach in the analysis and values of the historical — architectural material. Using the acquired potential that has accumulated up to this point in the research of this field, and from this point departing to a new frontier of knowledge, V. S. Goryunov and M. P. Tubly have created a world class work in the field of architectural science.

For the first time in soviet literature, a book has been created which encompasses world architecture of the late 19th and early 20th century, that does not limit itself to only a nationalistic or religious analysis. Taking this difficult task in hand, the authors are completely successful in achieving their goal.

The deliberate limitation of the theme of the book helps in achieving this success. It is limited to the characteristics of the founding concepts and trends of architectural theory. In addition, the work limits itself to creative practices of the given period. To accomplish their task, the authors constantly work with concrete material from both theory and actual architecture. This monograph presents the reader with rich texts and illustrations.

The methods of research used by these authors are original. They (the methods) contain an analysis of the influence of the exterior factors in the development of architecture. The book also analyses the moving forces of architecture's inner self-development. By not limiting this book to the usual socialist and cultural interpretations, the authors created a complex matrix of reasons for architectural phenomena. These phenomena include the sphere of development of productive power, the scientific knowledge of philosophy, and works of literature. In the sections dedicated to the analysis of historical conditions and the tendencies in artistic culture of the epoch „Art Nouveau", this systematic principle is carried out to a sufficient depth and perspective.

As opposed to many other pieces in the given field, juxtapose the epoch „Art Nouveau" with the eclectic practice, this book makes a deep analysis of the historical sources in the

architecture at the turn of the century. It is shown that genetic ties are not the only connections between the two epochs. The authors classify the creative trends of the epoch „Art Nouveau" by 1) looking at the development of architectural thought and the practices of eclecticism and 2) looking at the processes of its (architectural thought and eclecticism) self-destruction through the growth, within itself, of the anti-eclectic movement. This new interpretation of the essence and fates of eclecticism and its distinct meaning for the processes of the renewal of architecture at the turn of the century clearly strengthens the pronounced novelty of the book.

The analysis, in large part, confirms and supports the basic classification of the book. The book divides the given period in architecture into four main trends. Using this approach, the book achieves a noticeable fullness in dealing with the theory and practices of this epoch.

The work of V. S. Goryunov and M. P. Tubly goes beyond the one-dimensional evaluation commonly found in the books studying this period. The objective approaches in this book are quite convincing. They bring to the attention of the reader both the permanent achievements and the appearance of degradation in the architecture of the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. The authors, showing their researching skill, explain the basic inter-alienating and inter-connecting trends of ideas. The book is written in a lively manner which makes it accessible not only to specialists in the field but also to a wide range of readers. It brings one closer to the dramatic soliseums of architectural idea which, although separated from us in time by almost a century, are still poignant subjects that play an important role in cultural consciousness.

Doctor of architecture, Professor

E. A. GOLDZAMPT

ПРОБЛЕМА МОДЕРНА В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Чем дальше в прошлое уходят бурные события, волновавшие мир искусства в конце прошлого и начале нынешнего века, тем значительнее представляется роль этого периода в развитии мировой художественной культуры. Искусство, которое сравнительно недавно именовалось декадентским, все отчетливее приобретает значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начинавшегося еще в пору античности. Несомненно то, что предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась и, в известной мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к этому времени системы научных, эстетических и этических ценностей. Однако несомненно и другое — именно это искусство создало предпосылки, обусловившие радикальные изменения в мировой художественной культуре XX столетия.

Относительно короткий — примерно с 1890-го по 1914 год — период, который благодаря интенсивности, идейному богатству и разнообразию явлений художественной культуры получил название в советском искусствознании «эпохи модерна», в последние годы стал одним из важнейших объектов исследований по истории архитектуры и изобразительного искусства как отечественных, так и зарубежных.

Развиваясь в общем русле искусствоведческой науки, исследования архитектуры эпохи модерна имеют, однако, свои особенности. Спецификой историко-архитектурных исследований являет-

ся их более тесная связь с архитектурной «идеологией» своего времени, чем других разделов искусствоведения.

Оценки различных периодов, направленность на изучение тех или иных исторических аспектов архитектурного процесса, сам выбор преимущественного рассмотрения той или другой эпохи несут на себе неизбежно отпечаток господствующей архитектурной доктрины, современной исследователю.

1920-е годы — время становления функционализма и конструктивизма — были периодом резко отрицательного отношения к архитектуре модерна. Самоопределению тех новейших направлений рационалистической и функционалистской ориентации, которые затем получили общее обозначение «современная архитектура XX в.», соответствовало стремление отмежеваться от своих непосредственных предшественников. Однако с конца 20-х годов отношение к архитектуре эпохи модерна постепенно меняется. Историография «современной архитектуры» ищет и находит в наследии модерна не только черты упадка, но и преемственные связи между модерном и функционализмом.

Отход от ортодоксальной функционалистской доктрины в конце 30-х — 40-х годах сказался и на общей оценке архитектуры модерна, которая становится более объективной и дифференцированной. Не в последнюю очередь возрастание интереса к архитектуре конца XIX — начала XX в. связано с противопоставленной чистому функционализму концепцией «органической архитектуры» Ф. Л. Райта, который на раннем этапе творчества (1893—1914 гг.) был одним из лидеров архитектуры эпохи модерна. В 40 — 50-е годы в архитектуроведении,

прежде всего в работах Н. Певзнера, возник список полутора-двух десятков имен «пионеров нового движения», наиболее крупных архитекторов периода модерна, оставшийся до настоящего времени практически без изменения.

Состав этого списка отражал прежде всего функционалистскую ориентацию историко-архитектурной науки того времени и ни в коей мере не соответствовал реальной расстановке сил в архитектурном процессе конца XIX — начала XX в. Из поля зрения исследователей выпало не только творчество многих крупных архитекторов, активно влиявшее на архитектуру своего времени, таких, например, как Бейли Скотт, но и деятельность целых архитектурных направлений — финского национального направления архитектуры и др. В лучшем случае они относились к явлениям периферийным, не представляющим серьезного научного интереса.

Возрождение темы модерна в области общего искусствознания началось с 1950-х годов, когда после ряда выставок (Цюрих, 1952 г., Нью-Йорк, 1960 г.) изучение искусства периода рубежа веков становится одним из главных направлений искусствоведческих исследований. Начиная с этого времени число публикаций, посвященных искусству эпохи модерна, непрерывно растет и к настоящему времени достигло сотен названий.

Характерно то, что в последние годы внимание исследователей привлекают не только художественные, но и культурологические, социологические, эстетические проблемы, связанные с искусством этого времени. Развитие искусствоведческой науки не могло не отразиться и на историко-архитектурных изысканиях.

1950—1960-е годы стали временем критического пересмотра доктрин «современной архитектуры». То, против чего с такой непримиримостью боролись апостолы «интернационального стиля», стало отправной точкой теоретических концепций их критиков. Архитектура модерна, а затем и эклектики приобретает значение образца подлинно твор-

ческого решения архитектурных задач. В научном сознании исследователей зодчества архитектура рубежа столетий перестает быть просто колыбелью функционализма. Признание ее самостоятельной ценности справедливо нужно отнести к достижениям новейшего этапа архитектурной науки и искусствознания.

Кризис «современной архитектуры» и связанных с нею направлений авангардизма в изобразительном искусстве, возникновение эклектических тенденций в архитектурной и художественной практике вызывают в творческой памяти период модерна как некий культурно-исторический прототип современной ситуации, для выхода из которой требуется учет исторического опыта. Именно в нем, и не без основания, пытаются исследователи, теоретики и практики, найти ответы на поставленные временем вопросы: какими путями и под влиянием каких факторов шли процессы стилиобразования в архитектуре конца XIX — начала XX в., каковы были альтернативы рационализму, преобладавшему в архитектуре XX в.

Интерес к архитектуре модерна связан не только с «цевовыми» проблемами архитекторов и историков архитектуры. Безусловно то, что он является формой проявления характерного для второй половины нашего столетия роста исторического сознания как общекультурного процесса. В области архитектуры и градостроительства это выразилось в усиленном внимании к историческим характеристикам городской среды, сохранению ее элементов, выработке принципов их оценки. И если ранее при организации дела охраны памятников архитектуры учитывались в основном объекты, созданные примерно до 1840-х годов, или фрагменты городской застройки, объединенные ансамблевым принципом, то с начала 1960-х годов формируются представления о ценности городской среды как таковой. Эти идеи быстро приобретают свой юридический адекват — понятия «охранная зона» и «зона регулирования застройки». Городская среда становится объектом

повышенного внимания не только архитекторов, но и широкой общественности, органов городского управления.

Массовая застройка, формирующая городскую среду крупнейших европейских городов, в большой степени относится к периоду второй половины XIX — начала XX столетия — времени интенсивной строительной и планировочной деятельности. С 1950-х годов начинаются широкие реконструктивные мероприятия в европейских городах, связанные с ликвидацией военных разрушений, физическим и моральным старением сооружений. Это обстоятельство потребовало изучения архитектуры после классицистического периода в целях научного обоснования реставрации и консервации архитектурных памятников. Таким образом, исследования архитектуры модерна не только приобрели историко-теоретическое значение, но стали непосредственно влиять на решение практических задач современного градостроительства.

К настоящему времени, в особенности за последние двадцать лет, накоплен огромный фактический материал по архитектуре конца XIX — начала XX в. Она рассмотрена на уровне национальных школ и направлений в большинстве тех стран, где модерн имел распространение. Региональный принцип положен в основу немногочисленных обобщающих работ, которые были опубликованы в последние 10—15 лет. Между тем исследования архитектуры эпохи модерна на региональном уровне, обнаружив неполноту прежних историко-теоретических построений, не привели к созданию новой обобщающей концепции архитектуры этого периода. Попытки сформулировать общие выводы на основе новейших данных конкретных историко-архитектурных исследований столкнулись с серьезными трудностями при решении этих проблем.

Из комплекса проблем, связанных с современным этапом изучения архитектуры конца XIX — начала XX в., необходимо выделить три проблемы, образующие основу исследовательской задачи. Во-первых, это вопрос общего

терминологического определения архитектуры указанного периода, во-вторых, классификация направлений в ней, в-третьих, отношение архитектуры этого времени к предшествовавшему и последующему этапам развития зодчества, т. е. проблема ее исторического места. В данной работе этим вопросам уделено особое внимание. В связи с обозначенными проблемами изложим предварительно некоторые принципиальные соображения.

Одним из самых сложных вопросов, связанных с изучением архитектуры рубежа столетий, остается определение того явления, которое в русской и советской литературе получило название «модерн». Этот термин отличался значительной долей неопределенности, которая имеет место и в настоящее время.

Наиболее распространенное определение значения термина «архитектура модерна» в современной советской литературе связано с отождествлением понятия «модерн» с понятиями «сецессион», «югенд-стиль», «ар нуво», «либерти», «фри стайл» и т. д., возникшими в художественной критике рубежа веков ряда европейских стран. Однако решить проблему такое отождествление не может, поскольку перечисленные понятия сами в высшей степени условны и разнородны. В одном случае мы имеем дело с названием выставочного объединения или творческого содружества («сецессион»), в другом — с термином, ведущим свое происхождение от названия художественной фирмы или журнала («либерти», «югенд-стиль»), в третьем — термин весьма произвольно фиксирует одну из черт характеризуемого явления — его новизну, свободу от прежних установок («ар нуво», «фри стайл»). В результате возникает весьма неопределенное, но достаточно распространенное представление о модерне в архитектуре как о явлении, примерно соответствующем термину «архитектура ар нуво». Однако согласиться с такой трактовкой архитектуры эпохи модерна, на наш взгляд, значило бы неоправданно сузить ее значение и обеднить содержательную сторону.

Узкая трактовка термина «архитектура модерна» довольно близка первоначальному, возникшему на рубеже веков, значению этого термина и до сих пор встречается в работах по истории архитектуры. В данном случае модерн в архитектуре противопоставляется рационализму и классицистической традиции и рассматривается как наследие эпохи романтизма или объединяется с рационалистической традицией и противопоставляется ретроспективистским национально-романтическим и классицистическим направлениям. При этом, как правило, вне модерна оказываются многие известные архитекторы-новаторы, работавшие в конце XIX — начале XX в. Это либо рационалисты — Л. Салливен, О. Перре, А. Лоос и др., либо представители национально-романтических школ, такие как Э. Сааринен, Х. П. Берлаге, либо последователи английского «Движения искусств и ремесел», такие как Ч. Войси, Ч. Эшби, У. Летаби. С одной стороны, это значительно обедняет представление о модерне в целом, с другой — затрудняет общую характеристику архитектуры этого времени.

Более удачной, на наш взгляд, попыткой локализовать значение термина «архитектура модерна» является определение, связанное с влиянием на архитектуру эстетики символизма. С этой точки зрения модерном в архитектуре следует называть те явления, которые прямо или косвенно, через смежные виды искусства, были включены в художественную культуру символизма. Такая трактовка более точно отражает суть явления, чем чисто внешнее сведение модерна в архитектуре к стилистике в духе «ар нуво» или венской архитектурной школы. Но и в этом случае вопросы остаются. Сложность заключается в том, что хотя влияние символизма распространялось почти на все новаторские направления архитектуры рубежа веков, оно осуществлялось по-разному, с разной интенсивностью и в различной степени сказывалось на характере архитектурного творчества. Кроме того, такая точка зрения пред-

полагает единственный, но не всегда наиболее существенный для оценки того или иного явления архитектуры критерий принадлежности к модерну, что не способствует раскрытию специфики архитектуры рубежа веков.

Использование термина «архитектура модерна» в широком смысле для обозначения всех новаторских направлений в архитектуре конца XIX — начала XX в. также сталкивается с известными затруднениями. В этом случае термином «модерн» обозначаются и такие явления, какие в реальной действительности противостояли общеевропейскому движению, выступавшему в свое время под синонимическими названиями «модерн», «ар нуво», «югенд-стиль», «сецессион» и т. д. Так, например, один из наиболее непримиримых критиков модерна Адольф Лоос окажется в одном ряду со своими идейными противниками; к модерну в этом случае придется причислить и представителей национально-романтических направлений архитектуры, которые сознательно сохраняли дистанцию между собой и общеевропейским движением; в рамках модерна окажутся и боровшиеся с «декадентским модернизмом» приверженцы классицистической традиции.

Чтобы избежать указанных затруднений и одновременно отдать необходимую дань научной традиции, мы используем расширительный термин «архитектура эпохи модерна» и выносим его в заголовок книги. Несмотря на то, что это название предполагает рассмотрение всех, в том числе и консервативных направлений архитектуры (а это не входит в задачу работы), оно достаточно точно отражает ее содержание, поскольку при изучении новаторских направлений невозможно и неправильно было бы абстрагироваться от «фона», в борьбе и взаимодействии с которым шло их развитие. Однако термин «архитектура эпохи модерна» не снимает проблемы определения собственно новаторских направлений, выработки термина, отражающего суть новых явлений в архитектуре, а не введенного на основании традиции или конвенции.

Самым общим признаком, объединявшим новаторские направления архитектуры конца XIX — начала XX в., было критическое отношение их представителей к эклектизму. Преодоление эклектизма явилось общей целью для всех разнообразных архитектурных направлений, в своей совокупности выражавших прогрессивные тенденции в архитектуре того времени. Поэтому для точного определения объекта нашего исследования мы вводим термин «антиэклектическое движение», которым будем пользоваться в дальнейшем наряду с термином «архитектура эпохи модерна».

Весьма широкое определение новаторских направлений архитектуры конца XIX — начала XX в. как антиэклектического движения ставит вопрос о внутренней дифференциации этого движения, разнородность которого сразу бросается в глаза. По существу, здесь обнаруживает себя одна из главных проблем изучения архитектуры эпохи модерна — проблема классификации направлений внутри антиэклектического движения.

Несмотря на то, что многие исследователи определяют модерн как общехудожественный и архитектурный стиль, установить его общие стилистические признаки не удастся. Действительно, если сравнить произведения таких признанных мастеров модерна, как В. Орта и Э. Сааринен или А. Гауди и О. Перре, то стилистический контраст здесь будет не меньший, чем при сравнении памятников античности и средневековья. Попытки выделить в качестве основополагающих стилеобразующих принципов органичность, атектоничность или, напротив, конструктивность, рациональность неизбежно сужают область, традиционно отводимую архитектуре модерна. В равной степени невозможно реконструировать единый и целостный идейно-теоретический комплекс всего антиэклектического движения, включавший в себя крайне противоречивые, а часто и полярные установки.

Факты истории архитектуры показывают, что стремление к «естествен-

ности» сочеталось в модерне с культом «искусственности», рафинированность и изящество — с подчеркнутой брутальностью; романтическая традиция ремесленничества сочеталась с индустриализмом и апологией технического прогресса, космополитические тенденции — с националистическими. Известным фактом является влияние на «идеологию» модерна демократических идеалов. Вместе с тем несомненно на эту идеологию оказали влияние и антидемократические, элитарные тенденции.

Те же проблемы возникают и при попытках определить какой-либо один источник, одну традицию, породившую архитектуру модерна. Не без основания некоторые исследователи видят истоки модерна в возрожденной романтиками готической традиции, но ряд крупных архитекторов и архитектурных школ модерна опирались на наследие классицизма. Кроме того, вполне очевидна и тесная связь антиэклектического движения с рационалистическими тенденциями в архитектуре XIX в.

Таким образом, сочетание не просто различных, а часто прямо противоположных тенденций в области идеологии, формообразования, стилистики, которое обнаруживается уже при первом знакомстве с предметом архитектуры эпохи модерна, дает основание заключить, что антиэклектическое движение в архитектуре конца XIX — начала XX в. не представляло собой нечто стилистически и идейно однородное, а было совокупностью направлений, объединенных общим критическим отношением к эклектизму. Классификация этих направлений является одной из основных задач при изучении архитектуры эпохи модерна.

Существующие попытки такой классификации чаще всего сводятся к выделению различных этапов в развитии архитектуры эпохи модерна. При этом вольно или невольно за основу классификации берется история архитектуры модерна в какой-либо одной стране. Так, в советской литературе за последнее время утвердилась точка зрения, согласно которой архитектура модерна раз-

вивалась от декоративной фазы к рационалистической, а затем сменилась неоклассицизмом и ретроспективизмом. Эта схема, разработанная на материале русской архитектуры, противоречит истории модерна во многих западно-европейских странах, где рационалистические и неоклассицистические направления архитектуры возникли одновременно с декоративным или даже раньше его.

Так, рационалистическая «чикагская школа» была одним из наиболее ранних явлений в архитектуре, которое можно отнести к антиэkleктическому движению, во Франции декоративное и рационалистическое направления сосуществовали с самого начала эпохи модерна, в Англии вообще декоративная фаза отсутствовала. Трудности такого рода не могут быть объяснены только «спрессованностью» относительно короткой истории модерна — они вытекают из самой природы антиэkleктического движения, в рамках которого противоположные тенденции сосуществовали не только во времени, но и в архитектуре одной страны, в творчестве одного архитектора и даже в одном произведении. Это не значит, что в истории модерна не было определенных этапов: они были, и на них необходимо указать. Однако главное для понимания истории архитектуры этого периода заключается в выявлении основных направлений, по которым шло антиэkleктическое движение вне зависимости от хронологической последовательности их смены в той или другой стране.

Любая попытка классификации, основанная на эмпирическом обобщении значительного по объему и сложности материала (в особенности такого обширного и противоречивого, как архитектурное наследие конца XIX — начала XX в.), таит в себе опасность субъективизма, и прежде всего в выборе критериев. Определение критериев классификации, которые не были бы случайными, а отражали сущностные аспекты рассматриваемого явления, не может быть проведено на эмпирическом уровне

исследования и требует определенных теоретических предпосылок.

Классификация направлений в рамках антиэkleктического движения архитектуры будет убедительной только в том случае, если число ее элементов необходимо и достаточно. При этом элементы классификации должны быть определенным образом связаны между собой, т. е. образовывать систему. Именно системность классификации дает возможность судить о необходимости и достаточности числа ее элементов. Вместе с тем разработка такой классификации не может быть только логической процедурой — классификация должна быть «выведена» из истории, отвечать реальному процессу развития архитектуры.

Иными словами, необходимо применение методологического принципа единства исторического и логического, что вытекает из характера решаемой проблемы как проблемы историко-теоретической. Создание классификации направлений архитектуры эпохи модерна является сложной, но необходимой с точки зрения понимания рассматриваемого явления работой. Главным образом этой проблеме и посвящена первая часть нашего исследования.

Другой проблемой, относящейся к историко-теоретическим изысканиям, является определение исторического места архитектуры модерна, характера ее связи с предыдущим и последующим этапами развития архитектуры.

В попытках различных исследователей найти решение данного вопроса наметились в основном три подхода. Хронологически ранний подход заключался в том, что модерн фактически не выделялся из общего потока эkleктической архитектуры второй половины XIX — начала XX в. Такой точки зрения придерживался, например, Н. Ф. Хомуцкий — один из первых советских исследователей этого периода. Он применял по отношению к архитектуре рубежа веков термин «модернизированная эkleктика». Подобная позиция характерна и для работ, посвященных истории «современной архитектуры»,

как например исследований Л. Беневоло, А. Уитика, где эклектика и модерн рассматриваются вместе, а история архитектуры XX в. начинается с функционализма. Такой же принцип изложения материала принят и в советской «Всеобщей истории архитектуры».

В зарубежной литературе распространена и другая точка зрения, выразителем которой стал Н. Певзнер. В ряде своих работ он обосновывает положение о том, что архитектура модерна является самостоятельным периодом, в равной степени отличающимся и от предыдущего периода эклектики, и от последующего периода функционализма.

В последнее десятилетие появились работы, в том числе и советских авторов, в которых архитектура модерна рассматривается как первое направление «современной архитектуры», т. е. при таком подходе модерн объединяется с функционализмом и отделяется от эклектики.

Все три приведенные точки зрения опираются на серьезные аргументы. Действительно, трудно отрицать близость модерна к эклектике, не видеть условности границ между этими явлениями. Также правильно и то, что модерн имел собственное лицо, свою идеологию, выделявшие его в особый феномен истории архитектуры. Одновременно трудно не заметить в архитектуре эпохи модерна наличие протоконструктивистских и протофункционалистских тенденций, объединявших ее с «современной архитектурой» XX в. Доказать правильность какой-либо одной из этих позиций, оставаясь на уровне эмпирического обобщения исторического материала, не представляется возможным.

По нашему мнению, существо вопроса об историческом месте архитектуры модерна заключается в необходимости определить качественный рубеж в развитии архитектуры второй половины XIX — начала XX в., т. е. в непрерывных количественных изменениях зафиксировать появление нового качества. Причем это качественное изменение не должно касаться какой-либо одной, пусть даже весьма существенной, сторо-

ны архитектуры, например, только формы или только конструкции. Оно должно быть преобразованием всей структуры архитектуры, рассматриваемой как развивающийся объект.

При такой постановке проблемы необходим выход за пределы чисто архитектурной специфики, поскольку она формулируется на основе общетеоретических положений, касающихся процесса развития как такового. Это значит, что проблема исторического места модерна не может быть сведена просто к достаточно полному изучению фактов, а связана с теоретической интерпретацией историко-архитектурного процесса. Специфике историко-теоретических исследований соответствует целый комплекс методологических вопросов, решение которых применительно к исследованиям архитектуры конца XIX — начала XX в. также имеет свою историю.

Исследователи функционалистской ориентации рассматривали этот период с точки зрения истоков «современной архитектуры», прежде всего развития рационалистических тенденций и влияния новых технических средств. Восходящая к рационалистической теории середины — второй половины XIX в. идея технического и технологического детерминизма позволила создать монистическую (основанную на едином принципе) концепцию архитектуры в период модерна. В ней история архитектуры представлялась закономерным процессом эстетического освоения новых конструкций и строительных материалов, новой технологии, отвечающих меняющимся функциональным требованиям. Однако, выделяя главные с точки зрения этой концепции отношения конструктивно-функциональных аспектов и архитектурной формы, исследователи функционалистской ориентации недооценивали тесную связь модерна с художественной культурой своего времени. Это приводило теорию в противоречие с фактами, которые не могли быть объяснены только на основе технического детерминизма в развитии архитектуры.

Значительную роль в историко-архитектурных исследованиях играла и другая, восходящая к позитивистскому искусствознанию позиция, согласно которой развитие архитектуры определяется совокупностью внешних по отношению к ней многообразных факторов. Среди них рассматриваются факторы технического и социального порядка, а также факторы влияния на архитектуру других видов искусства. Таким образом, представлялось возможным при учете всех факторов, влияющих на развитие архитектуры, объяснить характер ее изменений, их причину.

Эта методика выступала альтернативой отмеченной выше концепции технического детерминизма, преодолевающей схематизм и односторонность последней. Между тем отказ от монистического взгляда на историю архитектуры, от рассмотрения внутренних источников развития приводил, по существу, к снятию вопроса о закономерном характере развития архитектуры, утрате понимания единства историко-архитектурного процесса.

Логическим продолжением и развитием методологических установок «теории факторов» является плюралистическая модель развития архитектуры второй половины XIX — начала XX в., получившая распространение в период критики «современной архитектуры» с позиций теории постмодернизма. С точки зрения плюрализма историко-архитектурный процесс должен рассматриваться как совокупность направлений архитектуры, имеющих различное происхождение и региональную локализацию. Задача исследователя сводится в таком случае к выявлению и изучению этих отдельных направлений без какого-либо предпочтения.

По существу такая методологическая установка является возвратом к плоскому эмпиризму с потерей перспективы раскрытия закономерностей развития архитектуры, и отдельный факт истории заменяется группами фактов, т. е. «факт» укрупняется. При этом способ формирования крупных «фактов» остается достаточно произвольным.

Иллюзия объективности такого подхода сразу же разрушается, как только встает вопрос об оценке того или иного направления, его роли в общем историко-архитектурном процессе. Субъективизм, широкую дорогу которому открывает плюралистический подход к истории архитектуры, особенно явственно выступает в оценке постмодернистской историографией «современной архитектуры», которую она считает тупиковой ветвью истории. Эта оценка во многом распространяется и на рационалистические тенденции этого периода.

Необходимость объективной оценки тех или иных направлений в архитектуре периода модерна возвращает нас к вопросу о закономерности развития архитектуры. Ведь объективная оценка любого исторического факта связана с определением его места в историческом процессе, его отношения к тем тенденциям, в которых наиболее полно отражена закономерность этого процесса.

Подходы, направленные на изучение закономерности исторических процессов, рассматриваются широко обсуждаемой сейчас в советской науке методологией исторического познания. В последние годы вышло в свет много работ, посвященных методологии частных исторических наук, таких как история философии, история науки, история культуры. История архитектуры также относится к частным историческим дисциплинам. Поэтому ряд общих выводов, сделанных в этих работах, может быть применен к предмету нашего исследования.

Одним из таких выводов нужно считать признание существования внутренней логики частных исторических процессов, несводимость их только к внешним причинным связям. Таким образом, диалектический принцип «саморазвития» становится важной методологической установкой частных исторических наук. Относительная самостоятельность признается теперь за многими историческими процессами, которые ранее считались однозначно детерминированными социально-экономическим развитием.

Вопрос об источниках развития архитектуры остается дискуссионным в советском архитектуроведении. Дилемма «саморазвития» и обусловленности развития архитектуры внешними факторами является одной из важнейших методологических проблем историко-архитектурных исследований.

Предлагаемый нами подход к решению этой проблемы заключается в рассмотрении «саморазвития» архитектуры и результатов воздействия на нее внешних факторов в диалектическом единстве. С такой позиции источником развития архитектуры является противоречие между ее утилитарно-техническим «базисом» и художественной «надстройкой». Это внутреннее противоречие и формирует законы «саморазвития» архитектуры.

Основной методологический принцип, который предполагается применить при изложении материала, заключается в совместном рассмотрении процесса развития архитектуры как имеющего внутренние, обусловленные спецификой объекта, закономерности и как процесса, детерминированного внешними условиями развития. Такое совмещение возможно при взгляде на историю архитектуры как на органический процесс, подобный развитию биологического объекта, где реализация внутренней закономерности развития объекта, заложенной в генетической программе, может быть осуществлена не иначе как путем взаимодействия со средой и через это взаимодействие.

В методическом плане это означает изучение истоков рассматриваемого явления истории архитектуры, изучение того периода, когда данное явление находится в стадии потенциальной возможности. Затем необходимо рассмотрение того комплекса условий исторического, экономического, художественного и общекультурного порядка, который вызвал переход данного явления от потенциальной возможности в актуальную действительность и сформировал «среду» его дальнейшей эволюции. В результате создаются предпосылки всестороннего изучения явления на более

конкретном уровне и, в конечном итоге, вырабатывается основа для обобщения эмпирического материала истории архитектуры отдельных стран.

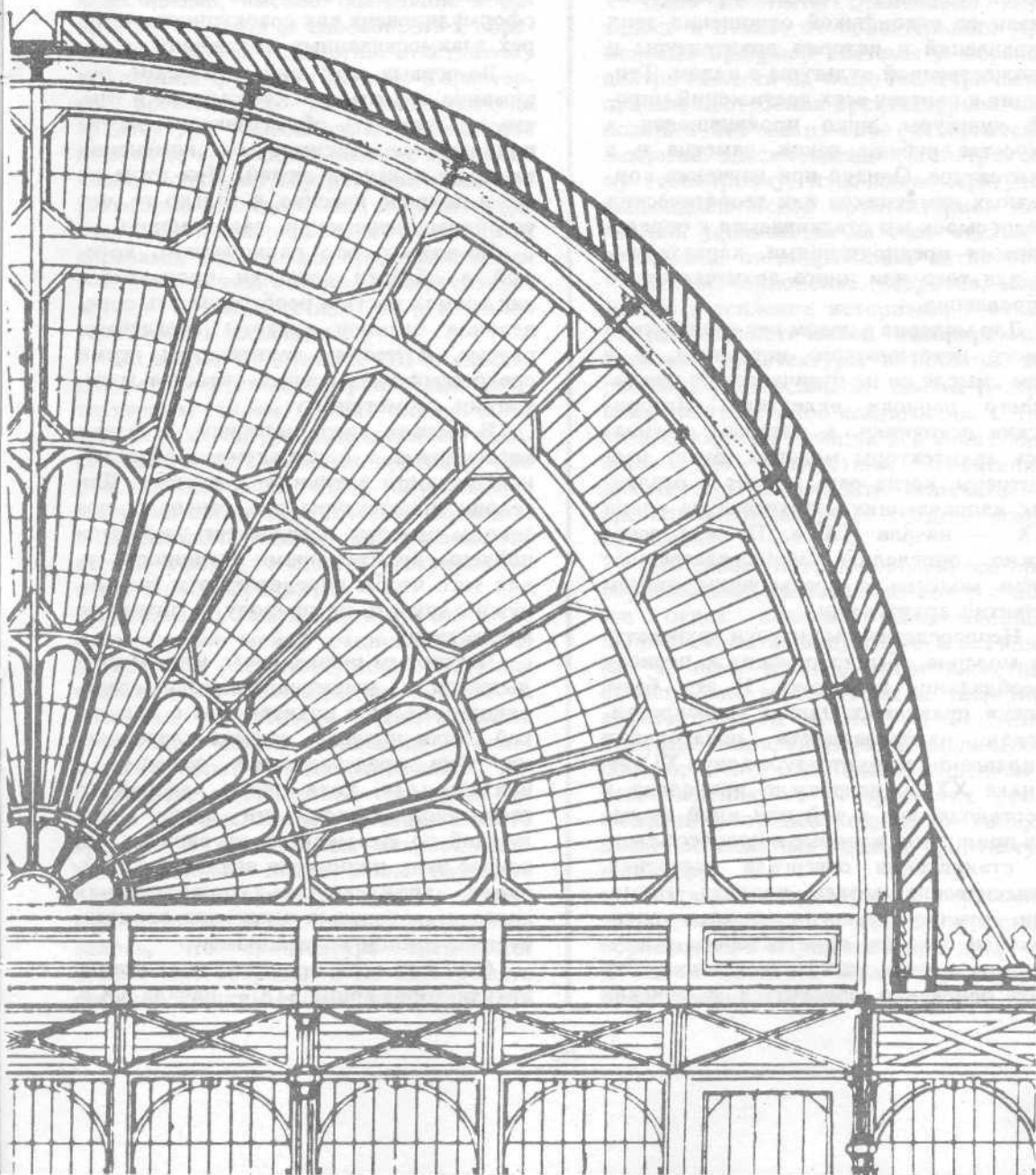
Такая методологическая установка дает основания для научной классификации направлений внутри архитектуры эпохи модерна. Она вытекает из анализа многообразных ее источников. Эта же установка позволит нам сделать обоснованный вывод об отношении архитектуры модерна к предыдущему этапу эклектики.

Таким образом, предлагаемая книга не является очередным изложением истории архитектуры конца XIX — начала XX в. и, соответственно, не претендует на полный охват ее фактической стороны. В задачу авторов входит решение общих историко-теоретических проблем, связанных с этим периодом развития архитектуры. Основное внимание в тексте будет уделено не отдельным фактам и их характеристикам, а тенденциям и процессам. Именно этими задачами и диктовался отбор привлеченного материала, в том числе и иллюстративного.

Авторы выражают свою признательность профессору Э. А. Гольдзамту за ценные замечания, сделанные в процессе подготовки рукописи к печати. В работе над книгой были использованы материалы, полученные в результате совместных исследований авторов с С. Б. Горюновой и В. П. Поршневым.

Часть первая

**ПРЕДЫСТОРИЯ.
ВРЕМЯ
„БЕССТИЛЬЯ“**



ОТ КЛАССИЦИЗМА К ЭКЛЕКТИКЕ. КОНЕЦ СТИЛИСТИЧЕСКОГО МОНИЗМА

Вопрос об истоках тех новаторских направлений в архитектуре конца XIX — начала XX в., которые обозначаются условным термином «модерн», связан со спецификой отношения этих направлений к истории архитектуры и художественной культуры в целом. Тенденция к синтезу всех достижений мировой культуры, ярко проявившаяся в искусстве рубежа веков, заметна и в архитектуре. Однако при изучении конкретных памятников или теоретических предпосылок мы сталкиваемся с определенными предпочтениями, характерными для того или иного архитектурного направления.

Для модерна в целом нет какого-либо одного исторического источника, и в этом смысле он не отличается от предыдущего периода эклектики. Исторические источники, к которым обращались архитекторы модерна, будут рассмотрены, когда речь пойдет о различных направлениях в архитектуре конца XIX — начала XX в. Прежде всего важно определить непосредственные связи модерна с предыдущим этапом развития архитектуры.

Непосредственные истоки архитектуры модерна обычно относят к периоду преобладания эклектики. И это, безусловно, правильно. Однако антиэклектическая направленность новаторских направлений в архитектуре конца XIX — начала XX в. неизбежно приводила к восстановлению в той или иной форме тех принципов, которые в процессе своего становления отвергала эклектика. Классические идеалы порядка, гармонии, стилистического единства вдохновляли многих архитекторов, выступавших против засилья эклектики. Это дает основание обратиться в поисках

истоков модерна сначала к архитектуре классицизма, процессу ее распада и лишь затем к периоду эклектики.

Архитектурная концепция классицизма окончательно сложилась ко второй половине XVII в. в результате интерпретации архитектурной теории Возрождения в духе картезианского рационализма. Основные положения этой концепции, сформулированные в трактате Ф. Блонделя-старшего, оставались неизменными вплоть до распада классицизма в первой половине XIX в. В самом общем виде она может быть сформулирована как совокупность четырех взаимосвязанных положений.

Во-первых, это онтологическое понимание красоты, т. е. убеждение в том, что красота есть объективное свойство природы, независимое от изменения взглядов и вкусов людей. При этом не все в природе красиво, а только то, что устойчиво, неизменно, закономерно.

Во-вторых, это рационализм, который в области эстетики проявляется как возможность и необходимость определения законов красоты средствами разума. В теории архитектуры этими средствами оказывались средства математики, геометрии.

В-третьих, это историзм эстетики классицизма, т. е. убеждение в абсолютной ценности античного искусства. Для теории архитектуры это означало, что законы красоты в зодчестве уже были найдены архитекторами античности и, для того чтобы определить эти законы, нужно изучать не природу, а античную архитектуру.

Четвертым положением, итогом предыдущих, непосредственно соединяющим теорию архитектуры с практикой, были правила, каноны классицизма. Они представлялись вечными и неизменными, хотя почти каждый из теоретиков классицизма давал свой, лучший по его мнению, их вариант. На основе этих принципов возникла устойчивая архитектурно-художественная система, которую и называют архитектурным стилем классицизма.

Одной из черт, привлечших внимание архитекторов конца XIX — начала XX в.

к архитектуре классицизма, было единство пространственной структуры, «единство плана и фасада». Это единство обеспечивалось распространением рационалистических принципов симметрии, регулярности, соподчинения главного и второстепенного не только во внешнем облике здания, но и внутренней его планировке. Тем самым эти принципы объединяли ордерную систему и устойчивые приемы внутренней планировки в единое целое.

Другой особенностью архитектуры классицизма, высоко оцененной в начале XX в., была ее способность к образованию четкой типологии, отчетливому выявлению функции здания. Характерной особенностью творческого метода архитектуры классицизма, вытекающей из всей ее концепции, было не движение мысли «снаружи внутрь», как полагают некоторые исследователи, и не «изнутри наружу», а оперирование целостными образами, идеальными представлениями о «типе» здания, которые конкретизировались в соответствии с реальными условиями и задачами.

Во второй половине XVIII в. классицизм становится общеевропейским архитектурным стилем. Однако именно в это время архитектура классицизма обнаруживает ряд серьезных противоречий. Эти противоречия были обусловлены теми изменениями, которые возникли в социально-экономической и идеологической сферах общества, вступившего в век Просвещения.

Одним из таких противоречий было противоречие между рационализмом и историзмом архитектурной доктрины классицизма. До середины XVIII в. античная архитектура представлялась теоретикам неким застывшим и неизменным образцом, математической абстракцией, воплощением «вечных» законов красоты. Однако начиная с этого времени в европейском искусствоведении возникает новая волна изучения искусства античности, во многом связанная с именем И. И. Винкельмана. Оказалось, что архитектура античности весьма многообразна и не может быть сведена к каким-либо простым форму-

лам. Традиционные архитектурные каноны и правила лишались своего исторического обоснования, что ставило под угрозу всю теоретическую концепцию архитектуры классицизма. Это противоречие, вызванное столкновением рационалистической установки на абстрактный идеал с реальным многообразием исторически конкретных форм этого идеала — античной архитектуры, породило отклонения от ортодоксальной архитектурной доктрины классицизма.

Одно из таких отклонений выразилось в отказе от обязательного применения ордерной системы и переносе центра тяжести на чисто геометрические приемы построения архитектурной композиции без каких-либо исторических аналогий. Здесь тенденция к абстрактному геометризму, изначально присущая классицистической архитектурной концепции, усиливается за счет отказа от историзма, от подражания античности.

Второе отклонение, напротив, выразилось в усилении историзма, в отказе от рационалистической интерпретации античной архитектуры и попыток выработать универсальные законы построения архитектурной композиции. С точки зрения этой позиции все многообразие форм конкретных памятников архитектуры античности включалось в арсенал архитектурных средств современности.

По первому пути пошли архитекторы, образовавшие направление, которое позже будет названо революционным направлением французского классицизма. К нему принадлежали известные французские архитекторы и теоретики архитектуры К. Н. Леду и Э. Булле. Взгляды этих архитекторов имели много общего; в них отразилась тенденция к освобождению от исторических реминисценций, от необходимости копирования освященных веками архитектурных форм.

Пытаясь возвратиться к первоосновам архитектурного языка, теоретики обращаются к изучению форм природы. В своем трактате Булле предпринял исследование, касающееся «теории тел».

Он рассматривал эстетические качества различных природных форм и отдавал предпочтение геометрически правильным формам. По его словам, эти формы просты, ясны и могут восприниматься с первого взгляда. Леду также писал о формах, которые «создаются простым движением циркуля». Эти формы, по его мнению, «отмечены высоким вкусом». «Круг, квадрат — вот азбука, которую авторы должны употреблять в тексте своих лучших произведений» [5, с. 49]. Эти взгляды отражали тот рационалистический идеал правильности, регулярности, порядка, против которого выступили романтики, обвиняя сторонников классицизма в стремлении «исправлять» реальную красоту природы. Однако на рубеже XIX—XX вв. этот идеал возродился и оказал существенное влияние на архитектуру модерна.

По второму пути, который казался выходом из возникшего противоречия архитектурной концепции классицизма, шли архитекторы, отказавшиеся от попыток найти какие-либо идеальные архитектурные формы и считавшие, что нужно просто использовать известные примеры античной архитектуры в качестве образцов. Центр тяжести смещался здесь в сторону историзма — к другому полюсу классицистической архитектурной концепции. При этом отказ от попыток полностью формализовать наследие античной архитектуры требовал выбора конкретного исторического прототипа и его оценки с точки зрения практической целесообразности использования.

Крупнейшие представители этого направления — французские архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен, работавшие в первой половине XIX в., писали, «что греческую архитектуру, безусловно, можно считать совершенной, но следует признать, что она более подходяща для храмов и общественных сооружений, чем для жилых зданий, и что неумеренное злоупотребление красотою, ей присущими, часто идет в ущерб хорошей планировке и прочности современных построек» [45]. Такая позиция должна была привести к расширению круга

используемых прототипов, хотя речь пока шла только об архитектуре, принадлежащей классической традиции, и взоры архитекторов обращаются к архитектуре Возрождения; «Красота и совершенство памятников архитектуры XV века пригоднее для наших целей, чем красота и совершенство построек Греции и Рима» [45, с. 49].

Так в недрах классицистической доктрины формируется принципиально новое отношение к истории архитектуры, основанное на выборе исторического прототипа, наиболее соответствующего конкретной практической задаче. Именно здесь, как нам представляется, лежат истоки будущего глобального «историзма» архитектуры второй половины XIX — начала XX в.

Этот путь преодоления внутренних противоречий классицистической доктрины оказался главным направлением развития французской, а затем и всей европейской архитектуры. Отказ от поисков абстрактного идеала и расширение области исторических аналогий соответствовали новым романтическим веяниям в художественной культуре конца XVIII — начала XIX в. Вместе с тем избирательное отношение к историческим прототипам, гибкое их использование давали возможность развития технических аспектов архитектуры и в этом смысле способствовали развитию утилитаристских тенденций.

Утилитаристская тенденция достаточно отчетливо прослеживается в архитектурной теории классицизма уже в начале XVIII в. Ее присутствие заметно во взглядах французских теоретиков архитектуры этого времени Л. Ж. Кордемуа и М. А. Ложье, которые рассматривали зависимость архитектурных и конструктивных форм. При этом типичная для эстетики классицизма нерасчлененность понятий «разумного», «полезного», «красивого» позволяла утилитаристским идеям сосуществовать в теории архитектуры с рационалистическим идеалом универсального математического порядка. Однако к концу XVIII в. положение в эстетике существенно меняется.

Заимствовав от рационалистической философии XVII в. веру в безграничные возможности человеческого разума, эпоха Просвещения внесла значительные коррективы в само понятие «разумного». В отличие от абстрактно-теоретического разума рационалистов XVII в. разум философов Просвещения носил преимущественно конкретно-практический характер. Эстетическая мысль этого времени в лице Канта не только разводит, но и противопоставляет понятия «полезного» и «красивого». Несмотря на относительную консервативность и устойчивость архитектурной доктрины классицизма, влияние новых идей сказывалось и здесь. Постепенно осознается различие между «разумной красотой» и «разумной пользой». Традиционный картезианский рационализм постепенно замещается рационализмом нового типа — утилитаризмом.

Эта тенденция ярко проявилась в в теоретических работах одного из наиболее популярных представителей французской архитектурной науки начала XIX в. — Ж. Н. Л. Дюрана. Профессор Политехнической школы в Париже, Дюран был учеником Булле. Сравнение их теоретических позиций позволяет раскрыть существо изменений архитектурной концепции классицизма. Взгляды Дюрана были изложены им в «Учебнике архитектуры», вышедшем в 1802—1805 гг. и затем неоднократно переиздававшимся. Эта книга была широко известна за пределами Франции, в том числе в России, и оказала серьезное влияние на развитие теории архитектуры во многих странах.

Если сравнивать примеры сооружений, приводимые в книге Дюрана, с проектами Булле, то можно обнаружить между ними большое сходство. У Дюрана мы видим то же стремление к упрощенной форме, к симметрии и геометрической ясности, что и в проектах Булле. Иными словами, Дюран исходил из того же классицистического идеала красоты, который так ярко отразил в своем творчестве его учитель. Однако если Булле обосновывал свою приверженность ясным геометрическим формам доводами

эстетического порядка, то Дюран, напротив, прибегает к аргументу «пользы». Концепция Дюрана представляет собой попытку обосновать архитектурные принципы классицизма требованиями утилитарными.

Традиционную для классицизма эстетику «сверху», проецирующую на архитектуру абстрактный идеал красоты, Дюран заменил эстетикой «снизу», выводя эстетические качества архитектуры из ее способности удовлетворять утилитарные потребности человека. Композиционные принципы симметрии и регулярности он связывал, например, с экономическими требованиями: «Здание будет тем менее стоить, чем оно будет симметричнее» [141]. Очевидно, что понятие «рационализм» в применении к концепции Дюрана приобретает совершенно иной смысл, чем по отношению ко взглядам Булле. Классицистический «рационализм красоты» вытесняется «рационализмом пользы», направленным на утилитарно-практические аспекты архитектуры. Именно в этом смысле будут применять понятие «рационализм» теоретики второй половины XIX — начала XX в.

Таким образом, влияние идей Просвещения сказывается не только на позднеклассицистической стадии развития архитектуры, но и на этапе эклектики. Только после распада классицизма теорией архитектуры будут вполне освоены такие идеи, выдвинутые эпохой Просвещения, как идея философского эклектизма (Д. Дидро), идея слияния человека с природой и культ ремесла (Ж.-Ж. Руссо).

Распространение классицизма как общеевропейского архитектурного стиля сопровождалось во многих странах растущим интересом к средневековому зодчеству. Усиливаясь к началу XIX в., попытки возрождения средневековой традиции становятся фактором, заметно влияющим на развитие архитектуры. Если для архитекторов XVIII в. готические постройки были лишь эпизодом, то в творчестве многих крупных архитекторов начала XIX в., таких как К.-Ф. Шинкель в Германии, Дж. Неш

в Англии, А. П. Брюллов в России, классицистическая и средневековая традиции, по существу, равноправны.

Обращение к средневековью, формирование своеобразного медиевистского направления в архитектуре сыграло важную роль в эволюции позднего классицизма. И дело не только в том, что применение архитектурных форм средневековья разрушало монополию ордерной системы. Отказ от ордера часто сопровождался отказом от симметрии общей композиции здания и переходом к композиционному принципу «живописности». Именно в рамках медиевистского направления формировались принципы свободной организации плана.

Обращение к средневековью часто было вызвано потоками возрождения национальных архитектурных традиций в противовес космополитизму классицистической формальной системы. В этом смысле медиевистское направление было предшественником многочисленных национальных течений в архитектуре в период эклектики.

Во многих своих существенных аспектах медиевистское направление выступало противоположностью основной классицистической традиции. Однако его конкуренция не могла сама по себе вытеснить архитектуру классицизма. Оно существовало в европейской архитектуре вплоть до 40-х годов XIX в., когда распалась архитектурно-художественная система классицизма и на смену ей пришла эклектика, включившая в себя медиевистское направление как одно из проявлений своего глобального историзма.

Несомненно, однако, и то, что увлечение средневековьем, наряду с определенными тенденциями в рамках классицизма, оказалось фактором, создавшим предпосылки формирования новой архитектурной концепции. Особую роль в формировании этой концепции сыграл романтизм, который, с одной стороны, способствовал распространению медиевистских тенденций в архитектуре, с другой — выступал против эстетики Просвещения, а заодно и против архитектурной доктрины классицизма.

Романтизм был, по словам Маркса, первой реакцией на французскую революцию и идеологию Просвещения. Антирационалистическая направленность эстетики романтизма была антитезой рационализму Просвещения. Эстетика романтизма не только разрушала рационалистическую основу архитектурной концепции классицизма, но и находилась в оппозиции к любой систематической теории искусства. Для романтиков «предрассудок лучше поклонения рассудку, суеверие лучше системоверия». Романтизм не только отвергает культ абстрактного порядка эстетики классицизма, но, по словам Августа Шлегеля, «выражает тайное тяготение к хаосу..., который кроется в каждом организованном творении, в его недрах» [63, с. 256].

Если теория архитектуры классицизма тяготела к объективному, к вытеснению субъективных аспектов художественного творчества, то эстетика романтизма, напротив, ставила во главу угла субъективное — творческую интуицию, свободу и даже произвол абсолютно самостоятельной личности художника. Такая творческая позиция не могла быть в полном объеме реализована в области архитектуры, хотя бы потому, что свобода художника здесь ограничена объективными свойствами строительных материалов и уровнем развития архитектурных конструкций. Романтическое отрицание «презренной пользы» противоречило специфике архитектуры. Поэтому романтизм в архитектуре существовал лишь в виде тенденции, в большей или меньшей степени влиявшей на ход ее развития. «Архитектура менее всех искусств увлекается романтизмом, не отвергая, впрочем, ничего оригинального и творческого, она страшится только впустить в свою область все незрелое, прихотливое, своевольное», — писал в 1835 г. русский архитектор и теоретик И. И. Свиязев [129, с. 265].

По-новому решает эстетика романтизма вопрос об отношении искусства и природы. Если эстетика классицизма сосредоточивала свое внимание на об-

щем, закономерном, устойчивом, рационально постигаемом в природе, то для романтизма эстетически ценным в ней является именно неповторимое, индивидуальное, конкретное, непосредственно и чувственно воспринимаемое. С этим романтическим отношением к природе во многом связано то, что классицистический идеал ясности, геометрической правильности, регулярности сменился в период эклектики стремлением к многообразию, индивидуальной неповторимости архитектурной формы.

В отличие от классицизма романтическая тенденция в архитектуре не обладала стилистической определенностью. Такая стилистическая определенность непосредственно связана с нормативностью эстетической доктрины, а эстетика романтизма, напротив, обладала ярко выраженной антинормативностью. Поэтому в архитектуре романтизм выступал в самых различных исторических одеждах, не сковывая себя какими-либо стилистическими нормами и правилами.

Эстетический идеал романтизма не имел определенной исторической локализации. Романтиков интересовало и средневековое (которому отдавалось все же предпочтение), и античность, и Древний Египет, и Древний Восток. Искусство самых различных стран получило в эстетике романтизма права гражданства наравне с античностью. Однако историзм романтического сознания сочетался с враждебностью ко всякой систематичности, объективной логике, детальному анализу исторических фактов. Основой художественного познания и художественной деятельности объявлялось чувство, а не разум. Такая эстетическая позиция, с одной стороны, открывала перед архитектурой возможность использовать самый широкий круг исторических прототипов, с другой — санкционировала произвольное изменение архитектурных форм прошлого и произвольное их сочетание. Именно в эстетике романтизма эклектизм находит свое теоретическое обоснование как полноправный художественный метод.

Таким образом, истоки того, что можно назвать эклектическим архитектурным мышлением, связаны с эстетикой романтизма. Однако между эстетикой романтизма и архитектурной теорией эклектики существует принципиальное различие. Теория эклектики включала в себя как важнейший момент то, что противоположно самому духу романтического мировоззрения — принцип «пользы». Романтизм сыграл важную роль критика классицистической концепции архитектуры, но позитивная программа эклектики была выработана уже под влиянием того буржуазного практицизма, который определял интеллектуальную атмосферу времени.

Распад архитектуры классицизма был явлением, отразившим развитие всего буржуазного общества — от экономического базиса до верхних этажей его духовной надстройки. Промышленная революция второй половины XVIII в. — начала XIX в. и расширение сферы товарного производства, развитие философии и новые явления художественной культуры — все в той или иной степени влияло на архитектурный процесс того времени. Изменение теоретического «сознания» архитектуры не только отражало смену идеологических и художественных структур, но и отвечало новым условиям ее реального бытия. Эти условия, заставляющие пересматривать традиционный подход к решению функциональных и конструктивных проблем, стали решающим фактором, обусловившим распад архитектуры классицизма.

К новым условиям следует отнести прежде всего изменение градостроительной ситуации в крупных городах. Нужно отметить, что уже в XVIII в. архитектурное решение некоторых городских ансамблей (Вандомская площадь и площадь Согласия в Париже, ансамбль английского города Бат) обнаруживает известное противоречие с типичным для классицизма стремлением к выявлению объемно-пространственной характеристики здания. К началу XIX в. с ростом городов и уплотнением застройки происходит существенная трансформа-

ция композиционных принципов классицизма, заключающаяся в последовательном переходе от объемных решений к плоскостным в процессе создания крупных парадных городских ансамблей.

Последняя фаза развития классицизма была отмечена высшими его достижениями в области градостроительства. Однако именно в этот период своего развития классицизм обнаруживает черты перерождения, симптомы скорого упадка. Распространение композиционных приемов классицизма с одного здания на городскую среду, пространственная экспансия регулирующего и упорядочивающего начала приводили к тому, что отдельное здание часто теряло типологическую определенность, становясь лишь элементом оформления «интерьера» городского пространства. В этом случае ордерная система теряла связь с пространственной структурой и функциональной организацией отдельного здания; она служила реализации более широкого композиционного замысла, включающего целый ряд зданий. Таким образом, развитие классицизма в условиях роста городов и образовавшегося к началу XIX в. дефицита городского пространства вело к отказу от важнейшего его принципа — единства плана и фасада и в конечном итоге к превращению ордерной системы лишь в средство внешнего оформления здания.

К аналогичному результату привело развитие классицизма и в загородной архитектуре. Распространение буржуазного образа жизни и быта потребовало новых приемов организации функций таких сооружений, как загородные дворцы, виллы, дачи. Повышение требований к удобству расположения помещений, уровню комфортности заставило архитекторов пересматривать жесткие симметричные схемы, отходить от регулярного построения плана. Это, в свою очередь, отразилось и на общей композиции зданий. Симметрия и регулярность уступают место свободной, живописной трактовке объема.

Как уже отмечалось, живописная композиция широко применялась в ро-

мантических постройках XVIII — начала XIX в. Принципиально новым явлением в загородных сооружениях позднего классицизма было сочетание свободного плана и ордерных форм. В этом случае, так же как и в ансамблевой городской застройке, происходило обособление ордерной системы от функциональной организации зданий. Ордерная система превращалась в декор, который легко мог быть заменен другим.

Одним из важнейших факторов, обусловивших распад архитектуры классицизма, было появление таких новых типов зданий, как пассажи и универсальные магазины, банковские здания и многоэтажные доходные дома, вокзалы и т. п. Это привело к тому, что казалось бы универсальная композиционная система классицизма перестала соответствовать новым функциональным требованиям. Исторические аналоги, которыми оперировал классицизм, и его собственный опыт оказались бессильными перед новыми задачами, поставленными развитием общества.

Изменение функциональных требований к архитектуре явилось стимулом применения новых конструктивных материалов и приемов. В начале XIX в. архитекторы классицизма уже применяли металлические конструкции. Однако их использование носило еще эпизодический характер и практически не сказывалось на форме сооружений. Конструкции развивались внутри устойчивой формальной системы, не разрушая ее целостности. Однако появление новых типов зданий сделало необходимым более широкое применение металлических конструкций. Одновременно развитие промышленности делало применение таких конструкций все более экономически оправданным. Несомненное формальное средств классицизма и новых конструкций стало очевидным фактом.

Таким образом, к 30—40-м годам XIX в. архитектура подошла к рубежу, когда и внутренняя логика развития, и изменившиеся условия неизбежно вели к распаду традиционной архитектурно-художественной системы. Его

основным симптомом было обособление художественных и утилитарных аспектов архитектуры, превращение архитектурной формы в декорацию. В этих условиях попытки сохранить классицизм как архитектурный стиль на деле означали лишь использование его внешних атрибутов и в конечном итоге усугубляли внутренние противоречия.

Единственной альтернативой безжизненному академизму, единственной перспективой развития на этом этапе являлась эклектика. Причем эклектика, понимаемая не просто как формальное направление архитектуры, а как творческий принцип, по существу противоположный принципам классицизма, который выражался в раздельном, «аналитическом» подходе к проектированию, когда художественные и утилитарные аспекты архитектуры мыслились отдельно и соединялись лишь в результате.

Распад классицизма как общеевропейского архитектурного стиля, завершившийся к 40-м годам XIX в., шел параллельно и в связи с формированием качественно нового явления — города эпохи промышленного капитализма. Архитектурным лицом этого города, его художественным выражением и был эклектизм. Застройка большинства городов вплоть до 80-х годов XIX в. велась в основном стихийно и регулировалась, как правило, узкоутилитарными требованиями капиталистической экономики.

Упадок градостроительной культуры выразился не только в стихийности застройки капиталистических городов, он характеризовал и те градостроительные мероприятия, которые проводились во второй половине XIX в. К ним относятся первые реконструкции крупных городов, такие как реконструкция Парижа, Вены и др. В этих государственных мероприятиях в не меньшей степени, чем в спекулятивной строительной деятельности, отразились экономические и политические притязания крупной буржуазии.

Между тем и традиционно негативная оценка этих мероприятий должна быть существенно скорректирована. Де-

ло не только в практической необходимости крупных реконструктивных работ в этих европейских столицах, без которых они просто не могли существовать в качестве современных культурных и промышленных центров. Реконструкция середины XIX в. определила новый архитектурный облик этих городов, придавала им иной, более крупный масштаб. При этом «хирургический» характер реконструкции, спекулятивная лихорадка, связанная с ней, стали для современников объектом острой критики.

Деградация градостроительной культуры явилась одним из аспектов общего снижения художественного уровня архитектуры периода эклектики. Архитектура этого времени в значительной степени отражала эстетические пристрастия правящих классов. Художественный упадок архитектуры второй половины XIX в., отсутствие в ней стилистического единства часто объясняют индивидуализмом буржуазного сознания. Действительно, в условиях капиталистической конкуренции в архитектуре большую роль стали играть соображения рекламы, моды, престижности, стремление к ярко выраженной индивидуализации, неумеренной экспрессивности архитектурных решений.

Однако наряду с экономическими законами капитализма, объективно ведущими к разобщению людей и росту индивидуализма, в буржуазном обществе существовали силы, заинтересованные в его интеграции. Причем эти силы имели как прогрессивный, так и реакционный характер. Идеологическое влияние этих сил сыграло большую роль в архитектуре и обусловило возникновение ряда стилистических направлений в рамках эклектизма. Одной из таких сил была церковь, поддерживающая неоготическое направление в архитектуре стран Западной Европы и так называемый «русско-византийский стиль» в России.

Значительную роль в архитектуре сыграли те направления буржуазной общественной мысли, которые выдвигали идеи возрождения национальной

и народной культуры. В ряде регионов Центральной Европы, таких как венгерские и чешские земли Австро-Венгрии и отчасти польская территория Российской империи, в архитектурных формах эклектизма утверждались идеи национального освобождения, восстановления национальной государственности. Поддерживая то или иное стилистическое направление, сохраняло определенное влияние на стилистику архитектуры и государство.

Формирование и развитие архитектуры эклектики проходило на фоне определенных изменений в области естественных и общественных наук. Промышленный переворот конца XVIII — первой половины XIX в. вызвал интенсивное развитие естественнонаучных знаний. Его авторитет неизмеримо вырос, и основной метод естественных наук — эмпиризм проник в сферу наук общественных. Задачу распространения естественнонаучных методов на область общественных наук и философии ставил перед собой позитивизм. Он развивался в полемике с романтической традицией в области общественных наук, и в частности романтической историографией.

«Критикуя примитивную описательность и сведение исторического процесса к случайной деятельности «великих людей», доказывая возможность и необходимость широких обобщений относительно общественной жизни, позитивизм оказал определенное положительное влияние на историческую науку XIX в., способствуя переходу от описательно-повествовательной истории отдельных событий к изучению сложной эволюции социально-экономических процессов, отношений и структур», — пишет И. С. Кон [54]. Все сказанное им о роли позитивизма в исторической науке может быть отнесено и к науке об архитектуре.

Требование строго научного исследования факта, защита принципа детерминизма, рассмотрение явлений в развитии — все эти положительные стороны позитивизма нашли отражение и в архитектурной науке второй половины XIX в. Вместе с тем архитектурная наука

того времени разделяет и слабые стороны позитивизма. Прежде всего это плоская, механистическая трактовка принципа развития. Процесс развития понимался как накопление количественных изменений, как чистая эволюция. Кроме того, притязая на роль «философии науки», позитивизм тем не менее ограничивал сферу научного познания областью внешних явлений, оставляя познание сущности религии. В этом смысле позитивизм смыкался с иррационалистическим направлением философии второй половины XIX в., которое также влияло на теорию архитектуры.

Большое значение позитивизма в формировании архитектурных концепций второй половины XIX в. неоднократно отмечалось исследователями [51]. Необходимо подчеркнуть тот аспект позитивизма, который имел прямые аналогии в теории архитектуры, но который часто упускают из вида, рассматривая влияние позитивизма на архитектурную науку. Основоположники позитивизма О. Конт и Г. Спенсер привлекают в область социологии понятия, почерпнутые из науки об органической жизни. Главной конкретной наукой, законы которой распространяемы на область социологии, психологии, этики, Спенсер считал биологию. Существенная черта социологии Спенсера — «уподобление общества живому телу» [106, с. 31]. Здесь видна прямая аналогия с идеей «органичности», которая в той или иной форме постоянно возникала в теории архитектуры. Особую роль эта идея стала играть в архитектурной идеологии конца XIX — начала XX в., когда исследование форм и структур явлений органической природы стало источником плодотворных идей. Однако неверие позитивизма в способность разума проникнуть в сущность органической жизни открывало дорогу иррационалистическому истолкованию «органичности» архитектуры.

Позитивизм как «тип мышления, который проявил себя и в науках, и в искусстве (натурализм), и в философии, и в эстетике» [61, с. 11], оказал значительное влияние на теорию архитектуры

второй половины XIX — начала XX в. Однако это не значит, что вся эта теория была позитивистской. В разной степени в ней нашли отражение важнейшие направления философской, общественно-политической и эстетической мысли того времени. Особую роль в ее развитии сыграли те из них, которые были связаны с романтической традицией.

Распад архитектурно-художественной системы классицизма породил необычайное многообразие различных творческих позиций и взглядов на архитектуру. Новые прогрессивные идеи и традиционные представления, попытки заглянуть в будущее и возродить прошлое, апология техники и враждебное отношение к техническому прогрессу — все это складывалось в пеструю, противоречивую, но все же не лишенную определенной внутренней логики картину архитектурной «идеологии» периода эклектики. Эта логика может быть раскрыта при сопоставлении взглядов теоретиков, принадлежащих к различным направлениям архитектурной мысли середины — второй половины XIX в.

Уже в процессе распада классицизма в теории архитектуры складываются направления, противостоящие набирающей силу эклектике. К середине XIX в. эти направления во многом определяли общую картину творческих поисков в области архитектуры и прикладного искусства.

Если попытаться охватить все многообразие точек зрения на архитектуру и ее проблемы, существовавших во второй половине XIX в., то оно может быть представлено в виде некоторой области (континуума), заключенной между двумя критическими по отношению к эклектике и в существенных моментах противоположных между собой направлениями архитектурной теории — романтическим и рационалистическим.

Романтики и рационалисты ставили архитектуре своего времени, по существу, один и тот же «диагноз» — разрыв, несоответствие между ее художественными и техническими аспектами, однако предлагали различные средства лечения этой «болезни». Романтики видели

свой идеал в прошлом и связывали причины художественного упадка архитектуры с применением в ней новых технических средств и материалов, новых методов строительства и организации труда. Своей задачей они считали возрождение ремесленного производства, средневековой и народной традиции в архитектуре.

Рационалисты, напротив, считали пороком эклектической архитектуры ее попытки замаскировать новые конструкции, подделать новые материалы под традиционные. Именно в активном художественном освоении новых конструкций и материалов видели они залог преодоления кризиса архитектуры.

Представляя оппозицию господствующим взглядам на архитектуру, романтическое и рационалистическое направления теории не выходили тем не менее за рамки «идеологии» эклектизма. Даже наиболее радикальные из теоретиков второй половины XIX в. не могли порвать с теми представлениями об «искусстве архитектуры», которые коренились в общекультурной ситуации этого времени. Роль критических направлений теории архитектуры заключалась прежде всего в том, что они формировали идейную базу антиэклектического движения в архитектуре конца XIX — начала XX в. Круг идей, выдвинутых критической теорией, был весьма широк и требует специального исследования. Мы рассмотрим его с позиции тех проблем, которые оказались на переднем плане архитектуры эпохи модерна, и прежде всего проблемы стиля в архитектуре.

НАСЛЕДНИКИ РОМАНТИЗМА ПРОТИВ ЭКЛЕКТИКИ

К концу 40-х годов XIX в. романтизм как ведущее направление в европейском искусстве постепенно сходит со сцены. Однако влияние романтизма как широкого движения общекультурного масштаба во многом определяло развитие эстетической и архитектурной мысли на протяжении всего XIX и начала XX в. [61]. Это влияние на художественную культуру второй половины XIX в. выразилось, в частности, в существовании позднеромантического направления искусства, искусствознания и теории архитектуры.

Продолжая романтическую традицию в художественной культуре, позднеромантическое направление в ряде моментов отличалось от романтизма конца XVIII — начала XIX в. Одно из различий заключалось в том, что романтизм этого периода выступал прежде всего против искусства и эстетики эпохи Просвещения, а позднеромантическое движение в основном связано с критикой художественной практики, складывающейся к середине XIX в. в результате проникновения в сферу искусства промышленной технологии и способов организации труда, растущего влияния в этой сфере товарно-денежных отношений. Не случайно поэтому движение позднего романтизма наиболее ярко проявило себя в Англии — стране классического капитализма, раньше всех столкнувшейся с отрицательными последствиями капиталистического развития.

Одним из ведущих представителей позднего романтизма в Англии середины XIX в. был Д. Рескин. Следуя традиции морализма в английской эстетике (А. Шефтсбери, Ф. Хатчесон и др.), Рескин развивал идею единства красоты

и добра. Рассмотрение проблем искусства с этой точки зрения обусловило ярко выраженную социальную направленность концепции Рескина.

Для Рескина, как и для большинства романтиков, главное в искусстве — его идейная, содержательная сторона. Достойными воплощения в искусстве Рескин считал только высоко нравственные идеи. Основой всей его эстетической доктрины является христианская мораль. Она есть условие существования истинного искусства и главная его цель. «Вы не можете рисовать или петь так, чтобы это сделало вас хорошими людьми. Вы должны быть хорошими людьми ранее, чем рисовать и петь, и тогда краски и звуки дополнят в вас все то, что в вас есть лучшего», — писал Д. Рескин [94].

С нравственным совершенством общества связывает он и художественные качества архитектуры: «Хорошая архитектура находится в прямой связи с религией и может быть произведением только благочестивого и праведного, а не испорченного и безбожного народа» [93, с. 32]. Упадок общественной морали, следствием которого явилась деградация искусства, Рескин объясняет распространением духа торгашества и наживы в современном ему обществе.

В своей критике буржуазного общества Рескин исходил из идеализированного представления о феодальных общественных отношениях. Он считал феодализм тем обществом, где духовные ценности преобладали над материальными. Домануфактурное производство и связанные с ним общественные отношения Рескин объявлял единственной почвой, на которой может развиваться истинное искусство. Поэтому, в частности, он яростно выступал против применения машин, использования металла и новых материалов в архитектуре и прикладном искусстве. «Есть два основания, оба одинаково веские против замены ручной работы машинной или отливкой в форму; во-первых всякая работа, производимая посредством машин или отливки, плоха, во-вторых, она бесцельна», — писал Рескин [93, с. 257].

Отношение истинности и ложности в его концепции часто выражает соответствие или несоответствие художественной формы используемым материалам и технологическим приемам. Истина как соответствие формы материалу для Рескина — всеобщий закон искусства. «Всякое искусство, имея дело с данным материалом, должно преследовать задачи, соответствующие этому материалу: если оно имеет в виду задачу, которая лучше может быть выполнена с помощью другого материала, оно унижается и извращается» [93, с. 239]. В другом месте он так определяет отношение истины и ложности: «Машинную работу так же трудно отличить от ручной, как поддельный бриллиант от настоящего... Однако точно так же, как никакая порядочная женщина не надеет фальшивых драгоценных камней, никакой порядочный архитектор не допустит поддельного орнамента. Употребление его — такая же грубая непростительная ложь» [93, с. 257]. Этим, однако, не ограничивается содержание понятия истины. Это понятие используется Рескиным и в другом (хотя и связанном с рассмотренным) смысле — через понятие истины выражается отношение искусства к природе.

Проблема взаимоотношения искусства и природы была одной из главных проблем эстетики романтизма, и Рескин также уделяет ей большое внимание. Для Рескина истина в абсолютном смысле может принадлежать только богу. (Поэтому, в частности, он считает недостижимым совершенство в искусстве: «Требование совершенства всегда бывает признаком непонимания искусства»). Эта, имеющая божественное происхождение, истина воплощена в природе. Приблизиться к истине для искусства означает приблизиться к природе и богу. (Отсюда требование применять только естественные материалы и требование высокой нравственности для художника).

Истина в природе и истина в искусстве, по мнению Рескина, — суть явления одного порядка. Приблизиться к ней художник может, подражая в

своем творчестве «творчеству» природы. Постигание этой истины не может быть достигнуто рациональным путем, оно есть результат бескорыстной любви к природе, духовного слияния с ней.

Чувственное познание, интуицию художника Рескин ставит выше разума; логическое мышление и искусство для него не совместимы: «Бог сотворил всякого человека пригодным своему делу. Одного он сотворил ученым и дал ему способность к логическому мышлению и выводу, другого создал художником и дал ему восприимчивость, чувствительность и способность задерживать впечатления. Один не только не может делать дело другого, но даже не может понять, каким образом оно делается» [93, с. 86]. «...Истине в искусстве не научишься рассуждая», — вот позиция Рескина, позиция эстетического иррационализма [94, с. 53].

Понятие истины в концепции Рескина имеет еще один важный аспект — оно связано с понятием народности. Именно народ, такой, каким его представлял Рескин, добывающий одежду и пропитание собственными руками, живущий естественной жизнью, чуждой духу наживы, ближе всего природе и богу, а следовательно, и истине. Именно народ, по мнению Рескина, создал лучшее, что было создано в истории искусства, — искусство готики. Поэтому истинное искусство всегда народно. Демократизм был одной из сильных сторон учения Рескина. Однако идеализация патриархальных форм народной жизни и быта мешала Рескину увидеть те реальные пути, которые могли бы возратить искусству народный характер и обусловило ретроспективную направленность всей его концепции.

Наиболее полно взгляды Рескина на архитектуру изложены им в работах «Семь светочей архитектуры» (1849 г.) и «Камни Венеции» (1851—1855 гг.). Эти работы представляют собой попытку рассмотреть проблемы теории и истории архитектуры с точки зрения романтической концепции искусства. Однако именно здесь, особенно тогда, когда Рескин переходит от наиболее общих эсте-

тических проблем к специфическим проблемам архитектуры, он часто вынужден делать уступку рационалистической эстетике классицизма.

Для романтического мировоззрения характерны, с одной стороны, крайний субъективизм, стремление к ничем не ограниченной свободе творчества, с другой — тяготение к объективности, которое находит свое выражение в культе природы.

«Мировоззрение романтиков напряженно пульсирует между этими двумя полюсами — беспредельным субъективизмом и таким же беспредельным чувством природы — в попытках слить их воедино, но никогда не достигает их гармонии», — пишет С. Я. Сендеревич [61, с. 96]. Для позиции Рескина характерно как раз стремление к объективности, природе, стоящему за ней богу, за счет ограничения творческой свободы субъекта. Эта особенность позиции Рескина совпадает с основной тенденцией эстетики классицизма, тяготеющей к объективизму и нормативности. Все это наложило свой отпечаток на концепцию архитектуры Рескина.

В отличие от многих романтиков Рескин считал необходимым существование определенных законов творчества. Критикуя эклектизм современной ему архитектуры, он писал: «Упадок искусства и творческой фантазии в наше время происходит от того, что никто не направляет вкусы людей... везде царствует абсолютная свобода изучать, любоваться и восхищаться любыми стилями прошлого и настоящего... Все искусство превратилось в музей капризов художника» [188, с. 378—379].

Общество, по мнению Рескина, должно регламентировать развитие архитектуры и других искусств, как это было в период расцвета искусства готики. В архитектуре такая регламентация возможна и необходима потому, что сущность архитектуры состоит в наличии определенного «порядка», закономерной взаимосвязи и соподчинения различных элементов. Поэтому анархия, хаос, субъективизм неизбежно ведут к упадку архитектуры.

Каждой эпохе соответствует свой порядок, закон архитектуры, который формируется всей жизнью общества, отражает технические, экономические, политические и другие черты своего времени. Этот «порядок» есть не что иное, как стиль. Поэтому задача создания современного стиля заключается в том, чтобы создать «порядок», соответствующий настоящему времени. Однако Рескин допускает наличие в архитектуре и неизменных законов, присущих зодчеству всех времен. И здесь он обращается к характеристикам архитектурной формы, типичным для эстетики классицизма, — гармонии, масштабности, пропорциональности, архитектоничности и т. д.

Специфика романтического взгляда на архитектуру наиболее ярко проявилась в трактовке Рескиным отношения архитектуры и природы. Для рационалистической теории классицизма красота как бы растворена в природе, и задача архитектуры, отбросив все случайное, воспроизвести эту красоту в чистом виде. Поэтому красота архитектуры выше красоты природы. Иначе решает эту проблему Рескин. Для него красота природы — недостижимый идеал, к которому архитектура может только приблизиться. Красота природы не нуждается в исправлении: «Совершенное искусство видит и отражает все в природе; несовершенное искусство прихотливо и разборчиво; оно дерзко предпочитает одно и отбрасывает другое» [94, с. 54]. Только максимально приблизившись к природе, став частью природы, архитектура может приблизиться к ее красоте.

«Задача архитектуры, — насколько возможно, заменить нам природу, говорить нам о ней, напомнить о ее тишине, быть как природа торжественной и нежной, давать нам образы, заимствованные у природы, образы цветов, которых мы не можем больше рвать, и живых существ, которые теперь далеко от нас в своей пустыне», — пишет Рескин [93, с. 24]. Архитектура для него — это вторая природа, продолжение природной среды. Архитектор, по его мнению,

должен творить подобно природе, вос-производить впечатления, создавать настроения, подобные тем, которые вызывает природа.

Такая установка не могла не прийти в противоречие с утилитарными целями архитектуры, с потребностью в конструктивном и экономическом расчете. Рескин и не пытается разрешить это противоречие. Он понимает важность тех практических вопросов, которые призвана решать архитектура, и неоднократно высказывал мысль о том, что многие архитектурные формы рождены утилитарными, а не художественными целями. Однако он видел творческую сторону архитектуры не в удовлетворении практических потребностей, а в украшении полезных форм; главная ее цель — «украшать что-нибудь полезное». Не случайно поэтому Рескин часто сводит проблему архитектурной формы к проблеме орнамента, его правдивости и совершенству исполнения. «Архитекторы,— писал он,— неискренне говорят об избытке орнамента. Орнамента никогда не может быть слишком много, когда он хорош, и всегда слишком много, когда он плох» [93, с. 246].

Критика Рескином современной ему архитектуры не означала еще радикального отрицания им эклектизма. Он вполне допускал, например, возможность сочетания архитектурных форм различного происхождения в одном сооружении. Однако симпатии его были целиком отданы средневековой архитектуре.

Учение Рескина оказало значительное влияние на развитие архитектурной мысли второй половины XIX — начала XX в. Однако даже в Англии оно отражало лишь оппозицию господствующим взглядам. Большинство историков искусства вполне лояльно относились к процветавшему в архитектуре викторианской Англии эклектизму, считая его необходимым этапом на пути к тем великим свершениям, которые предстоят английской архитектуре.

Рескин был одним из немногих, кто в середине века видел в буржуазной цивилизации угрозу моральным и эстетическим ценностям и выступил с рез-

кой ее критикой. Однако враждебное отношение к технике помешало ему увидеть то действительно прогрессивное в архитектуре, что принесло с собой развитие промышленности. Культ ремесла, идеализация феодальных общественных отношений придавали его позитивной программе черты реакционной утопии. Однако благодаря тому, что критика Рескином буржуазной цивилизации и ее искусства содержала в себе много объективно верного, его концепция обладала большой потенциальной силой и во многом обусловила те выводы, к которым пришел ученик Рескина Уильям Моррис.

Становление Морриса как художника происходило в 50-е годы, когда он учился в Оксфордском университете, а затем работал в мастерской архитектора неоготического направления Дж. Стрита. Познакомившись с книгой Рескина «Камни Венеции», Моррис становится его горячим сторонником, а позже близким другом и учеником. В эти же годы он сближается с группой художников-праерафаэлитов, которых в это время поддерживал Рескин. Близость Морриса и праерафаэлитов, возглавляемых Д. Г. Россетти, не означала тождественности их взглядов даже в начале их совместной деятельности. При чем эволюция праерафаэлитского движения и взглядов Морриса приводила ко все большему расхождению их позиций. Одновременно обнаруживалось различие взглядов на искусство праерафаэлитов и Рескина. В увеличивающемся расхождении позиций Морриса, Рескина и праерафаэлитов проявилась важная особенность развития позднего романтизма, которая нашла свое отражение в теории архитектуры конца XIX — начала XX в.

По собственному признанию Морриса, изучение истории и любовь к искусству возбудили в нем ненависть к современной цивилизации. «В ушедшем в прошлое мире патриархальных отношений, в средневековой культуре Моррис вслед за Рескином ищет органического единства и полного соответствия жизни и искусства, природы и людей, утра-

ченного в пору спекулятивного развития промышленных городов и бешеной погони за наживой» [28, с. 25]. Стремление к непосредственной связи искусства и жизни, убеждение в том, что возрождение искусства может произойти только на основе ремесленного труда, обусловили и ту область искусства, к которой тяготел Моррис, и характер его дальнейшей деятельности.

Архитектура и прикладное искусство в их единстве как средство создания художественно-пространственных форм, соответствующих идеалу жизни Морриса, находились в центре его многообразных художественных интересов.

Такой широкий взгляд на искусство позволил Моррису встать во главе целой группы архитекторов, художников и мастеров художественного ремесла, которая получила название «Движение искусств и ремесел». Первым опытом комплексного решения задач, которые ставил перед собой Моррис, было строительство и обстановка в 1856 г. его собственного дома, прочно вошедшего в историю архитектуры под названием «Красный дом».

В ходе работ (в них принимали участие, кроме Морриса, Э. Т. Берн-Джонс и Ф. Уэбб) было освоено кустарное производство новых образцов оборудования, мебели и предметов домашней утвари. Это послужило толчком к образованию в 1861 г. фирмы «Моррис, Маршал, Фолкнер и К^о». Мастера художественного ремесла, живописи, резьбы по дереву, мебели и металлу». Целью создания фирмы было возрождение способов ручной обработки материалов и ремесленной технологии изготовления предметов прикладного и декоративного искусства. На этой основе был организован выпуск высококачественной художественной продукции, которая выгодно отличалась от массовых фабричных изделий. По мысли Морриса и его друзей, деятельность фирмы должна была служить делу распространения высокого художественного вкуса в массах, способствовать тому, чтобы искусство вновь обрело народный характер.

Изменения в культурной атмосфере Англии, высокое качество выпускаемых фирмой Морриса изделий обеспечили ей престиж и финансовый успех. Однако стоимость кустарной продукции фирмы была такова, что ее потребителем мог быть только весьма узкий круг состоятельных людей. Это, конечно, делало невозможным выполнение той культурной миссии, которую взяли на себя Моррис и сотрудники его фирмы. Практика показала утопичность воспринятой Моррисом у Рескина идеи возрождения кустарного производства как средства противостоять общей деградации художественной культуры.

Постепенно Моррис приходит к убеждению, что плодотворное развитие искусства и повышение художественной культуры масс не могут происходить без коренного изменения общественных условий. От утопической идеализации средневековья Моррис переходит к идеям социалистического переустройства общества. В 1875 г. происходит роспуск фирмы как товарищества. В 1883 г. Моррис присоединяется к английскому социалистическому движению, став впоследствии одним из наиболее популярных его лидеров. В эти годы «великой перемены», как писал о них Моррис, он определяет свою собственную эстетическую позицию, которая не только порывала со многими иллюзиями Рескина, но и стала крупным шагом в развитии архитектурной теории конца XIX в.

Для Морриса творческая деятельность ремесленника-художника есть идеал жизни вообще, есть созидание этой жизни. Архитектура в широком понимании как «совокупность внешнего окружения человека» есть средство и цель художественной деятельности. С другой стороны, социализм для Морриса — «теория жизни, охватывающая всю ее совокупность». Поэтому борьба за цели социализма — это одновременно и борьба за цели искусства. Таким образом, решающий вывод, который делает Моррис, обусловлен как исторически, так и внутренней логикой становления его концепции.

Этот вывод выходит уже за рамки теории архитектуры XIX в. Однако во многих отношениях Моррис оставался еще в плену представлений, характерных для его времени, а в некоторых случаях занимал и более консервативную позицию, чем теоретики-рационалисты XIX в.

До конца своих дней Моррис сохранил романтическое предубеждение против техники. В отличие от Рескина Моррис признает ее важную роль в жизни общества. Но для него техника есть лишь средство освобождения человека от монотонного, механического труда. Она, по его мнению, должна обеспечивать утилитарные потребности человека и освобождать время для творческой деятельности, которую Моррис по-прежнему связывал с трудом ремесленника. Он не смог увидеть в технике важнейшее средство самого искусства, недооценивал ее роль в развитии архитектуры.

О том, как Моррис представлял себе архитектуру будущего, можно прочесть в его романе-утопии «Вести ниоткуда или эпоха спокойствия», написанном в последние годы жизни. Моррис так описывает город социалистической Англии: «К северу тянулся ряд зданий, довольно низких, но хорошей архитектуры, украшенных орнаментами, что представляло контраст с простыми домами, разбросанными вокруг. Над этими невысокими постройками виднелась крутая свинцовая крыша и верхняя часть укрепленной контрфорсами стены огромного здания богатейшего архитектурного стиля, о котором можно сказать только, что он соединял все лучшее от готики северной Европы до мавританского и византийского стилей, но без слепого подражания какому-либо из них» [76, с. 59].

Если сравнивать это описание с теми картинами будущего архитектуры, которые рисовал более чем за полстолетия до Морриса Н. В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени», где он писал о том, что «целые этажи повиснут..., перекинутся смелые арки..., целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпор-

ках...» [27, с. 74], то очевидна поразительная для мыслителя такого уровня, как Моррис, архаичность взглядов на архитектурную форму.

Глубокое проникновение в социальный смысл архитектуры, получившее дальнейшее развитие, представление об архитектуре как о среде, где проходит жизнь человека, сочетались у Морриса с консервативными для конца XIX в. взглядами на архитектурную форму и перспективы ее развития. Это было той данью, которую Моррис заплатил за свое увлечение ремеслом и недооценку роли техники в развитии архитектуры. Однако нужно сказать, что идея объединения «всего лучшего от готики... до мавританского и византийского стилей» была на рубеже веков весьма актуальной и оставалась одной из установок архитектурной деятельности до конца эпохи модерна.

Рескин и Моррис развивали демократические традиции эстетики романтизма. Именно демократизм их взглядов обусловил ту выдающуюся роль, которую сыграли работы этих теоретиков в истории архитектурной мысли. Однако в рамках «идеологии» романтизма существовали тенденции, прямо противоположные демократизму Рескина и Морриса. Романтизм как реакция на политическую и идеологическую гегемонию буржуазии, включал в себя и антидемократические, элитарные тенденции, генетически связанные с идеологией отстраненной от власти аристократии. Этот аспект романтического мировоззрения стал источником таких явлений в философии и эстетике второй половины XIX в., как иррационализм, аморализм, эстетизм.

Элитарные тенденции в эстетике романтизма до настоящего времени почти не привлекали внимания исследователей истории архитектуры. Это и понятно, тяготея к эстетизму, к принципу «искусство для искусства», представители элитарных течений в эстетике не считали архитектуру полноценным искусством или вовсе исключали ее из сферы искусств. Поэтому влияние элитарных эстетических концепций на

теорию архитектуры вплоть до последних десятилетий XIX в. было весьма ограниченным. Однако полностью исключать из рассмотрения элитарные тенденции в художественной культуре второй половины XIX в. было бы не верно уже потому, что развитие демократической линии проходило в тесном взаимодействии с этими тенденциями. Причем рассмотрение этого взаимодействия дает возможность более точно определить роль демократической традиции эстетики романтизма в теории архитектуры. Кроме того, в силу причин, которые будут указаны далее, в конце XIX — начале XX в. влияние элитарных тенденций искусства и эстетики на архитектуру резко возрастает.

Линия морализма, представленная именами Рескина и, отчасти, Морриса, не была единственным наследием эпохи романтизма в английском искусстве. Одновременно с ней, тесно переплетаясь и отталкиваясь от нее, развивалась линия эстетизма. Морализм и эстетизм были формой протеста против буржуазной действительности с «противоположных, но вместе с тем внутренне единых точек зрения» [61, с. 72]. Осуждая буржуазное общество за утерю красоты и поэтического начала в жизни, эстетизм, в отличие от морализма, высшей ценностью считал красоту и отстаивал ее независимость и приоритет по отношению к морали.

Принципы эстетизма в английской эстетике разрабатывал в 60-х годах XIX в. У. Пейтор (Патер) [83]. Они были подхвачены и развиты ведущим представителем эстетизма в Англии О. Уайльдом. «Мы, юное поколение, — писал Уайльд, — отделились от учения Рескина окончательно и бесповоротно..., так как критерий его эстетической системы носит этический характер. Он судит о картине по сумме важных моральных принципов, которые она выражает. Для нас же... изящная художественная работа вовсе не следует дорогой жизненной правды или метафизических истин» [114, с. 9]. По линии сближения с эстетизмом развивалось и творчество прерафаэлитов.

Биограф Морриса Клаттон Брок утверждает, «что по мере того, как Моррис приходил к убеждению о возможности подлинного творчества лишь в условиях справедливого общественного строя, ослабевали связи, соединявшие его с Россетти и кругом прерафаэлитов» [28, с. 29]. Работавшие, в отличие от Морриса, главным образом в сфере чистого искусства — живописи, графики, поэзии, не ощущавшие в такой степени, как он, связи своего искусства с трудовой деятельностью, производящей материальные ценности, и сталкиваясь с враждебной деятельностью, прерафаэлиты уходят в область эстетизма с той же естественностью, с какой Моррис становится политическим борцом. Эстетизм близок к аморализму, и именно черты аморализма, проявившиеся в творчестве прерафаэлитов, заставили Рескина пересмотреть свое отношение к прерафаэлизму [44, с. 66].

От религиозной экзальтации и ханжеского морализма ранних работ Россетти до «демонической эротики» О. Бердсли, творчество которого некоторые критики оценивали как «что-то среднее между публичным и сумасшедшим домом» [103, с. 60], от натурализма к орнаментализму и условности, от иллюстративности и повествовательности сюжета, к символизму линии и пятна — вот путь, пройденный движением прерафаэлитов. В своих итогах он во многом совпадает с результатами развития эстетизма в других европейских странах, которые к концу XIX — началу XX в. обусловили распространение в европейской художественной культуре литературно-художественного направления символизма. Символизм оказал огромное влияние на формирование архитектурной эстетики модерна. Причем некоторые черты этой эстетики можно обнаружить еще у истоков символизма.

Родоначальником своего движения символисты считали представителя романтизма, американского писателя и эстетика первой половины XIX в. Эдгара Аллана По. Большинство теоретических работ Э. По было написано в 40-х годах, т. е. в то время, когда были

опубликованы первые работы Рескина. От демократических убеждений Рескина взгляды Э. По отличала позиция «интеллектуального аристократизма». Этой позицией было обусловлено то, по крайней мере, равнодушие, с которым относился Э. По к национальным истокам искусства. «Об отечестве моем и семействе сказать мне почти нечего», — так начинается один из рассказов Э. По. Точка зрения, согласно которой для искусства «мир в своей широте есть единственно законная сцена» [87, с. 244], далеко не типична для американского романтизма, заслугой которого было создание американской национальной литературы.

Сложным было отношение Э. По к возможностям рационального мышления. Поклонник логики и математики, родоначальник детективного жанра, исследователь, написавший специальную работу по криптографии, Э. По был тем не менее художником, чье творчество питало многие иррационалистические концепции искусства. Э. По ограничивал разум сферой, за которую может проникнуть только искусство, и в этом разделял общую для эстетики романтизма точку зрения.

Определенное представление о взглядах Э. По на архитектуру можно составить по его работе «Философия обстановки» (1840 г.). В ней Э. По с позиции аристократизма критикует современные ему вкусы в области оформления интерьера: «У нас нет кровной аристократии, и мы потому, естественно,... образовали для себя известную аристократию долларов; таким образом, выставление богатства напоказ исполняет здесь ту же роль, какая в странах монархических выполняется шегольством геральдическим. Путем перехода, который легко уразуметь,... мы свели все понятие о вкусе к простой выставке... В Англии простым нагромождением ценных принадлежностей нельзя так же легко, как у нас, создать впечатление красоты..., во-первых, потому что богатство в Англии, не составляя знатности, не является высшей задачей честолубия; и, во-вторых, потому что

истинная знатность крови, строго держась в границах законного вкуса, скорее избегает, чем желает той дорогостоящей пышности, в области которой *parvenus* могут... успешно соперничать. Народ не может не подражать аристократии, и в результате получается широкое распространение надлежащего вкуса» [87, с. 210].

Если отбросить некоторую идеализацию английского художественного вкуса, то в этой характеристике буржуазных эстетических пристрастий много верного. Однако видны и те аристократические предрассудки, которые были присущи Э. По. В отличие от Рескина, который считал, что именно народ обладает истинным вкусом, и призывал учиться у него, Э. По утверждал, что носителем художественной культуры является аристократия, а народ только подражает ей. Он считал высокий художественный вкус уделом избранных, и только от них, сверху, он может распространиться в обществе. В этом убеждении Э. По отчетливо видна связь его взглядов с эстетикой символизма.

Определенную связь с формальными поисками архитектуры конца XIX — начала XX в. можно обнаружить, когда Э. По пишет о том, каким должно быть оформление интерьера. Он неоднократно подчеркивает ту роль, которую, по его мнению, играют в этом оформлении изогнутые, «не имеющие никакого значения» линии. Причем им должны быть подчинены не только элементы ornamentики, но и «формы всех окружающих предметов». Отрицательно относится Э. По ко всяким изобразительным мотивам: «Отвратительное господство цветов или изображения каких бы то ни было хорошо известных предметов не должно быть терпимым в пределах христианских государств».

Рассматривая типичный для своего времени интерьер, Э. По пишет: «Прямые линии слишком господствуют — продолжают слишком непрерывно — или грубо прерываются на прямых углах. Если встречаются изогнутые линии, они повторяются до неприятной монотонности. Ненужной точностью со-

вершенно испорчен вид многих изящно обставленных комнат» [87, с. 211—212]. Последняя фраза косвенно говорит еще об одной важной особенности эстетики Э. По — о том значении, которое он придавал «неправильности», «странности» как атрибутам красоты.

Свой идеал женской красоты он описывает в рассказе «Лигейя»: «Ни одна дева не могла сравниться с ней красотой лица... И тем не менее в ее чертах не было той строгой правильности, которую нас ложно учат почитать в классических произведениях языческих ваятелей... И все же, хотя и видел, что черты Лигейи лишены классической правильности, хотя я замечал, что ее прелесть поистине "пленительна", и чувствовал, что она исполнена "странности", тем не менее тщетны были мои усилия уловить, в чем заключалась эта неправильность, и понять, что порождает во мне ощущение "странного"».

В этом отрывке видны и близость, и определенное отличие взглядов Э. По от типичного для романтизма понимания красоты. Для романтизма в целом весьма важно характерное, индивидуальное, особенное в красоте. Э. По идет дальше и переносит акцент на «неправильность» и «странность», предвосхищая тем самым некоторые черты творчества таких художников модерна, как Бердсли, Тулуз-Лотрек, Мунк и др.

Многие другие аспекты эстетики модерна, такие как интеллектуальный аристократизм, культ изогнутых линий, стремление к созданию «наднационального стиля», также имеют свои истоки в творчестве Э. По. Однако дело не только в совпадении отдельных положений эстетических взглядов Э. По и эстетики модерна. Сам дух творчества «поэта Любви в Ужасе, Любви в Безумии, Любви в Смерти», как называл его Моррис, соответствовал эмоциональной атмосфере конца века, когда самодовольный оптимизм буржуа сменился предчувствием надвигающейся катастрофы.

РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКАЯ АЛЬТЕРНАТИВА

Позднеромантическое направление было лишь одной стороной развития архитектурной мысли конца XIX в. Другой стороной этого процесса, антиподом его романтических тенденций, было рационалистическое направление в архитектурной науке, развивающееся под влиянием позитивизма и опирающееся главным образом на эмпирический метод исследования. Вообще понятие «рационализм» (технический) в применении к архитектурной науке второй половины XIX в. выступает как противоположность понятия «иррационализм» в отличие от рационализма (эстетического) теории классицизма, который выступает противоположностью понятия «эмпиризм». В центре внимания рационалистической теории находилась проблема взаимосвязи формы и утилитарных аспектов архитектуры — конструкции, функции, технологии, материала и т. д. По мнению рационалистов, решение этой проблемы должно было покончить с тем хаосом и произволом в применении архитектурных форм, которые были так характерны для эклектизма.

Одним из наиболее ярких представителей рационалистического направления был выдающийся немецкий архитектор и теоретик архитектуры Готфрид Земпер.

Эстетические взгляды Земпера обнаруживают связь со взглядами многих его предшественников и современников. В ряду многочисленных источников, на которые опиралась его концепция, нужно отметить работы К. Румора и в особенности К. Беттихера. Однако главным методологическим ориентиром для Земпера были труды зоолога Ж. Кювье, прославившегося созданием

классификации животного мира. Земпер считал, что именно метод Кювье позволит ему разработать ту «эмпирическую теорию искусств», к созданию которой он стремился.

В работах Земпера получила дальнейшее развитие традиция сопоставления явлений органической природы и форм архитектуры. Но у него это не романтическое сопоставление «впечатлений» и «настроений», а, скорее, сопоставление исследователя, пытающегося обнаружить в биологических объектах и произведениях искусства сходство структур и принципов формообразования. Земпер неоднократно ссылается на принципы биологии, анализируя функциональную организацию сооружений, сравнивает здание с раковинной, обладающей идеальной формой для жизнедеятельности моллюска, рассматривает биологические формы в ряду первичных художественных форм. Подобно Беттихеру, он представлял процесс создания произведения искусства, особенно на ранних стадиях развития общества, как природный процесс, и поэтому задачей теории искусства считал «выявление тех внутренних закономерностей, которые управляют не только миром художественных форм, но и природой в целом» [41, с. 52, 159].

Распространение Земпером законов органической природы на искусство, эмпирический метод, положенный им в основу своих исследований, позволяет отнести его к типичным представителям позитивизма в теории искусства.

Как и все теоретики-рационалисты, Земпер критически относился к практике прикладного искусства и архитектуры своего времени. Одной из главных причин их упадка он считал слишком активное проникновение в сферу искусств достижений науки и техники. «Наибольшей опасностью, с которой приходится бороться искусству, является избыток средств», — писал Земпер. «Наука решительнее чем когда-либо поворачивается к практике... Она обогащает нашу жизнь вновь созданными полезными материалами, чудесами использования природных сил, новыми техни-

ческими методами, новыми орудиями производства и механизации». И опасность ситуации заключается в том, что «у современности нет времени, чтобы освоиться с чуть ли не навязанными ей благодеяниями и стать хозяином положения» [41, с. 50].

Тем не менее Земпер чрезвычайно далек от того, чтобы подобно Рескину, предавать анафеме технический прогресс. Наоборот, он считает, что, несмотря на трудности, создавшаяся ситуация открывает новые возможности для развития искусства. «Нас, как художников, — пишет Земпер, — радует кажущаяся с первого взгляда неблагоприятной для искусства сила обстоятельств. Пусть же изобретения, машины и погоня за прибылью деловых людей делают то, на что они способны, чтобы замесить то тесто, из которого творческая наука, это спасительное ахиллесово копьё, лепит новые формы» [41, с. 67]. Таким образом, главным средством преодоления кризиса искусства Земпер считает «творческую науку», т. е. науку о форме и ее смысловом значении. Создание такой науки и было главной целью его деятельности.

Хотя Земпер и считал архитектуру главным предметом своего рассмотрения, его исследования охватывают более широкую область, включающую прикладное искусство и некоторые другие явления материальной культуры. Причем взгляды Земпера на соотношение прикладного искусства и архитектуры во многом обусловили направление его исследований. В работе «Об отношении декоративного искусства к архитектуре» (1854 г.) он пишет о том, что «художественные ремесла и кустарное производство на многие века раньше, чем была создана архитектура как искусство, достигли высокого уровня развития». В то время «все украшение здания состояло из накладной отделки занавесями или металлическими изделиями... и из обстановки, состоящей из... предметов ремесленного производства...; оно не вытекало из присущих архитектуре внутренних законов» [41, с. 149—150].

Земпер считал, что «начало истории архитектуры не совпадает с началом истории жилищного строительства и инженерных сооружений». Лишь много позже возникает искусство архитектуры, которое «представляет собой совместное и согласованное участие всех остальных отраслей искусства в целях создания монументальной выразительности и для выявления определенной ведущей идеи». Причем «основной и первичной идеей любого... архитектурного произведения является удовлетворение какой-либо материальной потребности и, в первую очередь, потребности в крове и в защите от непогоды, природных стихий и других враждебных человеку сил...».

Таким образом, по Земперу, архитектура возникает тогда, когда первичная идея, заложенная еще в утилитарном сооружении, получает свое художественное выражение средствами прикладного искусства, и «значительная часть использованных архитектурных форм восходит... к изделиям кустарного производства». «Поэтому-то,— пишет Земпер,— изделия ремесленного искусства часто являются ключом и основой для понимания архитектурных форм и принципов» [41, с. 150—152].

Земпер делает вывод, что эстетического освоения применяемых в архитектуре материалов, технологии и конструкций недостаточно для достижения полноценного художественного эффекта — архитектурная форма должна обнаруживать связь с древнейшими формами художественного ремесла. Он подчеркивал, что его позиция «не имеет ничего общего с вульгарно-материалистическими взглядами, согласно которым подлинной целью архитектуры должно быть совершенствование конструкции, а сама она выступает как... учебник по статике и механике, по металловедению, взятыми в чистом виде» [41, с. 223].

Для Земпера архитектурная форма была прежде всего системой символов, специфическим языком, смысл которого во многом определяется генетической связью форм архитектуры с первичны-

ми формами (мотивами, типами) древнего ремесла. Он пишет: «Совершенно так же, как в словах, при всех позднейших преобразованиях и развитии связанных с этим словом понятий всегда обнаруживаются корни в первичной форме, так же как невозможно придумать новое слово для определения какого-то нового понятия, забывая об основной цели — сделать слово понятным, совершенно также нельзя упускать из виду и не учитывать... древние типы, эти корни художественных символов».

Каждая из ограниченного числа первичных форм (типов) выражает соответствующую ей первичную идею. При чем «первичная форма как наиболее простое выражение идеи сильнее всего подвергается модификации под влиянием изменения материалов, использованных в ходе ее последующего применения, а также в зависимости от инструментов, применяемых в этих случаях» [41, с. 222—223]. В ходе изменения первичной формы обогащается содержание и первичной идеи, которая обретает новый смысл в зависимости от изменения как материалов и технологии, так и культурного контекста — форма, например, может получить и «религиозно-мистический» смысл. Для Земпера важно, чтобы архитектурная форма сохранила все богатство содержания, накопленного ею в процессе эволюции, включая и первичную идею.

Таким образом, Земпер видит определенную последовательность развития художественных форм и их значений от первичных форм и идей к архитектурным формам, выражающим более сложные идеи. Только учитывая эту последовательность, сознательно относясь к традиции, архитектор, по мнению Земпера, может избежать «произвола и бессмысленности». «Широкая публика, рассматривая произведения архитектуры, и большинство архитекторов-практиков воспринимают эти традиции, скорее, бессознательно; однако архитектор, знающий первоначальное значение древнейших символов, которыми он пользуется в своем творчестве, и отдающий себе полный отчет в их изме-

нениях по форме и значению в ходе развития вместе с развитием искусства в целом, обладает таким же преимуществом, как и современный художник слова, овладевший сравнительным языкознанием и пониманием исконного родства разных языков», — пишет Земпер [41, с. 222].

Он ставил своей задачей ограничить типичное для эклектизма стихийное формотворчество законами архитектурного языка — законами стиля. Для овладения этими законами, по мнению Земпера, недостаточно одной творческой интуиции, необходима теория — «эмпирическая теория стиля», разработке которой посвящен его главный труд — «Стиль в технических и тектонических искусствах».

Важнейшим фактором, влияющим на эволюцию форм, Земпер считал изменение материалов и технологии. Однако он специально отмечал, что хотя в его исследовании «техника и является важным предметом... рассмотрения, однако лишь в той степени, насколько она обуславливает закон становления искусства» [41, с. 175]. Для Земпера важны не столько сами формы, сколько их символическое значение, и это значение является уже фактом культуры, который меняется вместе с ней в относительной независимости от материала и технологии.

Основным содержанием опубликованных первых двух томов «Стиля» было исследование форм художественного ремесла и их влияния на форму архитектуры. Однако самому Земперу было ясно, что такое исследование, хотя и объясняет происхождение многих элементов архитектурной формы, мало что может дать для понимания общих композиционных принципов архитектуры. И, пытаясь определить такие принципы, Земпер возвращается на дорогу, проторенную еще эстетикой классицизма.

В предисловии к своей книге, которое, по-видимому, было написано позже основного текста, он рассматривает различные природные формы с целью определить общие законы, правила их построения, которые должны затем при-

меняться в искусстве. Здесь Земпер совершает ту операцию, против которой категорически возражал Рескин, когда писал: «Ничто не должно становиться между природой и взглядом художника... Будь это самые тонкие расчеты, самые мудрые суждения, нельзя допускать, чтобы они становились между миром и его свидетелем» [94, с. 29].

Однако Земпер следует дальше, чем теоретики классицизма. Его интересуют не только внешняя геометрия природных форм, но и их структура, законы роста и изменения. Если теория классицизма сосредоточивала свое внимание на статических характеристиках формы, то Земпер — и это характерно для теории архитектуры второй половины XIX в. в целом — наряду с различными видами симметрии, пропорциональности исследует то, что он называл направленностью, открывая дорогу теоретическому обоснованию динамической композиции. Таким образом, здесь мы видим не просто возрождение определенных черт эстетики классицизма, но и, в известном смысле, их развитие.

Концепция Земпера является типичным примером эмпирической теории, и в этом принципиальная ограниченность ее выводов. Позитивистское понимание процесса развития как процесса непрерывного количественного изменения привело его к убеждению, что если художественное ремесло на протяжении веков было источником архитектурных форм, то так должно быть и сегодня и будет завтра. Поэтому Земпер считал, что архитектура «может возродиться лишь в том случае, если архитекторы нашего времени будут уделять значительно большее внимание прикладному искусству. Толчок к столь счастливому изменению положения будет опять-таки дан художественными ремеслами» [94, с. 153]. (Все это очень напоминает тот культ ремесла, который насаждал Рескин, и заставляет отметить определенную общность противоположных, по существу, позиций).

Погруженный в изучение прошлого, Земпер не увидел, что первичные формы на его глазах порождались новыми мате-

риалами, конструктивными приемами, технологией. Разумеется, для архитектора XIX в. символический смысл античной колонны был несравненно богаче символического смысла чугунной стойки. Однако прогресс «архитектуры как искусства» заключался, в частности, в том, что и чугунная стойка, и другие новые конструктивные элементы приобретали постепенно значение художественных символов, а значит, становились не только элементами конструкции (первичными формами, имеющими узкоутилитарный смысл), но и развитыми элементами архитектурной формы.

Несмотря на то, что Земпер так и не смог ответить на вопрос, который был неясен для него еще в начале его научной деятельности: «как, пользуясь современными средствами, по-новому создавать формы на основе первичных мотивов, как следует подходить к обработке материалов в условиях прогресса современной техники, руководствуясь при этом основными принципами стиля» [94, с. 55], — необходимо отметить его значительный вклад в развитие искусствоведческой и архитектурной науки.

Позиция Земпера отнюдь не была радикальной для середины XIX в. На страницах своих работ Земпер постоянно полемизировал с теми, кого он называл «материалистами». По высказываниям самого Земпера, «материалисты» придавали большее, чем он, значение современным материалам и конструкциям. Одним из таких «материалистов» был постоянный оппонент Земпера, французский архитектор Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк.

Виолле-ле-Дюк был одной из наиболее ярких фигур французской архитектуры середины и второй половины XIX в. Архитектор, реставратор, историк и теоретик архитектуры, он был мыслителем, чьи взгляды отразили наиболее прогрессивные тенденции архитектурной науки того времени.

Учениками Виолле-ле-Дюка были выдающийся историк архитектуры О. Шуази и крупнейший голландский архитектор П. Ж. Х. Кайперс. С деятельности Виолле-ле-Дюка по восста-

новлению средневековых сооружений Франции, по существу, начинается история научной реставрации памятников архитектуры.

Идейно Виолле-ле-Дюк был связан со школой Дюрана, хотя в отличие от ее ведущих представителей — Э. Жильбера и А. Лабруста, работавших в русле классической традиции, был поклонником и пропагандистом готики. Принципы готики казались Виолле-ле-Дюку в наибольшей степени соответствующими нуждам современной ему практики. Однако он отдавал должное и античности, и даже классицизму, считая архитектуру классицизма вполне соответствующей своему времени [18, с. 123]. Критикуя академизм и его устаревшие догмы, Виолле-ле-Дюк тем не менее в значительной мере оставался под влиянием эстетики классицизма. Он симпатизировал экспериментальной позитивной науке, но одновременно его взгляды обнаруживают глубокую связь с устойчивой во Франции философской традицией картезианства [99].

В концепции Виолле-ле-Дюка сопряжены два противоположных эстетических принципа: рационализм красоты — наследие эстетики классицизма и рационализм пользы, столь характерный для архитектурных воззрений второй половины XIX в. При этом, как и для большинства теоретиков XIX в., история архитектуры оставалась для Виолле-ле-Дюка важнейшим источником идей.

Виолле-ле-Дюк был одним из самых непримиримых критиков архитектурной и градостроительной практики своего времени. Его взгляды на состояние и перспективы развития капиталистического города во многом напоминают точку зрения Рескина: «Мы — цивилизованный народ, — пишет Виолле-ле-Дюк в своей книге "Беседы об архитектуре", — но что представляют большинство наших городов и во что они превратятся через несколько веков, когда грубое стремление к удовлетворению материальных потребностей, по всей вероятности, заставит исчезнуть навсегда немногочисленные остатки

прошедших веков... Наши города становятся... пустыней для мыслей... Я не сожалею о зловонных и кривых улицах наших старых городов... Они являют собой беспорядочное скопище, хаос без названия. Но в этом хаосе, по крайней мере, чувствовалась печать человека, его труда, его воспоминаний, его истории — ничто большее, чем следы его текущих материальных интересов». Именно потому, что современность предстает взглядам в таком неприглядном виде, люди, по мнению архитектора, «любящие искусство..., стремятся покинуть эти пустыни из дерева, железа и камня..., чтобы согреться среди развалин Афин, Сиракуз и Пестума, потому что в этих мертвых городах для них больше жизни, чем на улицах Манчестера или Ливерпуля» [18, с. 59—60].

Таким образом, «любящие искусство» архитекторы вынуждены в поисках вдохновения обращаться к прошлому. Однако поиски эти лишены какой-либо руководящей идеи: «В наших библиотеках и музеях имеются памятники, собранные почти со всего земного шара, относящиеся ко всем эпохам и ко всем культурам, но у нас нет нужного метода». Это и порождает, по мнению Виолле-ле-Дюка, бездумный эклектизм в архитектуре. Однако, критикуя эклектизм, Виолле-ле-Дюк видел его неизбежность «в переходные и зачаточные эпохи», подобные его времени. Он в принципе допускал возможность существования «хорошего эклектизма», но «эклектизм хорош только тогда, когда он подчиняется здравому уму, уверен в своих знаниях и обладает твердо установленными принципами. Если эклектизм затрагивает нерешительный ум, не успевший усвоить принципы при помощи разумного изучения искусства, то эклектизм становится злом» [18, с. 132].

Как теоретик архитектуры и публицист Виолле-ле-Дюк вел борьбу против «академической олигархии», закосневшей в своих догмах, и «анархии», представляющей собой «результат отсутствия всякого метода». Главным оружием в этой борьбе для него являются практический разум — «...нет искусства без

вмешательства логических рассуждений» — и понимание архитектуры прежде всего как науки.

«Чего не достает в наши дни,— замечает автор "Бесед",— это именно идеи... хотя бы даже плохой». И он выдвигает идею, которая лежала в основе всей рационалистической теории: внешний облик здания определяется прежде всего «пользой» — утилитарными аспектами архитектуры. «В архитектуре имеется, если можно так выразиться, только два способа быть правдивым. Должно быть правдивым в отношении программы и в отношении конструктивных приемов. Быть правдивым в отношении программы — это значит точно и добросовестно выполнять условия, продиктованные теми или иными потребностями. Быть правдивым в отношении конструктивных приемов — это значит применять материалы, учитывая их качества и свойства. То, что относят к вопросу чистого искусства..., представляет собой лишь второстепенные условия рядом с этими господствующими принципами», — так определяет свою позицию Виолле-ле-Дюк [18, с. 434].

Рассмотрим, как представляет себе Виолле-ле-Дюк возможность применения «господствующих принципов» и как удается ему сочетать с этими принципами «второстепенные условия».

«В стиле архитектуре... XVII и XVIII веков,— признает архитектор,— была известная гармония. В то время все, а в особенности великие мира сего, согласны были пожертвовать жизненными удобствами ради величественности... Таков был обычай, и возражения были бы неуместны. Но в современном обществе это подражание... аристократии тем более смешно, что оно чисто поверхностное и касается только внешнего вида. Но обычаи берут верх над этим устаревшим искусством и, чтобы подчинить привычки к комфорту этому внешнему величию, приходится прибегать к самой странной лжи». В результате чего оказывается, что «торжественные фасады скрывают внутреннее расположение, весьма далекое от того, какое можно предположить снаружи».

Такое положение вполне устраивает обывателей: «Не все ли нам равно? Лишь бы произведение было прекрасно снаружи, прекрасно внутри. Нет никакой необходимости согласовывать эти две красоты». «Но как могут архитекторы подчиниться этим странным условиям», — недоумевает Виолле-ле-Дюк, поскольку «изо всех вещей более всего заслуживает внимания архитектора именно это взаимоотношение между оболочкой и ее содержанием, искреннее внешнее выражение внутреннего содержания...» [18, с. 170—171].

Основным препятствием на пути к «искреннему выражению внутреннего содержания» Виолле-ле-Дюк считает «фанатизм симметрии» [18, с. 449]. Он отрицает симметрию как универсальный композиционный принцип, поскольку во многих случаях она противоречит «разумной» организации функции, но считает необходимым применение других принципов, большинство которых почерпнуто из арсенала классицизма. Вместо принципа симметрии Виолле-ле-Дюк выдвигает принцип равновесия масс [18, т. 1, с. 460]. Принцип равновесия масс позволил «охватить» определенными формальными правилами многие из тех сооружений, назначение которых диктовало неправильный план.

Показательно отношение Виолле-ле-Дюка и к проблеме пропорций. Если Рескин, признавая роль пропорций, считал, что хорошие пропорции здания могут быть только результатом развитого художественного чутья архитектора, то Виолле-ле-Дюк в этом вопросе твердо стоит на позиции рационалистической эстетики классицизма: «Было бы самообманом думать, что архитектурные пропорции достигаются инстинктивно. Существуют непреложные правила, существуют геометрические принципы, и если эти принципы находятся в полном согласии со зрительным чувством, то это происходит потому, что зрение есть чувство, так же как и слух, который не может безболезненно мириться с диссонансом, как бы мало человек не был искушен в жизни. Диссонанс оскорбляет мой слух: я не умею сказать, почему,

но контрапунктист математически докажет, что мой слух должен быть оскорблен» [18, с. 378—379].

Нетрудно заметить, что Виолле-ле-Дюк пытается восстановить отвергнутый романтизмом абстрактно-математический способ анализа и построения архитектурной формы, и это как раз то, что он противопоставляет «эклектической анархии». В тенденции это путь к созданию правил устойчивого формального «языка» архитектуры. Те положения концепции Виолле-ле-Дюка, которые мы рассматривали выше, касались прежде всего общих композиционных принципов — «грамматики» такого «языка». Чтобы понять, как представлял себе Виолле-ле-Дюк «словарный состав» архитектуры (в системе классицизма — это формы ордера), мы должны обратиться к проблеме, которой он уделял особое внимание, — проблеме взаимосвязи конструкции, материала и формы.

Если сравнить позиции Земпера и Виолле-ле-Дюка по этому вопросу, то мы обнаружим их существенное различие. Так же как и Земпер, Виолле-ле-Дюк видел в истории примеры перенесения форм, возникших в одном материале, в другой; однако в оценке этого явления он резко расходился с автором «Стиля». Для Виолле-ле-Дюка оно означало либо неразвитость архитектуры, либо признак ее упадка. Виолле-ле-Дюк считал, что архитектурная форма должна сохранять форму реально примененной конструкции и соответствовать ее материалу: «Всякая архитектура исходит из конструкции, и первое условие, которому она должна отвечать, это согласование ее внешних форм с этой конструкцией».

Виолле-ле-Дюка не пугает бурное развитие новых технических средств; он призывает идти им навстречу, «откровенно прибегая к помощи индустрии, не дожидаясь, пока она навяжет нам свою продукцию, а, наоборот, опережая ее». В отличие от Земпера, который скептически относился к архитектурным возможностям металлических конструкций, автор «Бесед» горячо их пропагандирует.

Так, например, он пишет о необходимости стандарта и серийного изготовления элементов металлических конструкций [18, с. 130]. Вместе с тем, и это хорошо заметно по тем примерам, которые приводит Виолле-ле-Дюк, он представлял себе применение металла главным образом как замену старого материала новым в уже существующих конструктивных системах. Поэтому формы предлагаемых им конструкций, за редким исключением, весьма схожи с традиционными, прежде всего готическими формами. «Я неустанно это повторяю,— пишет Виолле-ле-Дюк,— для нас, архитекторов XIX века, новое может заключаться лишь в применении средств, неупотребительных до нас, к уже найденным формам, но без лжи против этих способов» [18, с. 76].

В системе представлений Виолле-ле-Дюка это означает, что формы «должны подвергаться бесконечным изменениям» в зависимости от применяемого материала, но в тех пределах, в которых они могут восприниматься как элементы сложившегося архитектурного «языка». По его мнению, «архитектура приобретает выразительность, когда она не только точно воспроизводит программу, но когда она, кроме того, облакает ее в формы, отвечающие обычаям, господствующим в данный момент» [18, с. 319].

Позиция Виолле-ле-Дюка не исключает эклектизма, более того в известном смысле она его предполагает. Реализуя «господствующие принципы», «будучи правдивым в отношении программы и в отношении конструктивных приемов», архитектор еще не решает вопроса о «второстепенных условиях» художественной выразительности сооружения, хотя и способствует этому.

Для придания облику здания художественной выразительности на уровне общей композиции Виолле-ле-Дюк предлагает вернуться к некоторым принципам рационалистической эстетики классицизма. Однако это лишь отчасти решает проблему, поскольку в том случае, когда эти принципы противоречат «пользе»,— а эта ситуация должна

возникать на каждом шагу,— вполне в духе его логики принебречь ими как «второстепенными условиями». Что касается уровня элементов архитектурной формы, то здесь требование правдивости в отношении применяемых материалов и конструктивных приемов ограничено ориентацией на традиционный архитектурный «язык». По существу, у Виолле-ле-Дюка речь идет об «улучшении» эклектизма, о попытке как-то упорядочить форму архитектуры.

Однако реализация даже такой, в целом компромиссной программы была весьма проблематичной в первые десятилетия второй половины XIX в. «Польза», которую требовал от архитектуры заказчик, далеко не всегда совпадала с той «пользой», которую имел в виду Виолле-ле-Дюк. Далеко не всегда в интересах заказчика было «искреннее внешнее выражение внутреннего содержания». Причем архитектор в соответствии с «обычаями, господствующими в данный момент», должен был прежде всего учитывать эти интересы. Виолле-ле-Дюк и сам ощущал, что его призывы к архитекторам вряд ли получают широкий отклик. Поэтому в конце книги он приходит к неутешительному для себя выводу о том, что ведущая роль в архитектуре XIX в. переходит к инженеру [18, с. 284].

Теоретические работы Виолле-ле-Дюка были значительным этапом в развитии архитектурной мысли второй половины XIX в. и важным источником теории архитектуры XX в. Несмотря на непоследовательность в ряде пунктов своей программы и некоторую склонность к компромиссу, Виолле-ле-Дюк был теоретиком, который еще в 60-х годах XIX в. провозгласил: «Революция в архитектуре — это обращение к здравому смыслу, заменяющему классические формулы и кастовые предрассудки,... эклектизм отжил свое время» [18, с. 126].

Взгляды Земпера и Виолле-ле-Дюка, отражая наиболее существенные моменты рационалистического направления архитектурной мысли, все же не охватывали собой всех возможных в его

пределах точек зрения. Для того чтобы полнее характеризовать это направление, необходимо обратиться к книге русского теоретика Аполлинария Красовского «Гражданская архитектура» (1851 г.). Эта книга была написана раньше основных трудов Земпера и Виолле-ле-Дюка. Скрытая полемика с классицизмом, которую вел на страницах своей книги Красовский, еще сохраняла в то время теоретическую актуальность. Поэтому он весьма радикален в своих высказываниях и в меньшей степени, чем Виолле-ле-Дюк, склонен открыто обращаться к отвергнутым принципам эстетики классицизма. В этом смысле позиция Красовского являет собой более «чистый» пример «технического» рационализма. Вместе с тем та внутренняя связь с некоторыми аспектами эстетики классицизма, которую сохранял рационализм второй половины XIX в. в целом в концепции Красовского также обнаруживает себя вполне определенно.

Красовский продолжал рационалистическую традицию, начатую в русской архитектурной науке И. И. Свиязовым. Несомненно также и то, что он был знаком с работами Дюрана и высоко их ценил. Однако взгляды А. Красовского явились уже новым этапом в развитии концепций его предшественников. В кратком предисловии к своей книге он сформулировал те положения, которые составляли основной круг идей рационалистической теории второй половины XIX в.

Красовский начинает с того, что определяет гражданскую архитектуру как «искусство сооружения гражданских зданий» и подробно раскрывает содержание этого положения. «Каждое произведение изящного искусства заключает в себе два элемента: сущность и форму», — пишет он. — «Изящество или красота есть совершенство внешнего представления, и следовательно, изящная архитектура должна иметь целью обнаружить внешним представлением внутренний смысл, значение и цель здания» [57, с. 2—3].

Одним из важнейших условий, обеспечивающих достижение этой цели, Кра-

совский считает правильное понимание роли технических средств. Он так определяет эту роль: «Назначение материалов в здании зависит от их природных свойств, а от свойств и назначения материалов зависят размеры, формы и положения всех частей, составляющих здание. Из этого следует, что техника или конструкция есть главный источник архитектурных форм. Участие художества при сочинении этих форм состоит только в сообщении грубым формам техники художественной законченности» [57, с. 5].

Как видим, позиции Красовского и Виолле-ле-Дюка в целом совпадают. Однако в дальнейшем обнаруживается определенное их различие. Оно заключается в том, что теоретики по-разному решают вопрос о средствах, при помощи которых «грубым формам техники» сообщается «художественная законченность». Если Виолле-ле-Дюк пытается установить некоторые рациональные правила, при помощи которых утилитарной форме можно сообщить «художественную законченность», то Красовский прямо пишет: «Общих правил сочинения нет и быть не может».

Средствами создания «изящного» в архитектуре он считает «врожденный творческий талант и развитый вкус», который приобретается в процессе изучения истории архитектуры. Отсюда следует вывод, который не только уже вполне определенно характеризует позицию Красовского по этому вопросу, но одновременно является важнейшим постулатом эклектизма: «Стало быть, если нет точных рациональных правил для создания изящного, то теоретическое учение о нем может состоять только: 1) в историческом указании того, что до сих пор сделано на этом поприще, и 2) в критическом разборе произведений искусства. Вот причина, по которой эстетический элемент в архитектуре разрабатывается преимущественно историко-археологически» [57, с. 9, 11].

Несмотря на то, что он отрицает возможность существования каких-либо «извлеченных *argūti*» правил, обращение к таким правилам постоянно

присутствует в его рассуждениях. Так, например, Красовский пишет: «В формах целого здания должны преобладать правильность и симметрия, дабы легко было понять здание в целом его составе, не теряясь среди разнообразных подробностей» [57, с. 15]. Но ни требования ясности формального решения, ни требование правильности, ни тем более требование симметрии не вытекают непосредственно из требований технического совершенства здания. Они являются уже «эстетическим элементом», теми формальными правилами, которые непосредственно заимствованы из арсенала эстетики классицизма.

Различие позиций Виолле-ле-Дюка и Красовского, по существу, заключается лишь в том, что Виолле-ле-Дюк прямо апеллирует к отвлеченным «правилам», тогда как Красовский, подобно Дюрану, пытается обосновать эти правила требованиями «пользы». «Лозунг наш, — пишет Красовский, — преобразование полезного в изящное» [57, с. 29].

В этой формулировке заключена основная идея рационализма второй половины XIX в. И требование Виолле-ле-Дюка согласовывать внешние формы архитектуры с конструкцией здания, и известное положение Салливена — форма следует функции — есть лишь частные выводы из этой общей идеи. Вместе с тем в формулировке Красовского явственно выступает ее теоретическая неопределенность, возможность самого различного истолкования. Ведь суть дела заключается именно в том, что считать преобразованием полезного в изящное, что означает согласованность формы и конструкции, каков тот путь, которым форма следует функции.

В конечном итоге для оценки позиции того или иного теоретика необходимо установить, что этот теоретик считает «изящным» в архитектуре. Красовский недвусмысленно отвечает на этот вопрос: «Эстетика, подвергнув аналитическому разбору все произведения природы — от кристаллизованного минерала до совершеннейшего органического существа — и все изде-

лия человеческих рук, выводит отсюда, что чем менее эстетического значения имеет какой-либо предмет, тем более в образовании его проявляется геометрической простоты и правильности. И, наоборот, чем более он имеет самостоятельного значения или эстетического интереса, (...) тем более разнообразия и свободы проявляется в образовании его формы» [57, с. 15].

Если сравнить эту, весьма типичную для второй половины XIX в., точку зрения с мнением Э. Булле, который более всего в формах природы ценил именно «геометрическую простоту и правильность», то станет очевидной полная противоположность нового эстетического идеала идеалу классицизма. Рационалистические требования ясности, правильности, геометрической определенности, которые Красовский предъявляет к архитектуре, вступают в противоречие с этим новым идеалом. Именно поэтому он и обосновывает их требованиями утилитарными: «Равновесие требует вертикальных опор, горизонтальных потолков, выпуклых форм сводов, укрепления углов и т. п. (...). Все формы, таким образом произошедшие, суть геометрические: всякие же подражания органическим формам употребляются в строениях только как украшение» [57, с. 12]. И далее: «Формы частей зданий, определяемые условиями конструкции, должны быть самые простейшие... этого требует экономия... Итак, если архитектурные формы отклоняются от форм простейших, то это происходит только вследствие эстетических требований» [57, с. 15].

Теперь становится возможным реконструировать процесс «преобразования полезного в изящное». Простейшие геометрические формы сооружения должны быть дополнены формами, в образовании которых проявляется как можно более «разнообразия и свободы». Поскольку «эстетический элемент в архитектуре разрабатывается преимущественно историко-археологический», постольку эти формы должны быть преимущественно архитектурными формами прошлого. Таков вывод, который

с неизбежностью вытекает из основных положений концепции Красовского.

Впрочем, в перспективе Красовский видит возможность создания принципиально новых архитектурных форм. Эта возможность, по его мнению, возникнет тогда, когда в архитектуре получает широкое распространение металлические конструкции: «Железу... предстоит участь совершить переворот в архитектурных формах и произвести новые, оригинальные, совершенные формы, которые составят, вероятно, новый стиль. Для содействия развитию этого нового стиля не надобно удаляться от истины и подделывать металлом под формы каменных и деревянных построек, но изыскивать для него самостоятельные формы и украшать их, не маскируя» [57, с. 22].

Если учесть время, когда были написаны эти строки, то нельзя не отдать должного той способности предвидения, которой обладал Красовский. Так называемый «металлический стиль», который получил широкое распространение в последней трети XIX в., вполне соответствовал его описанию. Однако именно здесь совершенно отчетливо определяется тот рубеж, который рационализм XIX в. не смог преодолеть ни в теории, ни на практике.

Для Красовского, так же как и для Виолле-ле-Дюка и Земпера, «полезное» вообще и новые архитектурные конструкции в частности были тем, что необходимо определенным образом «преобразовать», чтобы придать им качество «изящного». А это преобразование, как мы видели, сводится прежде всего к «украшению», которое, хотя и не маскирует «полезное», но является его совершенно необходимым дополнением. Причем характер и способы украшения диктовались господствующими представлениями об «изящном», как о многообразном и свободном по форме. Отсюда те металлические кружева, которые украшали и башню Эйфеля, и Центральный рынок в Париже, и павильоны многочисленных выставок.

Таким образом, при последовательном проведении принципа «пользы»

проблема «изящного» в архитектуре сводится, по существу, к проблеме украшения полезных форм. В конце XIX — начале XX в. она приобрела еще более узкий смысл и формулировалась как проблема орнамента. И эта, частная на первый взгляд, проблема стала одним из важнейших рубежей, на котором происходила борьба традиционного и качественно нового архитектурного мышления.

Подводя итоги рассмотрению рационалистического направления архитектурной теории второй половины XIX в., необходимо подчеркнуть, что эта теория, являясь наиболее прогрессивным направлением архитектурной мысли того времени, оставалась тем не менее одним из направлений в рамках архитектурной «идеологии» эклектизма. Ее выводы не противоречили типичному для того времени представлению об «архитектуре как искусстве», «изящной архитектуре», «монументальной архитектуре».

Вместе с тем рационалистическая теория отразила собой те тенденции, которые противостояли типичному для эклектизма «хаосу» и «произволу» в области архитектурной формы. Основным мотивом, общим стимулом развития рационалистической теории было то, что, используя парадокс Виолле-ле-Дюка, можно назвать стремлением «организовать свободу» эклектизма. В этом смысле можно провести определенную параллель между рационалистической теорией и теорией классицизма.

Именно рационалистическое направление архитектурной теории в наибольшей степени сохраняло черты преемственности, связывающие архитектурную мысль XVIII и XIX вв. К ним нужно отнести важнейшее положение рационалистической теории о необходимости ясного «внешнего выражения внутреннего содержания» в архитектуре. Вполне закономерным поэтому представляется тот факт, что неоклассическая тенденция, возникшая в архитектуре конца XIX в., весьма часто выступала в единстве с рационалистической тенденцией.

АНТИТЕЗА «СТИЛЬ — ЭКЛЕКТИЗМ». ПРОБЛЕМА МЕТОДА

Романтическое и рационалистическое направления архитектурной мысли объединяли оппозицию господствующим в эпоху эклектики взглядам на архитектуру. Анализ основных положений критической теории этого времени многое дает для правильного понимания сущности процессов в архитектуре конца XIX — начала XX в., которые были отмечены антиэклектическими тенденциями. Однако для решения вопроса о том, против чего выступали архитекторы-новаторы периода модерна, не достаточно понять только критиков эклектизма, необходимо учесть аргументы его защитников.

Принципиальная антинормативность эклектизма не способствовала выработке теоретически упорядоченной позитивной программы. Архитекторы-эклектики, как правило, руководствовались представлениями, опирающимися на «здравый смысл», что практически означало подчинение архитектурного творчества требованиям конъюнктуры. Одним из немногих теоретиков, которые пытались обосновать необходимость эклектизма, был известный французский издатель литературы по архитектуре, публицист и искусствовед — Сезар Дали. С большой степенью приближения можно утверждать, что точка зрения, которую отстаивал Дали в своих многочисленных статьях, отражала существенные черты господствующей архитектурной доктрины.

Сторонники эклектизма доказывали его право на существование ссылками на историю архитектуры, где эклектизм был весьма распространенным явлением. В этом смысле их особенно привлекала эпоха Возрождения, в архитектуре которой они видели пример

плодотворного в художественном отношении эклектизма. Рассуждение такого рода цитирует в своих «Беседах» Виолле-ле-Дюк: «Посмотрите,... что произошло в XVI веке! Изучение античных искусств без критики и без научного метода внедрилось в умирившее готическое искусство. Для современников, хотя бы немного философски настроенных, все это должно было казаться только путаницей, анархией, а между тем для нас на расстоянии эта французская архитектура XVI века имеет все значение законченного искусства... Что бы ни делали, что бы ни говорили, но в нашу эпоху совершается аналогичная работа, в которой мы не отдаем себе отчета, потому что мы находимся среди этого расцвета, и то, что вы называете "путаницей", будет "переходом" для наших правнуков, и это создает нечто, принадлежащее нашей эпохе, обладающее своим собственным характером, способное вызвать восхищение будущих поколений» [18, т. 2, с. 111].

Дали разделял исторический взгляд на проблему эклектизма. С его точки зрения эклектизм второй половины XIX в. являлся закономерным и необходимым этапом развития архитектуры, «итогом всего эстетического прошлого». Однако он не считал этот этап чем-то завершенным. Для Дали эклектизм составлял только *«instrument de transition»* — инструмент перехода к новой архитектуре [159, с. 36—37].

Переходный характер архитектуры середины — второй половины XIX в. отмечало большинство теоретиков этого времени. Особенностью позиции Дали являлось то, что он подчеркивал необходимость эклектизма как периода свободы от всяких заранее заданных формальных принципов, от прямой подражательности, диктата археологии. Вот что пишет Дали в комментарии к уважу, изданному под его редакцией: «Архитектор, к счастью, не всегда обязан точно репродуцировать ушедшие формы искусства. Чаше всего он свободен в выборе подходящего ему стиля, и в связи с этим он может искать в памятниках

архитектуры только вдохновение, идею, мотивы — как сказали бы архитекторы, скульпторы, живописцы, темы — как сказали бы музыканты, поддающиеся изменениям согласно его вкусам. Увидеть мотив какой-либо **новой композиции** во фрагменте системы старого памятника архитектуры, извлечь его — это в каком-то смысле на самом деле творческий акт. Поэтому я хочу верить, что каждый из указанных в этой книге мотивов (из которых любой может вдохновить многих архитекторов) на практике полностью растворится в успешно законченных решениях, и тогда бесполезно было бы искать там первичную мысль, то есть исторический мотив, который был отправной точкой» [18, с. 35].

Позиция Дали, которую он излагает в этом фрагменте, близка точке зрения представителей романтического направления теории архитектуры — и Рескин и Моррис видели в искусстве готики именно источник вдохновения, а не подражания. Для романтиков прямое подражание формам прошлого было неприемлемо уже потому, что это ограничивало бы творческую свободу художника. Однако и рационалисты отвергали прямое репродуцирование архитектурных форм прошлого — оно противоречило принципам обусловленности формы конструкцией, правильного применения новых материалов и технологии. Виолле-Дюк призывал искать в прошлом не формы, а принципы. Красовский настаивал на праве архитекторов изменять традиционные формы в соответствии с практическими потребностями. Таким образом, можно заключить, что прямое подражание архитектурным формам прошлого не вытекало из основных положений теории эклектизма, а противоречило им.

Между тем необходимо отметить, что в рамках стилистических направлений, складывающихся в период эклектизма, таких как английская неоготика, все варианты неорусского стиля, существовало вполне определенное тяготение к «археологизму» — буквальному воспроизведению форм используемых

прототипов, а следовательно, к нормативности, которое прямо противоположно основной тенденции эклектизма — принципу свободы от любых формальных норм. Тенденция к нормативности, само существование различных стилистических направлений в рамках архитектуры эклектизма были симптомом того глубинного процесса, который в итоге привел к кризису эклектизма и который мы называем процессом стилиеобразования.

Проблема сущности эклектизма в теории архитектуры второй половины XIX в. почти всегда так или иначе сопрягалась с проблемой стиля. Взаимосвязь этих явлений особенно четко определяется в концепции Дали. Сравнив его точку зрения с позициями современных ему теоретиков, мы сможем определить общий вывод теории архитектуры периода эклектизма по этой важнейшей проблеме.

Понятие стиля в архитектурной науке второй половины XIX в. имело определенный спектр значений. Эти значения располагались как бы в нескольких уровнях — от узкого понимания термина «стиль» как индивидуального стиля, выражающего неповторимую манеру того или иного художника, до широкого понятия «**стиль эпохи**».

Между тем теоретики архитектуры XIX в. вполне отдавали себе отчет в том, что возможен целый ряд несовпадающих определений понятия «стиль». Так, отметив различие понятий «стиль времени» и «стиль искусства», Виолле-Дюк писал: «Если бы римская матрона времен республики появилась бы в салоне, полном женщин, одетых в фижмы и кринолины, с напудренными волосами и целым сооружением из перьев и цветов на голове, то костюм римской дамы показался бы странным; тем не менее ее одежда имела бы стиль, тогда как платья с кринолинами были бы в стиле времени, но не имели бы стиля» [18, т. 1, с. 173]. Для Виолле-Дюка «стиль времени» — это то, что существует всегда, тогда как, например, в архитектуре, по его мнению, были периоды, когда стиль отсутствовал.

Рассматривая проблему стиля, Виолле-ле-Дюк сосредоточивал свое внимание главным образом на том, что можно назвать «стилем произведения», хотя и считал возможным использовать понятие «стиль» в качестве характеристики периода в истории архитектуры. Он связывал «стиль произведения» — и это типично для всех рационалистов — с «искренним внешним выражением внутреннего содержания», хотя в отличие от Земпера не отождествлял стиль и красоту. Так, по его мнению, паровоз имеет стиль — в его форме ясно выражено назначение, — но не обладает красотой [18, т. 1, с. 176].

Между тем, когда Виолле-ле-Дюк дает определение понятию «стиль архитектуры», он трактует понятие «стиль» в более широком смысле. В своем «Толковом словаре французской архитектуры XI—XVI веков» он пишет: «Одна из черт стиля — это прежде всего выбор формы, соответствующей каждому объекту. Когда архитектурные формы ясно выражают назначение, они близки к обладанию стилем; но когда кроме всего это произведение создает с окружающими гармоническое целое, то тогда без сомнения мы имеем дело со стилем» [159, с. 42]. Таким образом, «стиль произведения» оказывается условием существования «стиля архитектуры», который выражается в определенном единстве сооружений, формы которых ясно выражают назначение.

Все ведущие теоретики второй половины XIX в., в том числе и Дали, сходились во мнении, что в современной им архитектуре стиль отсутствует. Но Дали отличает поистине диалектический подход к оценке этого явления. Рассматривая происхождение понятия «стиль» и те значения, которые оно приобрело в его время, Дали приходит к выводу, что понятие «стиль архитектуры» аналогично понятию «род (вид)» в естественных науках. Оно не является только характеристикой внешнего единства произведений архитектуры, а выражает единство «конструктивных принципов и способов их эстетического воздействия» [159, с. 37]. Причем понятие

«стиль архитектуры» в концепции Дали выступает противоположностью понятия «эklekтизм». И тогда, когда в архитектуре стиль отсутствует, как например в архитектуре второй половины XIX в., наступает время эklekтизма. Но именно эklekтизм является условием формирования нового стиля. Отсутствие стилистических норм, по мнению Дали, «провоцирует и облегчает торжество рационалистической школы, стремящейся к преобразованию искусства архитектуры в промышленную архитектуру и демонстративно проповедующей свой скептицизм по отношению к искусству» [159, с. 34].

Таким образом, теоретически решается вопрос о путях создания основы будущего нового стиля — распространения новых «конструктивных принципов». Однако вопрос о единых «способах их эстетического воздействия» остается открытым. Здесь Дали находится на уровне представлений своего времени. Он считает, что новый стиль возникает в результате слияния рационалистической школы, которая являлась «итогом современной науки и промышленности», с эklekтической школой, которая была «итогом всего эстетического прошлого».

Передовая теоретическая мысль второй половины XIX в., решая проблему стиля, определяя пути преодоления эklekтизма, не могла порвать с «эстетическим прошлым». Основанием этой позиции было убеждение в том, что будущий стиль должен сохранять определенные черты традиционности, в противном случае новый «язык» архитектуры не будет понятен, не сможет восприниматься как средство художественного выражения.

Диалектика «эklekтизма» и «стиля» в теории архитектуры второй половины XIX в. имеет прямое отношение к диалектике «свободы» и «необходимости» архитектурного творчества. Эта, относящаяся уже к вопросу о методе архитектуры, проблема широко обсуждалась в архитектурных изданиях.

В борьбе против классицизма архитекторы-эkleктики выступали под зна-

менем свободы от всяких стилистических норм и канонов. Однако эта свобода сразу же подвергалась серьезным испытаниям в новых социальных и экономических условиях строительства, складывавшихся к середине XIX в. Эти условия наложили свой отпечаток на характер взаимоотношений архитектора и заказчика. В эпоху классицизма правила «хорошего вкуса» считались универсальными и общепринятыми. Знание этих правил создавало архитектору авторитет, с которым не мог не считаться заказчик. Иное дело, когда художественная сторона архитектуры стала во многом определяться индивидуальными эстетическими пристрастиями. В этих условиях заказчик считал себя вправе критиковать замысел архитектора.

«Что вы можете ответить владельцу замка или домовладельцу, заявляющему, что он не желает такого фасада, когда вы сами не знаете, почему вы выбрали именно этот фасад? — писал Виолле-ле-Дюк. — Когда первый попавшийся буржуа, для которого вы делаете проект, говорит вам: "Я не люблю этих вещей". Вы ничего не можете сказать, потому что эти вещи вы поместили, сами не зная зачем,... он очень скоро начинает воображать, что архитектор, не умея защищаться, признает власть и безошибочность его вкуса» [159, т. 1, с. 313].

Таким образом, свобода от стилистических норм весьма часто оборачивалась для архитектора зависимостью от вкуса заказчика. Причем многие теоретики второй половины XIX в., такие как С. Дали, Виолле-ле-Дюк и др., специально подчеркивали, что архитектор обязан ответить на все требования заказчика, в том числе и на эстетические [44, с. 92]. Это не могло не сказаться отрицательно на общем художественном уровне архитектуры того времени. Однако зависимость архитектора от требований заказчика не может оцениваться только негативно.

Требования заказчика часто заставляли архитектора искать новые архитектурные приемы и формы, причем иногда вопреки его собственным художественным вкусам. Вот что писал

известный русский архитектор-эклектик В. А. Шретер в одной из своих статей: «Устройство в магазинах и торговых помещениях окон крупных размеров вошло у нас в обычай, с каждым днем распространяющийся. Насколько такой обычай удовлетворяет требованиям эстетическим, это вопрос трудно разрешимый... Большинство домов в Берлине и Париже с нижними этажами, состоящими почти исключительно из стекла, производит дурное впечатление, впечатление отсутствия солидности и рациональности». И далее: «Раз требование или мода крупных магазинных окон существует, художнику приходится приниматься за решение поставленной ему задачи» [126].

• Если вспомнить, что широкие остекленные проемы стали одним из наиболее распространенных приемов архитектуры XX в., то готовность архитектора-эклектика ответить на запросы заказчика, отсутствие у него эстетических догм можно оценить положительно.

Наиболее важным и общепризнанным для архитектуры второй половины XIX в. является положение об обособлении художественных и утилитарных ее аспектов. Соответственно наиболее общей характеристикой метода эклектизма нужно считать принцип раздельного проектирования функционально-конструктивного «тела» здания и его художественного «оформления». Однако сразу следует отметить, что обособление художественных и утилитарных аспектов в архитектуре эклектизма не было абсолютным — определенные связи между этими аспектами сохранялись. Но в отличие от архитектуры классицизма, где связь между функционально-конструктивной организацией здания и его внешним обликом однозначно определялась законами стиля, в архитектуре второй половины XIX в. эта связь не однозначна — единый принцип сменяется рядом приемов, применение которых в каждом конкретном случае устанавливает особые отношения между художественной и утилитарной сторонами архитектурного сооружения.

Архитектуру эклектизма по справедливости называют «архитектурой выбора». Действительно, принцип выбора не только вытекает из этимологии слова «эклектизм», но и является наиболее распространенной характеристикой метода архитектуры эклектизма. Однако смысл этого принципа часто неправомерно сужается — «выбор» в архитектуре второй половины XIX в. трактуется только как выбор стиля, как выбор исторического прототипа для внешнего оформления здания. Между тем метод эклектизма включает в себя не только выбор стилистики, но также и выбор ряда приемов, которые определяют отношение этой стилистики к утилитарным аспектам архитектуры.

Одним из таких примеров было «обозначение» стилистикой функции здания или отдельного помещения. Существовала, например, связанная с литературными ассоциациями традиция использовать формы готики для оформления интерьеров библиотек, кабинетов, восточные мотивы — для помещения ванн, курительных комнат и т. д. В данном случае связь между применяемой формой и утилитарными аспектами архитектуры весьма опосредована и во многом определяется субъективными предпочтениями.

Более тесная связь художественных и технических аспектов архитектуры возникала тогда, когда архитекторы пытались воспроизвести не только внешние формы используемых прототипов, но и их конструкцию, а иногда и функциональные особенности. Это было возможно в тех случаях, когда здание имело прямые аналоги в истории архитектуры, как например культовые сооружения.

Иногда выбор стилистики основывался на чисто внешнем «соответствии» исторических форм функции или конструктивным особенностям здания. Так, равномерному членению фасадов доходных домов «соответствовали» формы ренессансных палаццо, для «оформления» каркасных конструкций использовались элементы готики и т. д.

Многообразные формы «соответствия» художественных и утилитарных аспектов в архитектуре эклектизма иногда сменялись прямым противопоставлением архитектурной «декорации» функционально-конструктивной основе сооружения. Романтическое по своим истокам стремление архаизировать архитектурную форму, скрыть индустриальные средства, используемые архитектором, замаскировать «антиэстетическое» назначение и истинную функциональную организацию сооружений было широко распространено во второй половине XIX в.

Рассмотренные выше формы связи художественной и утилитарной сторон архитектуры редко встречаются в чистом виде, чаще они выступают в различных сочетаниях, которые и определяют в конечном итоге критерии «выбора» в архитектуре эклектизма.

* * *

Краткий обзор основных идей теории зодчества в XIX в. дает основание для ответа на вопрос о том, как понималась ситуация в архитектуре архитекторами-новаторами того времени, против чего выступили и к какой общей цели стремились представители антиэклектического движения.

Общим выводом теории архитектуры второй половины XIX в. нужно считать представление о противоположности и взаимосвязи явлений «стиль» и «эклектизм». В соответствии с этими представлениями архитектурный стиль есть определенный «порядок», относительно устойчивая общепринятая система архитектурных форм, которая соответствует своему времени, выражает свою эпоху. Причем основой этого «порядка» является тесная связь архитектурной формы с конструктивными приемами, строительными материалами и технологией их обработки, принципами организации функции зданий. Отсюда способность подлинного стиля к «искреннему» внешнему выражению внутреннего содержания».

Ослабление этих внутренних связей, обособление художественных и утили-

тарных аспектов архитектуры приводили к распаду стиля. Именно это обособление, по мнению многих теоретиков, стало причиной утраты «правдивости» архитектуры, причиной ее художественного упадка, смены стиля эклектизмом. С этой точки зрения эклектизм выражался в отсутствии общепринятого «порядка» архитектурной формы — «анархии», свободе от норм и канонов.

Вместе с тем эклектизм явился альтернативой безжизненному академизму, который препятствовал решению стоящих перед архитектурой практических задач. В этом смысле эклектизм был явлением закономерным и исторически неизбежным. Высвобождая развитие утилитарных аспектов архитектуры, он создавал условия для формирования нового стиля, который бы соответствовал требованиям современности.

Это выдвинутое теорией архитектуры второй половины XIX в. представление о явлениях стиля и эклектизма дает возможность определить основной стимул, общую цель многообразных новаторских направлений архитектуры конца XIX — начала XX в., которые объединяются общим термином «антиэклектическое движение» или в более узком смысле — «архитектура модерна».

Антиэклектическая направленность архитектуры модерна прежде всего выражалась в попытках создания нового стиля. При этом поиски стилистического единства в архитектуре этого периода в огромной степени опирались на идею «синтеза», которая в теории архитектуры выступала в двух основных формах. Прежде всего идея синтеза противопоставлялась характерному для эклектизма механическому объединению элементов архитектурной композиции. В этом смысле «стиль» виделся архитекторам модерна результатом органического синтеза, а не механического суммирования деталей и частей целого. С другой стороны, достижение подлинного стиля, с точки зрения теоретиков модерна, возможно было только синтезированием различных видов искусств. Стиль не мыслился вне связи архитектуры с прикладным и деко-

ративным искусством. Вместе с тем синтез возможен лишь на основе определенного стилистического единства произведений различных видов искусства. Таким образом, «стиль» и «синтез» оказывались двумя сторонами общей целевой установки.

Общая цель не исключала существенных различий творческих позиций в рамках антиэклектического движения. Множество теоретических концепций, многообразие стилистических направлений архитектуры эпохи модерна являются основной трудностью теоретического осмысления этого периода. Вместе с тем история архитектуры конца XIX — начала XX в. демонстрирует поразительное сходство ряда явлений, казалось бы совершенно не связанных между собой. Уникальное, на первый взгляд, творчество Антонио Гауди, которое практически не было известно за пределами Испании, имело параллели в архитектуре Франции, Германии, России. Чисто национальное явление — «романское Возрождение» в архитектуре США имело прямые аналоги в Германии, Финляндии, России, рядом общих черт обладали независимо возникшие в большинстве европейских стран «фольклорные» направления.

Возникновение сходных явлений в архитектуре различных, часто весьма отдаленных друг от друга стран и регионов не может быть объяснено только взаимным влиянием. Этот параллелизм свидетельствует о внутренней закономерности, определенной логике, порождающей сходные теоретические установки и стилистические приемы. Причем логика эта не однозначна; она допускала существование большого числа альтернативных направлений в решении общей задачи. Определение альтернатив развития новаторских направлений архитектуры конца XIX — начала XX в. и означает создание их научной классификации.

Историческим обоснованием предлагаемой нами классификации служат результаты анализа архитектурной мысли конца XVIII — второй половины XIX в. Основным источником антиэк-

лектического движения архитектуры были критические направления в теории периода господства эклектики. Это значит, что в основу классификации направлений архитектуры модерна может быть положена классификация критической теории предыдущего периода. Вместе с тем непосредственное перенесение принципов классификации теории архитектуры предыдущего периода на архитектуру последующего было бы неправомерным упрощением.

Дело в том, что внутренняя дифференциация романтического и рационалистического направлений теории архитектуры к концу XIX в. усилилась и к моменту зарождения модерна появилось уже не два, а четыре критических по отношению к эклектике направления. К этому времени идеи, которые прежде были достоянием передовой теории, стали активно внедряться в практику архитектуры. Поэтому порожденные критической мыслью периода эклектики направления формировали и архитектурную теорию, и практику.

Формирование основных направлений архитектуры эпохи модерна может быть представлено следующим образом. В русле романтического направления теории архитектуры возникли два противоположных по ряду существенных параметров направления — неоромантическое и иррационалистическое (символистическое). Наряду с рационалистическим (утилитаристским) появляется противоположное ему классицистическое (эстетикорационалистическое) направление. Нетрудно заметить, что две пары противоположных направлений могут быть представлены в качестве других оппозиций — неоромантическое и неоклассицистическое направления, а также рационалистическое и иррационалистическое направления. Обнаруживается системность элементов классификации направлений в архитектуре модерна. Это означает, что полученный на основе исторического исследования принцип классификации получает логическое обоснование. Взятая как система, совокупность элементов классификации

с точки зрения логики не допускает изъятия какого-либо элемента, замены его другим или добавлением нового. Это позволяет говорить о предложенной системе как о некоей теоретической модели антиэклектического движения.

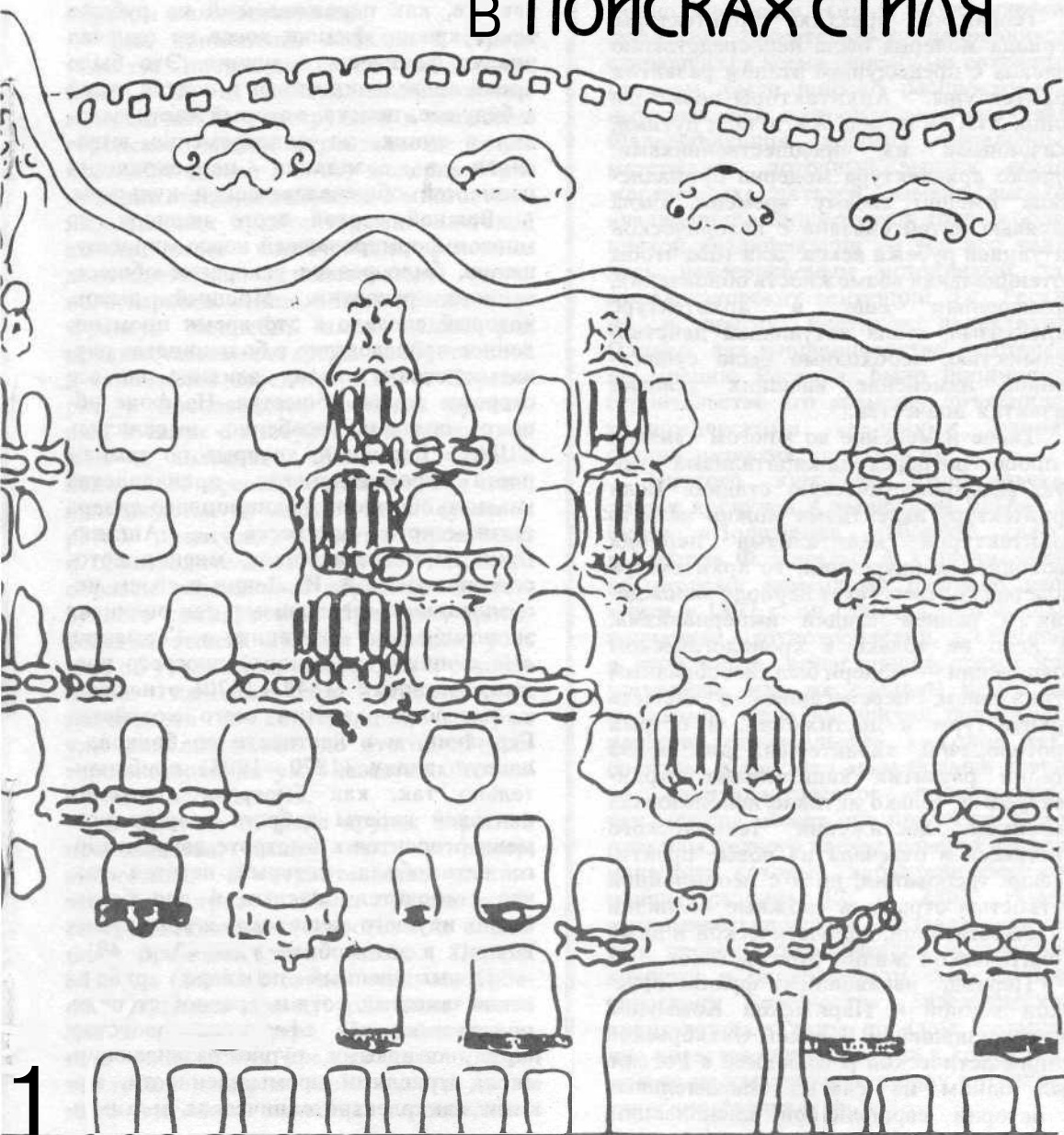
Проведенный анализ дает основание предположить, что принятая классификация оправдана как исторически, так и логически, и количество ее элементов необходимо и достаточно. Однако аналитическое выделение основных направлений или тенденций еще не может решить задачу теоретического охвата всего многообразия явлений архитектуры эпохи модерна; предпринятый анализ должен быть дополнен синтезом.

Классификации в большинстве областей знания имеют дело с классами, границы которых размыты, т. е. исследователю часто приходится рассматривать явления, обладающие чертами смежных классов. Это в огромной степени относится к данной классификации; лишь относительное меньшинство сооружений, возведенных в эпоху модерна, может быть безоговорочно приписано к одному из выделенных нами направлений. Большинство же сочетает в себе черты двух или даже большего числа направлений. И дело не только в том, что в произведениях архитектуры и теоретических концепциях периода модерна широко распространено объединение противоположных по существу элементов, но и в том, что эти противоположности часто не просто сосуществуют, но активно взаимодействуют, взаимопереходят друг в друга.

По существу, определенные направления или тенденции в архитектуре эпохи модерна являются не столько классами, сколько противоположными по направлению векторами, к которым в той или иной степени тяготеют конкретные явления истории архитектуры. Это значит, что в задачу теоретического осмысления архитектурного процесса конца XIX — начала XX в. входит определение не только основных тенденций в архитектуре этого времени, но, главным образом, характера взаимодействия этих тенденций.

Часть вторая

АНТИЭКЛЕКТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ: В ПОИСКАХ СТИЛЯ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Теория и практика архитектуры периода модерна была непосредственно связана с предыдущим этапом развития архитектуры. Архитекторы-новаторы конца XIX — начала XX в. шли путями, указанными их предшественниками. Однако архитектура модерна принадлежала именно своему времени, была тысячами нитей связана с исторической ситуацией рубежа веков. Для того чтобы потенциальная возможность обновления, заключенная еще в архитектуре эклектизма, стала актуальной действительностью, необходимо было существенное изменение внешних условий развития зодчества.

Такое изменение во многом связано с процессом перехода капитализма в новую монополистическую стадию. Если архитектуру эклектизма можно назвать архитектурой капитализма периода свободной конкуренции, то архитектура модерна соответствует периоду зарождения и ранней стадии империализма. И дело не только в хронологическом совпадении — модерн был своеобразным отражением, перенесением в область архитектуры и достижений, и острых противоречий, характерных для новой стадии развития капитализма. Архитектура не только активно использовала новейшие достижения технического прогресса и отвечала на новые практические требования, но и с необычайной чуткостью отражала сложные коллизии художественной, идеологической и даже политической жизни рубежа веков.

Период, начавшийся франко-прусской войной и Парижской Коммуной и завершившийся Великой Октябрьской социалистической революцией в России, был одним из самых значительных в истории европейской цивилизации.

Обращаясь к этому периоду, историки отмечают прежде всего глубокий кризис, охвативший многие стороны буржуазного общества. Действительно, кризисные явления давали о себе знать в экономической и социально-политической, в научной и художественной областях общественной жизни. Однако понятие кризиса в данном случае отнюдь не является синонимом упадка — точно так же, как переживаемый на рубеже веков кризис физики вовсе не означал упадка физического знания. Это было время подведения итогов и поиска путей в будущее, поиска, который часто заводил в тупик, но одновременно выразился в созидании непреходящих ценностей общечеловеческой культуры.

Важной чертой этого периода, во многом формировавшей новое мироощущение, было резкое ускорение общественного развития. Мощный рывок, который сделало в это время промышленное производство в большинстве развитых стран, оказал влияние на все стороны жизни общества. На фоне общего подъема особенно выделялись США и Германия, которые по темпам роста промышленного производства намного обогнали традиционного лидера технического прогресса — Англию. Один из современников, мнение которого приводит В. И. Ленин в своем исследовании империализма, так оценивал экономическую ситуацию в Германии: «Не слишком медленный прогресс предыдущей эпохи (1848—1870) относится к быстрой скорости развития всего хозяйства Германии, и в частности ее банков, в данную эпоху (1870—1905) приблизительно так, как быстрота движения почтовой кареты доброго старого времени относится к быстрой скорости современного автомобиля, который несется так, что становится опасным и для беззаботно идущего пешехода, и для самих едущих в автомобиле лиц» [3, с. 47].

Промышленный переворот рубежа веков захватил, хотя и в разной степени, практически все сферы производства: наряду с новыми, бурно развивающимися, отраслями промышленности, такими как электротехническая и хими-

ческая, мощное ускорение получили и многие традиционные отрасли. Характерной особенностью развития ряда областей промышленности, связанных со строительством, таких как металлургия, производство кирпича, бетона, было то, что оно происходило на основе изобретений, сделанных еще в первой половине и середине XIX в., т. е. бурный рост производства был ростом главным образом количественным.

Так, применение металла в строительстве постоянно росло в течение всего XIX в., однако использование металлических конструкций в массовом городском жилом строительстве стало правилом только в эпоху модерна. Применение стального каркаса в многоэтажных зданиях архитекторами чикагской школы было подготовлено многими десятилетиями использования чугуна каркаса. «Наполеон железобетона» Франсуа Хеннебек имел целый ряд предшественников среди изобретателей и строителей середины XIX в. Переворот в производстве кирпича произошел в связи с изобретением в середине XIX в. кольцевой обжиговой печи и ленточного пресса, а включение в цикл производства в конце века сушилок резко повысило качество продукции и производительность труда. Подобным образом развивались обработка естественного камня, деревообработка, производство стекла. Иными словами, речь шла об увеличении количества и о повышении качества тех строительных материалов и конструкций, которые уже использовались до этого, об усовершенствовании уже известных технологий и производств.

В отличие от ряда других отраслей производства, таких как, например, энергетика, в строительстве технический прогресс служил прежде всего совершенствованию старого, а не созданию принципиально нового. Период модерна совпал с самым высоким уровнем развития доиндустриальных методов в строительстве. Совершенствование технических средств давало архитекторам модерна возможность достигать высокого качества строительных

работ, что влияло и на стилистику архитектуры. Однако резкое повышение качества строительства, технического совершенства архитектуры к концу XIX в. связано не только с эволюцией этой области, оно было ответом на изменение общей экономической ситуации.

Одним из обвинений в адрес архитектуры эклектизма было обвинение в низком качестве строительства, особенно массового жилья. Жульнические проделки строительных подрядчиков, старавшихся всеми способами сократить расходы, были широко распространенным явлением в строительной практике. Фальсификация дорогих отделочных материалов, поточный выпуск «художественных» деталей, замена высококвалифицированного труда трудом более низкой квалификации — все это являлось неисчерпаемым источником для морализаторских сентенций Дж. Рескина и других критиков эклектизма. Однако дух мошенничества, которым, по мнению Рескина, было проникнуто строительство его времени, объяснялся экономическими условиями ранней стадии развития капитализма.

Низкого качества строительства жилья коснулся в вышедшей в 1845 г. книге «Положение рабочего класса в Англии» Ф. Энгельс. А в предисловии ко второму немецкому изданию этой книги в 1892 г. он отмечал, что «самые вопиющие злоупотребления, описанные в этой книге, в настоящее время или устранены, или же сделаны менее заметными». Одна из причин повышения качества строительства к концу века состояла в том, что «чем больше развито капиталистическое производство, тем меньше может оно прибегать к тем приемам мелкого надувательства и жульничества, которые характеризуют его ранние стадии» [2, с. 276]. Новые экономические условия создали «известный уровень коммерческой честности», который в определенном смысле противостоял «лживости» эклектической архитектуры. Таким образом, повышение качества строительства к концу века можно рассматривать в ряду антиэклектических тенденций.

Усложнение технической стороны архитектуры в конце XIX в. привело к изменению взаимоотношений двух основных строительных профессий — архитектора и инженера. Уже в первой половине XIX в. разделение прежде единой профессии архитектора на две независимые стало свершившимся фактом. Разделение строительных профессий отразило ослабление связи технической и художественной сторон в архитектуре этого и последующего времени.

Профессия инженера-строителя возникла из потребности в специалистах в дорожном строительстве. Постепенно в руки инженеров перешло мостостроение, а затем все промышленное и военное строительство. Архитекторы занимались только гражданским строительством. Далее, по мере проникновения в гражданское строительство конструкций, которые ранее использовались только в промышленном, сфера деятельности инженера распространяется и на гражданское строительство. Появление сложных математических методов расчета конструкций в конце XIX в. сделало необходимой профессию инженера-консультанта, который брал на себя расчетную часть проектирования.

По мнению Дж. Коуэна, в последние годы XIX в. произошло окончательное разделение труда архитектора и инженера [56]. При этом дифференциация внутри профессии строителя к этому времени зашла столь далеко, что рядом с тандемом архитектор — инженер появился еще один специалист — художник, который рисовал детали фасада или фасад целиком. Примеры такого рода часто встречаются именно в период модерна.

Между тем архитектура того периода демонстрирует и прямо противоположные тенденции, связанные с попытками архитекторов-новаторов преодолеть характерный для эклектизма разрыв технических и художественных средств. О сближении позиций архитектора и инженера в конце XIX — начале XX в. свидетельствует тот факт, что архитекторы все чаще стали проекти-

ровать утилитарные и промышленные сооружения. Включение в сферу архитектуры подобных сооружений, которые прежде архитектурными не считались, было весьма знаменательным явлением. Сначала архитекторы просто придавали промышленным сооружениям вид гражданских зданий, однако позже именно в промышленном строительстве архитекторы модерна добились наиболее перспективных результатов.

К существенным изменениям в положении архитектора, связанным с новыми экономическими условиями строительства, нужно отнести новшества во взаимоотношениях архитектора и заказчика. Они наиболее отчетливо выступали в самой массовой области строительства — в строительстве городских доходных домов.

Типичным для ранней стадии капиталистической застройки являлся случай, когда дом строился на средства индивидуального заказчика на узком участке среди таких же доходных домов. Собственно художественной задачей для архитектора здесь являлось «оформление» фасада. Причем это «оформление» должно было выделять здание из ряда ему подобных, подчеркивать его непохожесть, индивидуальность. Прямой экономический интерес заставлял будущего владельца требовать от архитектора «максимума роскоши при минимуме издержек», чтобы богатство фасада могло привлечь состоятельных квартиросъемщиков.

К концу века, по мере концентрации капитала в сфере строительства, масштабы застройки городских территорий растут. Вместо одного здания возводится комплекс зданий, на средства одного заказчика, чаще всего коллективного, нередко застраивался целый квартал или улица. В этих условиях теряли смысл попытки «перекричать» соседа, выделить фасад нагромождением деталей. Напротив, вставала задача создать единство архитектурной формы многих зданий, которая все чаще выдвигается на первый план по сравнению с задачей индивидуализации архитектурного облика зданий, т. е. возни-

кают предпосылки и стимулы создания общих для группы зданий или комплекса формальных приемов, а в тенденции возникновения нового архитектурного стиля.

При этом, как правило, в роли заказчика выступает не отдельное лицо, а акционерное общество, строительный кооператив, крупная фирма. В этих условиях индивидуальные эстетические пристрастия кого-либо из заказчиков не имеют решающего значения и роль профессиональных знаний и вкуса архитектора резко повышается. Архитектор получает большую возможность осуществления новаторских художественных принципов, причем не на узком участке общего уличного фасада периметральной застройки, а часто в пределах весьма значительного по размерам и сложного по конфигурации пространства. Все это в полной мере относится и к такой специфической области, как строительство жилья для рабочих.

Строительство жилья для рабочих было одной из важнейших областей применения функционалистской архитектурной концепции. Оно впервые получило широкое распространение именно в эпоху модерна и было непосредственно связано с новым этапом экономического развития. В условиях бурного роста промышленного производства, концентрации капитала «применяемое в конкуренции фабрикантов между собой мелкое обворовывание рабочих уже не оправдывало себя — напротив, снижение остроты классового антагонизма путем уступок профсоюзам было в интересах крупного капитала. Строительство рабочих жилищ оказалось в ряду тех мероприятий, которые проводились в духе, прямо противоположном свободной торговле и неограниченной конкуренции, но зато целиком в интересах крупного капиталиста, который ведет конкурентную борьбу с находящимися в менее благоприятных условиях собратьями» [2, с. 276]. Предоставление рабочим жилья, принадлежащего компании, или даже продажа его в длительную рассрочку стали

неотъемлемой частью деятельности крупных монополий.

Выдающаяся роль, которую сыграла эта область строительства на рубеже веков, объясняется тем, что здесь пересекались основные тенденции, определившие вскоре характер качественно нового по отношению к эпохе модерна этапа развития архитектуры. Во-первых, к этой области тяготела социальная доминанта «современной архитектуры», во-вторых, рассмотренная выше тенденция к единству архитектурной формы дополняется тенденцией к упрощению этой формы, образованию типовых, многократно повторяющихся архитектурных решений. Все это создавало предпосылки к выходу за рамки модерна, радикальному преобразованию архитектуры.

Объективные предпосылки того, что проблема стиля стала не только теоретической, но и практической проблемой архитектуры, были связаны, в частности, с формированием мирового рынка. Одной из черт архитектуры модерна была ее тесная связь со сферой кустарного и промышленного производства. Процессы формообразования в архитектуре имели много общего с аналогичными процессами в прикладном искусстве, производстве мебели и ряда видов промышленной продукции. В этом смысле архитектура отражала ситуацию, сложившуюся в более широкой области производства предметов, создававших материальное окружение человека.

Образование в конце XIX в. мирового рынка поставило перед монополиями, конкурирующими на этом рынке, специфические задачи. Целям конкурентной борьбы должны были служить все средства: к заботам об утилитарно-практическом совершенстве продукции и снижении ее себестоимости прибавилось особое внимание к совершенству внешней формы производимых предметов. Причем эта форма должна была быть лишена каких-либо ярко выраженных национальных или региональных особенностей, быть универсальной, восприниматься как совершенная форма представителями любой нации и любой

культуры. Именно здесь лежат истоки космополитических тенденций в архитектуре модерна и сменившем ее «интернациональном стиле».

Крупнейшая европейская монополия в электротехнической промышленности компания А. Е. Г. пригласила в 1907 г. на пост художественного директора художника и архитектора Петера Беренса. В его задачу входило не просто создание образцов оформления выпускаемой продукции, как это бывало в других случаях. Он должен был разработать такие художественные приемы, которые позволили бы придать стилистическое единство всей продукции компании — создать ее «стиль». Решая эту задачу, он одновременно выработал своеобразный язык архитектурных форм и приемов оформления интерьеров, которые явились выражением наиболее прогрессивных тенденций в архитектуре эпохи модерна. Созданный Беренсом «стиль» был одним из важных источников «интернационального стиля» архитектуры и дизайна XX в.

Таким образом, связь архитектуры с передовыми отраслями промышленного производства была источником космополитических тенденций, стимулом попыток архитекторов модерна создать «наднациональный стиль». Вместе с тем на этом этапе архитектура сохраняла тесную связь и с кустарным производством, так как кустарное производство играло еще весьма значительную роль в мировом хозяйстве и большая часть предметов, имеющих художественную обработку, производилась кустарным способом.

К концу XIX в. кустарная продукция все шире выходит на мировой рынок. При этом, в отличие от продукции крупной промышленности, ее художественная форма тяготела к национальным традициям. И дело здесь не столько в том, что кустарное производство сохраняло народные и национальные художественные традиции — во многих случаях этих традиции пришлось искусственно восстанавливать, — а в условиях конкуренции с крупной промышленностью. По техническому со-

вершенству и стоимости кустарная продукция не могла конкурировать с промышленной, и единственной возможностью найти ей сбыт было придание форме кустарной продукции особых качеств. То есть предпочесть кустарное изделие промышленному покупателю мог, только учитывая особые свойства его художественной формы. Причем эта форма должна была быть не просто уникальной, выражающей индивидуальность художника, она должна была быть проявлением «стиля».

Кустарная продукция выступает на международном рынке прежде всего как продукция той или иной страны. Случайная покупка одного или нескольких уникальных изделий не может иметь для страны экономического значения. Следовательно, речь должна идти о создании некоторой единой формы, которая делала бы всю поставляемую продукцию узнаваемой как продукцию именно данной страны, т. е. о создании «национального стиля» предметов художественного производства. Реклама за рубежом оригинальности и своеобразия такого «стиля» давала возможность потеснить промышленную продукцию на мировом рынке, а его пропаганда внутри страны — оградить внутренний рынок от проникновения зарубежной продукции.

Таким образом, экономическая ситуация рубежа веков создавала предпосылки возникновения и «международного стиля» промышленной продукции, и «национальных стилей», основанных на кустарном производстве. Поэтому для архитектуры стран с высоко развитой промышленностью более характерно стремление к наднациональным формам, а для архитектуры стран с низким уровнем промышленного развития — стремление к разработке национальных и народных традиций. Однако при этом нужно помнить, что во всех странах сохранились многоукладность, неравномерность экономического развития различных районов, различия в уровнях развития многих отраслей хозяйства. С передовой промышленностью повсеместно сосу-

ществовало кустарное производство, которое в это время являлось необходимой частью экономики даже наиболее передовых промышленно развитых стран. Поэтому практически в любой стране имелись условия для развития противоположных тенденций в общем русле антиэклектического движения.

* * *

Переход к новой стадии развития капитализма, создавший экономические предпосылки стилиформирующих процессов в архитектуре, ознаменовался также серьезными изменениями в области духовной культуры. Противоречивость процессов стилиобразования, отсутствие общепринятых формальных принципов сделали архитектуру периода модерна весьма чуткой к изменению культурного контекста. Этому способствовали и принципиальная установка архитектуры модерна на тесную взаимосвязь с другими видами искусств, и особое место, которое архитектура рубежа веков стала занимать в художественной культуре своего времени. Сложные коллизии культурной жизни конца XIX — начала XX в. во многом обусловили многообразие путей новаторских поисков в архитектуре.

Глубокие сдвиги в общественном сознании, совпавшие по времени с эпохой модерна, были связаны с переоценкой всего сложившегося в XIX в. комплекса представлений о мире. К концу века механистическая теория мира уже в значительной мере утратила свое влияние, а новая еще не сложилась. Включение все большего числа людей в сферу промышленного производства, успехи образования, формирование слоя технической и научной интеллигенции резко расширили влияние научных знаний на культурную ситуацию этого времени. Однако именно в области научного познания возникли значительные трудности. По крайней мере в трех весьма важных для мировоззрения эпохи отраслях науки — физике, биологии и психологии — возникло состояние кризиса. Этот кризис был, прежде всего, методологическим, свя-

занным с необходимостью отказа от механистических представлений.

Так, в физике, к кризису представлений, основанных на классической механике Ньютона, привели трудности в объяснении результатов опыта Майкельсона и открытия 90-х годов Неттена и Томсона. Этот кризис завершился в 1916 г. созданием общей теории относительности Эйнштейном. Эта теория определила границы применимости классической механики, опровергнув представление о ее универсальности.

Сходная ситуация возникла в биологии. Эволюционная теория Дарвина, имевшая огромное мировоззренческое значение и оказавшая влияние на философию, социологию, теорию искусства, в том числе и на теорию архитектуры, была наиболее полным воплощением типичной для науки XIX в. концепции развития. В теории Дарвина естественный отбор как основной фактор эволюции связывал биологическое развитие с приспособительными реакциями на изменение внешней среды. Это соответствовало механистическим представлениям о внешних источниках всякого развития.

Создание эволюционной теории было решительным шагом вперед в биологии, и ее значение сравнимо со значением классической механики для физики. Однако отсутствие в теории Дарвина объяснения внутренних механизмов наследственности и изменчивости стало причиной кризиса дарвинизма в конце XIX в. Преодоление этого кризиса началось в 1900 г. «переоткрытием» законов Менделя, которые были сформулированы более 30 лет назад, но не были «востребованы» наукой того времени. Открытие Менделя положило начало генетике и вывело биологию на качественно новый уровень. Возникшая на этом новом уровне так называемая синтетическая теория эволюции отражает принципиально иное представление о развитии, чем то, которое существовало в XIX в.

В значительной мере ограниченностью методологии, основанной на

механистических представлениях, был обусловлен кризис в психологии. Из этих представлений вытекал принцип психофизического параллелизма, неудовлетворенность которым многих исследователей и вызвала критическую ситуацию в психологической науке рубежа веков [128].

Кризис, возникший в конце XIX в. в ряде областей научного знания, был признаком назревающих коренных изменений во всей сфере научного мышления, признаком смены научной парадигмы — общей «модели постановки проблем и их решения» [59]. При этом необходимость смены парадигмы часто воспринималась как крах науки, как несостоятельность научного познания в целом. Это углубляло общекультурный и мировоззренческий кризис общества конца XIX — начала XX в.

В отличие от предыдущего периода относительного преобладания позитивизма идеологическая ситуация рубежа веков отличалась широким многообразием различных направлений при их общей направленности в сторону субъективного идеализма. Характеризуя эту ситуацию, нужно прежде всего отметить волну иррационализма, охватившую и философию, и искусство этого времени, волну, которая по своей силе и широте распространения далеко превосходила романтическую реакцию на идеологию «века разума».

Ренессанс иррационализма в буржуазной философии связан прежде всего с направлением, получившим название «философия жизни», которое было тесно связано с символизмом как широким направлением художественной культуры. По существу, она была проекцией в область философии основных установок символизма. Провозгласив поход против позитивизма и против научного познания в целом, от имени которого выступал позитивизм, критикуя его неспособность проникнуть в глубинную суть явлений, отмечая принципиальную фрагментарность и односторонность результатов позитивной науки, «философия жизни» претендовала на постижение «целостности»,

на раскрытие недоступного рациональному познанию и не сводимого ни к духу, ни к материи универсального принципа бытия — «жизни».

Понятие «жизни», которое, впрочем, трактовалось весьма разнообразно, сопрягалось с понятием «органичности». В отличие от социологии позитивизма, где «органичность» выступала лишь в качестве внешней аналогии социальным процессам, в «философии жизни» она является важнейшей характеристикой «живого» и противопоставлялась всему механическому, сконструированному, «искусственному».

Отвергая возможность познания органической целостности рациональными средствами науки, «философия жизни» выдвигала в качестве основного познавательного средства художественный символ. Тем самым философия сближалась с символистской литературой, что отвечало установке символизма на общекультурный синтез. Сближало «философию жизни» с искусством и то значение, которое придавала она творческому началу. Творческое начало приписывалось самой «жизни», часто отождествлялось с ней. Не случайно многие представители «философии жизни» были и литераторами, и художниками, и даже архитекторами. Среди философов, чье творчество находилось в тесной связи с художественными исканиями конца XIX — начала XX в., были такие представители «философии жизни», как Фридрих Ницше в Германии, Анри Бергсон во Франции, Владимир Соловьев в России.

Огромную роль в формировании «идеологии» искусства и архитектуры рубежа веков сыграли работы Ф. Ницше. К Ницше восходит не только большая часть категорий, которыми оперировала теория искусства модерна, но и получивший широкое распространение способ теоретизирования, основанный на своеобразном мифотворчестве и не связанный с необходимостью научного обоснования выводов. К Ницше восходит также и представление об «аполлоническом» и «дионисийском» началах искусства. В этих понятиях, одно из

которых означает стремление к ясности, соразмерности, законченности, а другое — к **стихийности, инстинктивной спонтанности**, погруженности в поток становления, обычно рассматривалась борьба различных тенденций в искусстве модерна.

Большое значение для художественной культуры этого времени была произведенная Ницше коренная переоценка античного искусства. Гуманистическая традиция рассматривала античное искусство как результат деятельности свободнорожденных представителей античного общества, по существу, абстрагируясь от рабовладельческой основы этого общества. «Ницше был первым буржуазным идеологом, который классическую античность сделал идеалом именно в качестве общества, разделенного на рабов и свободнорожденных», — пишет Ю. Н. Давыдов [33, с. 205].

Влияние ницшеанской концепции античного искусства было особенно заметно в Германии начала XX в. Необычайная популярность Ницше объясняется не столько глубиной и оригинальностью его мысли и даже не доступностью изложения и высокими литературными достоинствами его произведений, сколько тем, что он отразил настроение широкого слоя буржуазной интеллигенции, вступившей в полосу духовного кризиса. Вспоминая о годах своей юности, Ромен Роллан писал: «Нас было много, молодых людей, дышавших воздухом ницшеанства еще до того, как им стало известно о существовании Ницше» [96, с. 312].

Влияние ницшеанства испытали также крупные писатели как Т. Манн, Д'Аннунцио, Г. Гессе, А. Жид, Дж. Лондон, Вяч. Иванов, А. Белый.

Образы, вдохновленные Ницше, бытовали в живописи, скульптуре, архитектуре. Однако место Ницше в идеологии модерна достаточно своеобразно. Рычание «смеющегося льва», которому внимал юный Ромен Роллан, резко контрастировало с анемичной расслабленностью, широко распространенной в искусстве модерна. Культ

силы, волевого начала, **возникающий** в искусстве рубежа веков и образующий полюс, противоположный созерцательности и декадансу, был во многом обязан своим происхождением Ницше. Его рассуждения о высших и низших расах, о «расе господ» и «расе рабов» в **сочетании** с расистскими теориями А. Габино и Ж. Лапужа, способствовали влиянию на идеологию модерна «нордического мифа», который питал националистические устремления ряда школ и направлений искусства этого времени. В этом смысле влияние Ницше противостояло космополитическим тенденциям в искусстве модерна.

Ницше отвергал романтическое представление об искусстве как о спонтанном, бесконтрольном самовыражении. В равной степени отвергал он самоценность оригинальности, подчеркнутой индивидуализации художественного творчества. Для Ницше создание произведения искусства есть подчиненный строгой дисциплине волевой акт преобразования в красоту бесформенной действительности. Ницше мечтал о «классическом», «величественном» стиле, который бы отличался «холодностью, ясностью и четкостью». «Овладесть хаосом, которым является мир, заставить этот хаос принять определенные формы, стать началом логическим, простым, конкретным, математически точным, превратиться в закон — таково дерзкое устремление этого стиля». При этом Ницше особую роль отводил архитектуре, «ибо в ней проявляется созидательный акт воли во всей ее чистоте» [15, с. 544]. Эти взгляды нашли отражение в творчестве многих крупных архитекторов конца XIX — начала XX в.

Последнее, что необходимо отметить, это грубый антидемократизм, присущий учению Ницше, в том числе и его воззрениям на искусство. Эстетика Ницше смыкалась с элитарными концепциями искусства, которые противостояли демократической линии модерна.

Другим видным представителем «философии жизни» был Анри Бергсон.

Его взгляды представляют большой интерес, так как он предложил решение одной из острейших проблем, вставшей перед буржуазной философией конца XIX — начала XX в. Эта проблема возникла в связи с критикой научного познания и рациональных методов постижения действительности. Отрицая возможность научного познания сущностной основы реальности, буржуазная мысль не могла не признать огромной роли науки в развитии производительных сил общества. Поэтому вопрос о роли разума, дискурсивного мышления не мог быть безболезненно снят с повестки дня. В философии Бергсона эта проблема формулируется как проблема соотношения интеллекта и интуиции в процессе познания.

Бергсон выступает в обычной для представителя «философии жизни» роли критика механистической односторонности интеллекта. С его точки зрения, эта односторонность вызвана изначальной отягощенностью интеллекта практическими целями. «Интеллект и наука, — пишет Бергсон, — созданы вовсе не для познания, не для теории. Они созданы только ввиду действия, для практики» [6, с. 233]. Научное познание может постигать не **сами** вещи, а лишь отношения между вещами. Интеллект неизбежно омертвляет, разрушает органический поток «жизни», которая трактуется как некий космический творческий процесс, порождающий по мере затухания и ослабления косную, инертную материю. Только интуитивное познание, свободное от практического интереса, способно охватить целостность жизненного процесса.

Интеллектуальное познание реализуется в науке, технике, в обыденной практической деятельности человека; интуитивное — в искусстве. По Бергсону, интеллект и интуиция равноценны: они образуют два параллельных и одинаково значимых для человека пути познания. Для нас важно отметить эту позицию Бергсона потому, что она дает характерную для эпохи модерна модель решения проблемы соотношения рационального и иррационального в

прикладном искусстве и архитектуре. Для архитектора невозможно целиком принять антиинтеллектуалистическую концепцию творчества символизма: произведение искусства архитектуры всегда есть одновременно и инженерное сооружение, как правило, имеющее утилитарное назначение. Поэтому вопрос о роли рационального и иррационального начал в архитектуре был весьма актуальной теоретической проблемой.

Одним из проявлений кризиса позитивистского мировоззрения в конце XIX — начале XX в. было возрождение теософско-окультной традиции. Среди многих других источников, эта традиция была воспринята и некоторыми представителями «философии жизни». Теософско-окультная традиция лежала в основе учения немецкого философа-мистика Рудольфа Штейнера, близкого по своим взглядам «философии жизни». Учение и незаурядная личность Штейнера пользовались большой популярностью в кругах художественной интеллигенции, в том числе и русской. Основатель антропософии, социальный и религиозный реформатор, Рудольф Штейнер был одновременно поэтом, театриком театра и танца, живописцем, скульптором и, наконец, архитектором.

Начинал свою деятельность Штейнер как исследователь естествонаучного наследия Гете.

Учение Гете о прафеномене, воспроизводящем себя во всех элементах живой структуры, которое оказало большое влияние на «философию жизни» в целом, Штейнер развил в универсальную концепцию творческого развития. На этой концепции он и строил свою теорию художественного творчества. Воплощением взглядов Штейнера на архитектуру явился «Гетеанум» — построенный им в 1913 г. в Дорнахе антропософский храм. Влияние Штейнера испытали композитор и дирижер Б. Вальтер, актер и режиссер М. Чехов, поэты и писатели А. Белый, М. Волошин, художник В. Кандинский и многие другие крупные деятели художественной культуры начала XX в.

Своеобразным дополнением эстетики «философии жизни» выступала концепция «вчувствования», развиваемая некоторыми представителями «психологической эстетики». Одним из них был Теодор Липпс, учение которого оказало заметное влияние на теорию архитектуры модерна. С точки зрения Липпса, эстетические качества объекта раскрываются в акте «вчувствования» — в перенесении на объект наших внутренних эстетических переживаний. В результате «вчувствования» возникают такие антропоморфические характеристики неодушевленных объектов, как «мрачный пейзаж», «веселый ручей» и т. д., т. е. происходит их одухотворение. Воплощая свои переживания в эстетическом объекте и наслаждаясь им, мы, по мнению Липпса, наслаждаемся сами собой.

Процесс «вчувствования» зависит от характеристик формы объекта, которой одухотворение придает содержание; он есть не что иное, как жизненный процесс, протекающий в зависимости от требований, которые предъявляет к нашей духовной деятельности объект. Если требования, заданные формой объекта, находятся в созвучии с нашей душевной деятельностью, то ее свободное протекание ощущается как красота. Процесс одухотворения в этом случае и есть «идеально свободная и полная жизнь» [61, с. 50]. Поэтому предпочтение отдается формам органической природы, которые и требуется воспроизводить в искусстве.

Теория Липпса имеет определенные точки соприкосновения с «философией жизни». Так, Бергсон определяет интуицию, которая у него является средством творческого художественного постижения мира, как «вчувствование», посредством которого переносятся внутрь предмета, чтобы испытать совпадение с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого» [6, с. 233].

Возможность символистической интерпретации «вчувствования» была реализована в работах французского эстетика В. Баша [25, с. 564]. Здесь

нужно отметить, что тесно связанная с «философией жизни» идеология символизма в силу своего стремления к всеобщему синтезу и часто отмечаемого его теоретиками «своеобразного эклектизма» ассимилировала многие идеи, возникшие в различных областях знания: от энергетизма В. Оствальда до психоанализа З. Фрейда.

В оппозиции «философии жизни» находилось другое влиятельное направление философии — неокантианство, которое являлось попыткой восстановить отвергнутый позитивизмом спекулятивный метод философствования. Оно отразило неудовлетворенность части научной интеллигенции приземленным эмпиризмом «позитивной философии», с одной стороны, и открытым антиинтеллектуализмом «философии жизни» — с другой. Эстетические проблемы по-разному решались представителями двух школ неокантианства — Марбургской и Баденской.

Однако эстетика неокантианства, нашедшая свое отражение в трудах наиболее крупных представителей этих школ, была весьма отвлеченной и лишь косвенно связанной с художественной практикой. Напротив, концепция близкого неокантианству немецкого эстетика Конрада Фидлера была тесно связана с творчеством его друзей — членов так называемого «римского кружка» — живописца Ханса фон Маре и скульптора Адольфа Гильдебранда.

Взгляды Фидлера отразили тенденции в искусстве, во многом противоположные тем, которые были связаны с «философией жизни». Для «философии жизни» искусство было средством слияния человека с потоком бытия; оно должно быть включено в этот поток, следовать его движению. Эстетика Фидлера ставила перед искусством иные задачи. По его мнению, искусство должно противостоять текучести и изменчивости бытия, создавать свою собственную, новую реальность, основанную на устойчивых формах и непреходящих ценностях. «Художник поднимается от абстракции к абстракции. И чем выше духовные формы, до которых подни-

мается чувственный материал, тем более возвышается художник над запутанностью, неопределенностью, изменчивостью созерцания к ясной, определенной, длительной действительности», — писал Фидлер. И далее: «Все истинное искусство... сочетает в высшей духовной переработке чудовищную массу опыта, и если его образцы можно назвать типическими, то только в том смысле, что в нем бесконечные ряды жизненных явлений возвышаются до света разумности и ясности» [46, кн. 1, с. 47].

«Искусство рассматривается в этой системе, — пишет Г. А. Недошивин, — как форма проникновения в глубинный порядок мира, как рождение гармонии, возвышающейся над хаосом наличного бытия» [46, кн. 1, с. 47]. А это есть не что иное, как возрождение фундаментального принципа эстетики классицизма. Значительное влияние, которое оказала концепция Фидлера на теорию и практику искусства, связано с усилением классицистической тенденции в художественной культуре конца XIX — начала XX в. Однако идейный потенциал этой концепции, которая складывалась еще в 70-е годы XIX в., делал ее значимой и за пределами эпохи модерна.

Основные принципы концепции Фидлера были сопряжены с классицистической традицией и на практике они вели к ее возрождению, что подтверждается художественным творчеством Маре и Гильдебранда. Однако взятая вне этой традиции концепция Фидлера, как отмечают многие исследователи, вела к абстракционизму. При этом не к тому абстракционизму, родоначальником которого был В. Кандинский, опиравшийся на эстетику, генетически связанную с «философией жизни», а к абстракционизму Пита Мондриана и голландской группы «Стиль».

Здесь теория живописи напрямую соприкасалась с теорией архитектуры. Понимание Фидлером искусства как созидания новой реальности также было воспринято теорией архитектуры на ран-

нем этапе развития функционализма. Таким образом, уже на заре модерна обнаруживается внутренняя связь классической традиции с теми тенденциями, которые сыграли решающую роль в процессе становления «современной архитектуры» XX в.

Работы Фидлера были мало известны при жизни автора, умершего в 1895 г. Они попали в поле зрения исследователей лишь в начале следующего столетия. До этого основным проводником идей римского кружка была вышедшая в 1893 г. книга Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», которая сразу получила широкую известность. В этой книге концепция Фидлера была конкретизирована и приближена к практике изобразительного искусства, прежде всего скульптуры.

Книга Гильдебранда была издана на многих европейских языках. О ее значении для искусства говорит отзыв крупнейшего искусствоведа начала XX в., идейно связанного с членами римского кружка, Генриха Вёльфлина: «Подобно бодрящему свежему дождю на изнуренной засухой почве появилась книга Адольфа Гильдебранда "Проблема формы", а с нею и новый метод подходить к художественному произведению» [46, с. 1]. Она воспринималась как манифест, направленный против субъективизма и произвольного формотворчества, распространившегося в искусстве периода модерна. Не случайно русские переводчики книги Гильдебранда противопоставляли его концепцию теории «вчувствования» Липпса [26, с. 4], которая инспирировала эти тенденции.

Стержнем творчества членов римского кружка было стремление к «большому стилю». Отвлеченное, статичное, вневременное искусство «большого стиля» должно было, по их мнению, противостоять бесстилю и пошлости приземленного натурализма и салонного академизма. Деятельность членов римского кружка, которая развернулась с 70-х годов XIX в., была одним из наиболее ранних симптомов общего стремления к стилю.

Неокантианская эстетика и концепция «вчувствования» были двумя основными теоретическими ориентирами искусства модерна. Несмотря на принципиальную противоположность этих доктрин, художественная практика того времени постоянно демонстрировала примеры сближения и активного взаимодействия основанных на этих доктринах художественных принципов. В 1908 г., когда модерн вступил уже в завершающую стадию, вышла книга Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование». В этой, ставшей широко известной, работе автор утверждал, что «исчерпывающая художественная система» может быть создана только путем объединения выводов теории «вчувствования» и неокантианской теории, выражающей стремление к «абстракции».

«Подобно тому как стремление к вчувствованию, являющееся предпосылкой эстетического переживания, находит свое удовлетворение в красоте органического, стремление к абстрагированию находит свою красоту в лишенном жизни неорганическом, в кристаллическом или, говоря вообще, во всякой абстрактной закономерности и необходимости», — пишет Воррингер [104]. По его мнению, в разные эпохи преобладает тот или другой принцип, хотя сам Воррингер явно отдает предпочтение принципу абстрагирования. Такое предпочтение вполне закономерно для времени, когда «аполлоническое» начало стало явно преобладать в искусстве модерна.

Рост влияния «философии жизни» и неокантианства в конце XIX в. был симптомом кризиса позитивизма, преобладающего в философии послеромантической эпохи. Однако его мировоззренческая роль оставалась весьма значительной. Волна иррационализма и мистики, охватившая умы творческой интеллигенции, настороженно встречалась теми трезво мыслящими кругами буржуазии, которые были связаны с передовыми отраслями промышленности и видели в развитии индустрии залог общественного прогресса.

Позиции практического разума, позитивной науки, хотя и были яростно атакованы, но оставались достаточно прочными. Более того, к концу первого десятилетия XX в. эти позиции значительно усилились, что нашло прямое отражение в искусстве и архитектуре.

Общественное развитие начала XX в., складывающаяся в это время экономическая и политическая ситуация все явственнее обнаруживали утопичность идеала органической культуры, который отстаивали представители «философии жизни». Новая стадия развития капитализма сопровождалась активным вторжением в общественную жизнь элементов механической организации, ростом влияния техницистского мировоззрения. Вытеснение культуры цивилизацией стало фактом, который не могли игнорировать ни искусство, ни философия. Отражением этого процесса в области искусства было появление в конце первого десятилетия XX в. авангардистских направлений, главными из которых были кубизм и футуризм.

Сохраняя генетическую связь с идеологией модерна, авангардизм категорически отметал ее предубеждение против позитивной науки и технического прогресса. Напротив, наука и техника становятся новым символом веры, сменившим туманные идеалы символистической эстетики. Важнейшим проявлением экспансии духа цивилизации в области художественной культуры стало распространение художественно-промышленных объединений, подобных Немецкому Веркбунду. Осмыслением этого процесса с позиции «философии жизни» стала нашедшая книга Освальда Шпенглера «Закат Европы», вышедшая в 1918 г.

Выдвинув историко-философскую концепцию независимого существования мировых культур, проходящих одинаковые этапы возникновения, развития и гибели, Шпенглер доказывал неизбежность превращения европейской (фаустовской) культуры в цивилизацию, превращения ее из «организма» в «механизм». Многочисленные признаки этого превращения свидетельствовали, по его

мнению, о близком крахе всей европейской культурной традиции. Шпенглер считал любые попытки отсрочить этот крах несостоятельными и способными только усугубить негативные последствия последней стадии культурного развития. Он призывал смело идти навстречу «судьбе» и сознательно содействовать становлению бездушного механизма цивилизации. «Любовь к судьбе», которую предписывал Шпенглер в качестве категорического императива «фаустовскому человеку», в конечном итоге превращала его критику цивилизации в апологию «заката» культуры.

Поклонник и во многом последователь Ницше, Шпенглер нашел соответствующий своему времени социологический эквивалент мифологизированному ницшеанскому образу сверхчеловека: «Если устранить романтическую маску Борджиа и туманные видения сверхчеловека, то остается сам фаустовский человек, как он есть сейчас, как тип энергичной, повелительной, высокоинтеллектуальной цивилизации. Перед нами просто реальный политик, денежный магнат, большой инженер и организатор» [25, с. 347—348].

Предпринятая Шпенглером «деромантизация» взглядов основоположника «философии жизни» привела к нетривиальным для этого направления философским выводам о роли искусства в жизни человека и общества. Если Ницше призывал «обуздать науку при помощи искусства», то Шпенглер писал о бессилии и бесполезности современного ему искусства — искусства цивилизации: «То, чем занимаются под видом искусства музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля, есть бессилие и ложь... В любом общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассной машиностроительной фабрики мы найдем куда больше интеллигентности, вкуса, характера и умения, чем во всей живописи и музыке современной Европы».

Влиянию «варварства больших городов» Шпенглер приписывал нарастание искусственности в художествен-

ной культуре конца XIX — начала XX в., усиление процесса «омассовления» искусства, что, по его мнению, свидетельствовало о близком крахе эзотерической «фаустовской» культуры: «Искусственное искусство неспособно к дальнейшему органическому развитию. Оно знаменует собой конец» [125, с. 289—290].

Нужно отметить, что Шпенглер не был особенно оригинален в критике искусства своего времени. Восприняв ницшеанскую концепцию «декаданса» европейской культуры, Шпенглер одновременно продолжил традицию критики искусства рубежа веков, представленную целой плеядой идеологов от Макса Нордау до Адольфа Лооса. Голос «судьбы» Шпенглера звучал в речах Г. Мутезиуса и его сторонников, настаивающих на подчинении творчества технологической дисциплине и гегемонистским устремлениям германской промышленности, в манифестах футуристов и кубистов. Вместе с тем как представитель «философии жизни» Шпенглер целиком разделял присущий художественной культуре эпохи модерна идеал органической культуры и был весьма далек от того энтузиазма в отношении успехов цивилизации, который был характерен для многих представителей авангардизма. Призыв «умирающего Фауста», как назвал Шпенглера Николай Бердяев, отказаться от иллюзий общественной значимости художественного творчества и признать абсолютное превосходство организационно-технологического, технократического начала в жизни современного общества был вызван решимостью отчаяния перед неизбежным крахом всей той системы ценностей, которую отстаивало искусство эпохи модерна.

Концепция Шпенглера явилась теоретическим оправданием усиления в начале XX в. утилитарно-практической ориентации буржуазного сознания, возвращения его к тем ценностным установкам, которые были характерны для отвергаемого «философией жизни» позитивизма. Наследником позитивизма

в качестве выразителя утилитаристских устремлений буржуазного сознания выступил англо-американский прагматизм, представленный именами Ч. Пирса, У. Джемса, Дж. Дьюи, Ф. К. С. Шиллера и ряда других философов. Доводя до крайности антиинтеллектуализм «философии жизни», прежде всего учения А. Бергсона, прагматизм объявил «пользу» единственной целью и реальной сферой познания. В отличие от классического утилитаризма И. Бентама, где «польза» играла роль морального критерия, прагматизм отождествлял «пользу» с истиной.

Прагматизм не оказал существенного влияния на философскую мысль континентальной Европы. Однако нельзя исключить возможность такого влияния на идеологию архитектурно-художественных направлений предвоенного периода, имея в виду заметное распространение «американизма» в среде архитекторов-новаторов, таких как А. Лоос, А. Сант-Элиа, Ф.-А. Соваж и др. Во всяком случае прагматизм сыграл свою роль в формировании той интеллектуальной атмосферы, которая способствовала успеху авангардистской критики модерна.

Переход классического капитализма к монополистической фазе сопровождался резким ростом численности рабочего класса. Новые условия производства способствовали его большей организованности, повышению самосознания. Этим обусловлено заметное, хотя и ограниченное в условиях господства буржуазной идеологии, влияние социалистических идеалов на архитектурную теорию периода модерна. Важнейшим проводником этого влияния оставалась концепция Морриса, на которую опирались и которую развивали многие крупные мастера.

Под непосредственным влиянием социально-эстетических идей Морриса находился выдающийся мастер модерна Хенри Ван де Велде, который, как и Моррис, соединял творчество с политической деятельностью социалиста. Социалистом называл себя и крупнейший представитель модерна в Голландии

Хендрик Петрус Берлаге. Однако влияние социалистических идеалов часто можно обнаружить в высказываниях и тех деятелей модерна, которые прямо не связывали себя с социализмом. Так, мюнхенский архитектор Август Эндель писал в статье «Искусство и народ»: «...глубоко уходящая своими корнями художественная культура мыслима только тогда, когда желание искусства и понимание искусства проснется и созреет в трудящихся массах» [28, с. 77]. Социально-критический пафос высказываний таких мастеров, как А. Эндель, Г. Обрист, А. Лоос, позволяет говорить о проникновении идей социализма (правда, далеко не всегда в их марксистской интерпретации) в круг творческих установок модерна.

Отношение к модерну деятелей социалистического движения было не однозначным. Наряду с резко критической оценкой, наиболее полно высказанной в трудах Г. В. Плеханова, имелись высказывания, отмечавшие положительный вклад модерна в общеевропейскую культуру. В частности, высоко оценивал творчество Ван де Велде крупный представитель российского и международного социалистического движения Ю. Мархлевский.

Зарождение и развитие архитектуры модерна отражало общую тенденцию в искусстве конца XIX — начала XX в. В литературе эта тенденция выразилась в переходе в 80-х годах от натурализма к символизму. Победа символизма имела далеко идущие последствия для всей художественной культуры. Более того, распространившись на все виды искусства, оказав влияние на философию и даже на естественные науки (Э. Мах, Р. Авенариус), символизм, подобно романтизму, к которому восходили его истоки, стал явлением общекультурного порядка. Идеология символизма необычайно многообразна и во многом противоречива.

Как литературное направление символизм противостоял натурализму, но был тесно связан с ним внутренней логикой развития художественного мышления. Сложившаяся к 70-м годам

во Франции вокруг Э. Золя натуралистическая школа стремилась к максимально точному, объективному и беспристрастному воспроизведению наблюдаемой реальности. Метод натурализма был ориентирован на научное «экспериментальное» изучение характера человека в его материальной, биологической и социальной обусловленности. Философской основой натурализма был позитивизм.

Признавая бесконечное многообразие окружающего мира, его постоянную изменчивость, писатели-натуралисты в своем стремлении к научной объективности сосредоточивали внимание на «фактах», наиболее полном и точном воспроизведении фрагментов действительности. Драматическое развитие сюжета постепенно сменялось последовательным расположением картин, представленных с максимальной яркостью и отчетливостью: внимание писателей переключалось с целого на частности, детали. Именно эту тенденцию имели в виду братья Гонкур, когда писали: «Для древней литературы характерно то, что она была литературой дальнзорких, то есть изображением целого. Особенность современной литературы и ее прогресс в том, что она литература для близорукых, то есть изображение частностей» [124, с. 140].

Неустранимым пороком натурализма, следствием его позитивистской ориентации была неспособность к воспроизведению целого, ускользающего от «научного» инструментария. Судьбы натурализма после распада натуралистической школы в конце 80-х годов и позитивизма обнаруживают многочисленные параллели. В попытках охватить изменчивость жизни, отразить все острее ощущаемую подвижность, неустойчивость бытия литература шла по пути импрессионистического «распыления» реальности, когда в равной степени и целое, и части растворялись в общем потоке становления. На смену рациональному научному анализу приходит обостренное чувство, которое фиксирует бесконечную смену мгновен-

ных впечатлений. В тенденции это вело к «дематериализации» реальности, сведению ее к «комплексу ощущений». К подобному выводу приходит в пору своего кризиса и позитивизм в лице Э. Маха и его последователей.

Объектом изображения в литературе зачастую становится не внешний мир, а смена внутренних состояний самого писателя, его «поток сознания». Таким образом, литература от установки на научную объективность приходит к крайнему субъективизму. При этом само литературное произведение лишается всяких внутренних связей, композиционной определенности, структурности. В этой точке потенциальные возможности развития натурализма оказались исчерпанными. Дальнейшее движение было возможно только при условии выхода за пределы внутреннего мира субъективных переживаний и восстановления его связей с внешним миром.

Однако это не могло привести к возврату на пройденные пути. Восстановление связей между внутренним и внешним миром происходило на принципиально иной основе. Позитивистской аналитичности было противопоставлено стремление к синтезу, к постижению той органической целостности жизни, которая казалась неподвластной научному познанию. Объективная реальность, явленная непосредственному взгляду художника, стала лишь знаком, символом стоящего за ней подлинного бытия. Только приближаясь к его целостности, литературное произведение может обрести свое внутреннее единство. Так может быть представлена в общей схеме логика перехода от натурализма к символизму.

Уже в процессе своего становления литературный символизм обнаружил черты, которые позволили его критикам говорить об упадническом, «декадентском» характере этого направления.

Определение «декадентский» не имело в то время того уничижительного оттенка, которое оно приобрело впоследствии. Многие писатели и художники называли себя декадентами, имея в виду свою приверженность к опре-

деленным творческим установкам, тесно связанных с эстетикой символизма и имеющих истоки в элитарных течениях романтизма. Важнейшими из таких установок были подчеркнутый космополитизм, индивидуализм, стремление к искусственности и изощренности, часто переходящее в манерность, культ чувственности и аристократическое презрение ко всему обыденному, «мещанскому», тяготение к демонической мистике и аморализм. Своеобразным манифестом декаданса стал роман писателя Ш. М. Ж. Гюисманса «Наоборот», вышедший в свет в 1884 г.

Гюисманс начал свой путь в литературе как представитель натуралистической школы. Роман «Наоборот» ознаменовал его переход на позиции символизма. Это произведение не только оказало серьезное влияние на литературу рубежа веков (прямые параллели идеям и сюжету романа можно встретить в творчестве О. Уайльда, Д'Аннунцио и других писателей, близких символизму), оно содержало целую эстетическую программу, нашедшую своих приверженцев среди представителей многих видов искусства, в том числе и архитектуры.

Главный герой романа, принадлежащий к вырождающемуся аристократическому роду, герцог Жан де Эссент стремится в построенном по собственному проекту замке создать особую художественную атмосферу, мир грез, где все было бы «наоборот» по отношению к ненавистному для герцога прозаическому и мещанскому миру действительности. Естественным ощущениям, вызываемым созерцанием красоты природы, обыденности чувств обывателя де Эссент предпочитает искусственное возбуждение чувственности многообразными изощренными средствами от смешивания экзотических ароматических веществ до водочного органа, на котором он разыгрывает вкусовые «симфонии». Обстановка замка представляет собой нагромождение «редкостей»: уникальных произведений искусства, старинной мебели, книг, посуды. Причем это эклектическое сме-

шение достигает такой степени, которая означает уже появление некоего нового качества. Импрессионистическое многообразие обстановки объединено декоративностью, особенно ценимой герцогом.

Де Эссент стремится создать эстетизированный «стиль» жизни и своего окружения. С этим связаны и стилистические эксперименты герцога, которые под пером Гюисманса приобретают порою комический оттенок. Таким экспериментом был, например, траурный обед, данный де Эссентом «по случаю внезапного упадка сил». Обед проходил «в обитой черным столовой, выходившей в наскоро переделанный сад,— с аллеями, усыпанными углем, с маленьким бассейном, окруженным на этот раз базальтом и наполненным чернилами... Подавая обед на черной скатерти... под звуки скрытого оркестра, игравшего похоронные марши, гостям прислуживали голые негритянки... Ели из тарелок с черной каймой суп из черепахи, ржаной русский хлеб, турецкие маслины, черную икру, копченую франкфуртскую колбасу...» [32, с. 19].

Эта, пока еще весьма наивная, попытка стилизации предвосхитила тот «фанатизм стиля», который был присущ многим архитекторам модерна. Против этого увлечения стилем обратил свой сарказм Адольф Лоос в памфлете «Бедный богатый человек», где описывается незавидное положение владельца особняка, подвергшегося нападкам со стороны архитектора за неумение поддерживать задуманную архитектором стилистическую чистоту своей обстановки.

Литературный символизм выступил против натуралистической школы еще в пору ее зрелости, в 70-х годах. В дальнейшем борьба и взаимодействие этих направлений привели к постепенному вытеснению на задний план и кризису натурализма. К концу XIX в. эстетика символизма стала определяющим фактором не только литературного процесса, но и всей художественной культуры. Сходная во многих **отношениях** эволюция произошла и во французской живописи.

Параллельно натуралистической школе в литературе в 70-е годы возникает направление импрессионизма в живописи. Опираясь на достижения реализма, импрессионисты шли по пути максимального сближения с реальностью, пытаясь запечатлеть мимолетные состояния меняющейся природы. Этой цели служили постоянная работа на пленэре, где главным образом и создавались их полотна. Произведения импрессионистов по своему характеру были ближе к этюду, чем к созданной в мастерской картине. Они должны были создавать у зрителя ощущение непосредственно выхваченного из потока стихийного движения фрагмента реальности. Причем импрессионистов интересовали не столько объективные свойства этой реальности, сколько вызываемое ею субъективное впечатление. В искусстве импрессионизма возникло неустойчивое равновесие объективного и субъективного, которое было нарушено последующим развитием живописи.

Непосредственным продолжением и развитием принципов импрессионизма был дивизионизм Жоржа Сёра и его последователей. Импрессионисты проявляли большой интерес к законам цветовосприятия, но только Сёра пытался решить проблему цвета в живописи на строго научной основе. Прием разделения цветов, работа чистым цветом без смешивания красок были результатом научных изысканий Сёра, что и позволило дивизионистам добиваться необычайной яркости своих произведений. Вместе с тем применение научного метода лишило живопись той непосредственности, которая была сильной стороной импрессионизма. Этот метод требовал тщательной и трудоемкой работы в мастерской без непосредственного контакта художника с природой. Задачей художника стало не фиксация «впечатлений» природы, а создание декоративного эффекта самой живописи.

В произведениях Сёра совершенно исчезает свойственная импрессионизму этюдность. Более того от картины в традиционном смысле Сёра переходит к созданию произведений, по своему

характеру приближающихся к декоративному панно. И здесь на первый план выдвигается задача организации элементов изображения в единое живописное целое. Ее решению уже не мог помочь научный анализ цветовых соотношений, и Сёра переходит к уяснению абстрактного «смысла» таких композиционных элементов, как горизонтальные, вертикальные, наклонные, изогнутые линии. Цвет в живописи Сёра становится не средством передачи колористического богатства природы, а получает самостоятельное значение в декоративной системе живописного произведения. Отсюда шла уже прямая дорога к тому «стилизованному импрессионизму», который принадлежал широкому кругу символистической живописи конца XIX — начала XX в.

Путь, пройденный Сёра к символизму, не был единственным. Иными путями шли к нему П. Гоген, В. Ван Гог, П. Сезанн, «набиды» во Франции, английские, немецкие и русские художники-символисты. Однако именно в творчестве Сёра с очевидностью раскрывается та общая для всего искусства конца XIX — начала XX в. логика, которая вела от натурализма к символизму.

Центральной категорией эстетики этого направления был символ. Многообразие его трактовок отражало многообразие творческих позиций в широких и размытых границах символистического движения. Однако можно выделить наиболее характерные, устойчивые для эстетики символизма черты, определяющие эту категорию. Прежде всего, для символистов символ был средством постижения и воспроизведения в искусстве той целостности бытия, сущности жизни, которая считалась недоступной научному познанию. В этом стремлении к целостному, синтетическому взгляду на мир — основной стержень, внутренний стимул символизма. Не случайно термин «символизм» часто заменяется термином «синтетизм». Понятие символа решительно выделялось среди других эстетических категорий и, прежде все-

го, противопоставлялось смежным с ним категориям аллегории и художественного образа.

По мнению Гете, к наследию которого постоянно обращались символисты, «аллегория превращает явление в понятие, понятие в картину, но так, что в картине понятие все еще может быть ограничено и полностью установлено, и высказано в ней. Символика превращает явление в идею, идею в картину, но так, что идея в картине всегда остается бесконечно воздействующей и недостижимой и, даже будучи выражена на всех языках, все же остается несказуемой» [23].

Смысл аллегории всегда конечен и определен. Смысл символа всегда бесконечен и не может быть определен в понятии. Смысл символа — это всегда другой символ, символ более конкретного уровня, но который в своем смысловом значении так же бесконечен, как и тот, смыслом которого он является. Смысл символа, таким образом, имеет динамический характер, определяется заданным символом — «вектором смысла».

Художественный образ — важнейшее средство реалистического искусства — казался символистам слишком связанным с видимой реальностью. Считая основной чертой образа избирательность, русский поэт-символист, драматург и критик Иннокентий Анненский писал, что «он предполагает нечто конкретное и ограниченное, обрезанное. В известной мере всякий образ безусловен, самостоятелен и имеет самостоятельную ценность» [4, с. 202]. И хотя образ и символ бывают слиты, в произведении искусства смысл символа всегда выходит за пределы смысла образа. Содержание символа всегда многозначно, допускает различные трактовки. Его постижение не может быть достигнуто интеллектуальным усилием, а требует напряжения творческой интуиции. Через интуитивное прозрение символического смысла осуществляется прорыв к постижению мирового единства, основанного на универсальном «соответствии».

Учение о «соответствиях», о всеобщей мистической связи, которое стало одним из важнейших элементов идеологии символизма, было выдвинуто французским поэтом Шарлем Бодлером и в поэтической форме было изложено в его знаменитом стихотворении «Соответствия». Представление о «соответствиях» восходит к длительной традиции мистических учений, в частности к учению выдающегося шведского естествоиспытателя и философа-мистика Эммануэля Сведенборга о «корреспонденциях», «соответствиях» явлений земных и «потусторонних».

Концепция «соответствий» принимала многообразные конкретные формы в учениях различных представителей символизма, однако в общей форме она определяла важнейшие творческие установки символистического направления искусства. Это уже отмеченное стремление к универсальному синтезу — синтезу всех форм человеческой деятельности, всей художественной культуры, различных видов искусства, различных элементов произведения искусства, переходящих из одних искусств в другие. В искусстве и средством достижения такого единства, и его результатом должен был стать единый художественный стиль. Выражающееся в стиле единство должно отражать основанное на «соответствиях» единство мира.

Возможность постижения символического смысла связывалась символистами со способностями художественно одаренной личности. В поисках истоков такой способности теория символизма обратилась к доисторической форме мышления — мифологическому мышлению. Эта теория утверждала, что художественное творчество и миф тождественны. Более того, «истинное» сознание и есть сознание мифологическое, а символ, например, по мнению русского поэта-символиста Вяч. Иванова, есть «потенция и зародыш мифа» [61, кн. 3, с. 139].

Искусство должно способствовать пробуждению мифологического сознания, на основе которого только и возможно духовное объединение челове-

чества, преодоление индивидуализма, узости практического мышления, фрагментарности бытия. Возможность восстановления мифологического мышления виделась символистам и в возрождении тех его форм, которые сохранились в фольклоре, народных обычаях, легендах, сагах, сказаниях. Отсюда широкое распространение в искусстве символизма мотивов скандинавских саг, германского эпоса, русских былин и т. п. Здесь же истоки обращения многих символистов к религии, которая часто воспринималась единственно возможной в новых условиях формой мифологического сознания.

Характерной чертой мифологического мышления является одушевление природы, наделение ее свойствами, присущими человеку. Рассмотрение этой черты как специфической особенности художественного освоения действительности сближало теорию символизма с «психологической эстетикой» Ф. Т. Фишера, В. Вундта, Т. Липпса. Вундт, например, считал мифологическое одушевление «повышенной степенью всех тех процессов, которые при описании эстетического действия обыкновенно называются «чувствованием» («вчувствованием» у Липпса — В. Г., М. Т.) [21, с. 44].

Ни определение символа, ни тем более использование символа не было изобретением символизма. Особенностью интерпретации символа теорией символизма было то, что он понимался прежде всего как «мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе потустороннего мира» [64, с. 4]. Мистический характер учения символизма постоянно подчеркивался как его сторонниками, так и критиками. По своей сути символизм был не только мистической, но и крайне иррационалистической доктриной.

Между тем и теория, и практика символизма дают множество примеров утонченной рационалистической разработки вопросов, связанных с формой искусства. Это касается и такой актуальной для символизма проблемы, как

проблема стиля. Влияние рационалистических методов на эстетику символизма столь значительно, что можно говорить о рационалистической традиции в рамках символизма. Истоки этой традиции восходят к Эдгару По, о чем шла речь выше, и далее к схоластике или, например, астрологии, т. е. к традиции рационалистических построений на основе иррациональных посылок. Рационалистический элемент в символизме особенно проявил себя в прикладном искусстве и архитектуре. Он же сделал возможным сближение, а в некоторых случаях и взаимопроникновение символизма и неоклассицизма.

Пути, которыми искусство должно было идти к синтезу и стилю, не были жестко определены общими теоретическими установками символизма. Этим объяснялось то многообразие проявлений символизма, которое наблюдается в архитектуре конца XIX — начала XX в. Однако именно эстетика символизма, в большей или меньшей степени влиявшая на все новаторское искусство рубежа веков, придала определенное единство чрезвычайно многообразной художественной культуре модерна. Единство художественного процесса в эту эпоху выражалось как в интенсивном взаимовлиянии различных национальных художественных направлений, так и в независимом возникновении типологически сходных явлений в искусстве стран, часто весьма удаленных друг от друга и не имевших тесных культурных контактов.

Прежде чем перейти к характеристике основных тенденций в архитектуре эпохи модерна, необходимо указать на главные центры «нового искусства». Эти центры во многих случаях являлись одновременно очагами распространения антиэkleктического движения архитектуры.

Общепризнанным пионером и лидером примерно до 1900 г. в развитии архитектуры была Англия. Творчество прерафаэлитов, которое было важным источником искусства модерна, оказало существенное влияние на формиро-

вание двух главных направлений «нового искусства» Англии — моррисовского «Движения искусств и ремесел» и возглавляемого Оскаром Уайльдом «Эстетического движения». Большинство английских архитекторов-новаторов были в той или иной степени связаны с этими художественными направлениями. Англия выдвинула целую плеяду выдающихся мастеров, таких как Н. Шоу, Ф. Уэбб, Ч. Таунсенд, М. Бейли Скотт, Ч. Войси, У. Летаби, Ч. Эшби, Э. Ньютон, Э. Вуд, А. Макмурдо, Э. Латенс, внесших значительный вклад в формирование и развитие антиэклектического движения архитектуры.

В непосредственном взаимодействии с новаторскими направлениями английского искусства и архитектуры возникла «Школа Глазго» — объединение шотландских архитекторов и художников, возглавляемое Ч. Р. Макинтошем. Творчество Макинтоша наложило отпечаток на архитектуру зрелого модерна во многих странах континентальной Европы. Оно было одним из основных каналов, по которым осуществлялось английское влияние на крупнейшую архитектурную школу модерна — венскую школу.

Одним из наиболее значительных центров художественной культуры модерна была Бельгия. Свободная творческая атмосфера бельгийской столицы привлекла к себе многих передовых деятелей искусства из других стран. В частности, на выставках, организуемых бельгийскими объединениями «XX-ти» и «Свободное искусство», принимали активное участие французские постимпрессионисты.

Выдающимся мастером модерна был бельгийский художник и архитектор Хенри Ван де Велде. Соединив в своем творчестве традиции английского «Движения искусств и ремесел» с тенденциями, возникшими в живописи постимпрессионизма, он разработал стилистику форм прикладного искусства и архитектуры, которая в дальнейшем существенно повлияла на развитие декоративного направления модерна. Работа

Ван де Велде по проектированию интерьеров и мебели магазина художественных изделий С. Бинга в Париже дала толчок развитию модерна во Франции. Название этого магазина «Art Nouveau» стало наиболее распространенным термином, обозначающим французскую ветвь связанного с постимпрессионизмом и символизмом направления архитектуры и прикладного искусства. Позже этот термин стал применяться ко всем декоративным направлениям модерна. После 1906 г. Ван де Велде стал работать в Германии, где возглавил веймарскую Школу художественных ремесел. С образованием в 1907 г. Немецкого Веркбунда он стал одним из наиболее активных и авторитетных членов этой организации.

Другим крупнейшим бельгийским архитектором этого времени был Виктор Орта. Построенный им в 1892—1893 гг. особняк Тасселя в Брюсселе считается первым сооружением архитектуры модерна. Опираясь на идеи Виолле-ле-Дюка, объединив в своих произведениях все то, что в его время связывалось с представлением о «современности» в архитектуре, Орта одновременно разработал и «современный» декор, основанный на переработке стилистического языка новейшего декоративного искусства. Творчество Ван де Велде, Орта и ряда других крупных архитекторов сделало Бельгию признанным лидером того направления модерна, которое связывается с термином «ар нуво».

Во Франции архитектура «ар нуво» представлена творчеством многих мастеров, крупнейшим из которых является Гектор Гимар. Гимар был последователем Виолле-ле-Дюка и поклонником Орта. Созданные Гимаром павильоны парижского метро дали еще одно название французскому модерну — «стиль Метро».

Кроме Парижа, где одновременно с Гимаром работала большая группа архитекторов модерна, влиятельным центром искусства «ар нуво» был город Нанси. Ведущим представителем и идейным вдохновителем «школы Нанси», был известный художник-прикладник Эмиль

Галле. К этой школе примыкали архитекторы Э. Андре, Л. Вейсенбурже, Ж. Бие. С архитекторами этой школы сотрудничал Ф.-А. Соваж — впоследствии один из лидеров архитектурного рационализма во Франции.

Наиболее известными представителями рационалистического направления в архитектуре Франции эпохи модерна являются Опуст Перре и Тони Гарнье. Оба они учились в Эколь де Боз Ар (Школе изящных искусств в Париже) и во многом опирались на классическую традицию. Другим крупным представителем рационализма был Анатолий Бодо, тяготевший к готицизму в духе Виолле-ле-Дюка.

В Германии, к которой после 1900 г. перешло лидерство в развитии европейской архитектуры, выдвинулась целая плеяда выдающихся мастеров, чье творчество отражало все основные направления антиэkleктического движения. Базой этого движения была широкая сеть школ художественных ремесел и объединений ремесленников-прикладников, возникшая благодаря соперничеству различных германских земель в деле возрождения немецкой художественной культуры. Огромную роль в формировании антиэkleктического движения архитектуры сыграло бурное развитие германской промышленности.

История немецкого модерна начинается с организации в 1892 г. мюнхенского Сецессиона. Деятельность художников этого объединения, которую пропагандировал мюнхенский журнал «Югенд», давший всему немецкому модерну название «югенд-стиль», заслужила Мюнхену славу «Афин модернизма». Эту славу, впрочем, оспаривал ряд других европейских городов. С Мюнхеном этой поры были связаны судьбы многих известных немецких архитекторов эпохи модерна: П. Беренса, А. Энделя, Б. Пауля, Р. Римершмидта, Б. Панкока, Т. Фишера, М. Дюлфера, которые впоследствии работали во многих других городах Германии.

Наряду с Мюнхеном большую роль в становлении модерна играли тра-

диционные центры немецкого искусства Берлин и Дрезден, где существовали объединения, подобные мюнхенскому Сецессиону. Широкую известность дрезденской художественной промышленности принесли мастерские, расположенные в Хеллерау, близ Дрездена. Поселок Хеллерау планировался как город-сад и застраивался домами по проектам известных немецких и зарубежных архитекторов.

Существенную роль в архитектуре Германии этого времени сыграли приглашенные иностранцы — бельгиец Х. Ван де Велде, австриец Й. Ольбрих. Ван де Велде стал директором веймарской Школы художественных ремесел, превратив ее во всемирно известный центр подготовки художников-прикладников. Ольбрих руководил деятельностью одного из наиболее значительных в истории модерна объединений художников и архитекторов — Дармштадской колонией художников. Он же спроектировал основные сооружения на территории этой колонии.

Характерная особенность ситуации, сложившейся в это время в Германии, заключалась в том, что развитие новых тенденций искусства и архитектуры шло относительно равномерно по всей территории немецкого государства. Большинство крупных городов либо имели среди местных архитекторов известных мастеров модерна, либо приглашали таковых со стороны. Наряду с соперничеством, между городами и землями в Германии существовал активный взаимообмен творческими идеями, включавший и использование зарубежного опыта. Решительным шагом на пути объединения усилий всех прогрессивных архитекторов явилось создание Немецкого Веркбунда. Участие в его деятельности приняли известные немецкие архитекторы, примыкавшие к антиэkleктическому движению.

В Австро-Венгрии главным центром новых исканий в искусстве была Вена. Здесь возникли объединения вейский Сецессион и влиятельная архитектурная школа, которую возглавил Отто Вагнер. Позже был создан австрийский

Веркбунд по образцу немецкого. Влияние венской архитектурной школы, представленной именами О. Вагнера, Й. Ольбриха, Й. Хоффмана, М. Фабияни, Л. Бауэра, К. Мозера и других известных архитекторов, распространялось не только на территорию Австро-Венгрии, но давало о себе знать во многих других странах, в том числе и России. Особое место в истории европейской архитектуры этого времени занимает творчество венского архитектора-рационалиста Адольфа Лооса — непримиримого оппонента сторонников декоративно-орнаментальной линии в искусстве и архитектуре модерна.

В Италии, где новое направление в искусстве получило свое имя от названия известной английской фирмы «Либерти», поставлявшей туда свою продукцию, модерн был явлением относительно локальным и вторичным. Архитектура итальянского модерна сочетала в себе черты различных национальных школ, главным образом венской. Важным событием в истории прикладного искусства и архитектуры явилась международная выставка в Турине в 1902 г. Постройка основных сооружений выставки сделала итальянского архитектора Раймондо Д'Аронко заметной фигурой среди мастеров модерна. Однако наиболее значительный вклад Италии в развитие европейской архитектуры на этом этапе был внесен уже на рубеже эпохи модерна архитекторами-футуристами Антонио Сант-Элиа и Марио Кьятоне.

В Испании основным центром распространения модерна была Барселона — родина так называемого «каталонского модернизма». Главой этого направления стал выдающийся архитектор эпохи модерна Антонио Гауди-и-Корнет.

В Нидерландах первоначальным толчком к образованию нового направления прикладного искусства и архитектуры послужило влияние английского «Движения искусств и ремесел». В конце XIX в. в разных городах страны были организованы мастерские по выпуску мебели и другой продукции художественных ремесел, работавшие

в направлении, близком творчеству передовых английских мастеров. Главным центром распространения нового художественного направления стал Амстердам, где в 1885 г. была открыта наиболее известная из таких мастерских под руководством архитекторов Е. П. К. де Базеля и Я. Л. М. Лаверикса. В Амстердаме работал выдающийся голландский архитектор, градостроитель и теоретик Х. П. Берлаге. Опираясь на национальную архитектурную традицию, Берлаге создал своеобразный вариант «кирпичного стиля», имеющий ряд общих черт с архитектурой «национального романтизма» в других странах. Творчество Берлаге оказало влияние на формирование сложившейся в последние предвоенные годы амстердамской школы, представители которой Я. М. ван дер Мей, М. де Клерк, П. Крамер и другие тяготели к архитектурному экспрессионизму.

Сходные черты имело развитие новых тенденций в архитектуре скандинавских стран и Финляндии, где в конце XIX — начале XX в. шла активная борьба за создание национальных художественных школ. Сложные политические коллизии между этими странами не помешали тому, что их прикладное искусство и архитектура этого времени приобрели известное стилистическое сходство. Это обстоятельство нашло отражение в художественной критике, в том числе и русской, где возник обобщающий термин «северный модерн». Характерными чертами северного модерна в архитектуре считались использование бревенчатого сруба в загородных постройках, применение грубо околотой каменной облицовки цоколей и стен, упрощенные объемы, тяжеловесные пропорции зданий. К этому направлению можно отнести многие постройки датчанина О. Нордхагена, шведов Ф. Боберга и Р. Эстберга, финов Э. Сааринена, Г. Гизеллиуса, А. Линдгрена и Л. Сонка. Северный модерн оказал заметное влияние на архитектуру России и ряда других стран.

Попытки создания художественных направлений, опирающихся на нацио-

нальные традиции искусства и архитектуры, были характерны и для тех восточноевропейских стран, которые в конце XIX — начале XX в. входили в состав Австро-Венгрии и России. Борьба народов этих стран за политическую и культурную эмансипацию стала важнейшим фактором, определившим характер развития их художественной культуры в эпоху модерна. Крупными центрами нового искусства были Будапешт, Прага, Варшава, Краков. Заметный вклад в европейскую архитектуру внесли венгры Э. Лехнер и Б. Лайта, чехи Я. Котера и И. Гочар, поляки С. Виткевич и Я. Гойрих, которые были лидерами своих национальных школ. При этом нужно отметить, что, несмотря на свое стремление к национальной самобытности, многие известные архитекторы восточноевропейских стран находились под влиянием венской архитектурной школы модерна.

В США, где, как и во многих европейских странах, получили распространение идеи моррисовского «Движения искусств и ремесел», важным отечественным источником новых тенденций в архитектуре было творчество Г. Г. Ричардсона — выдающегося мастера периода, предшествовавшего эпохе модерна. С именем Ричардсона связано возникновение так называемого «романского возрождения» в архитектуре США и «гонтового стиля» загородных построек. Оба этих направления оказали значительное влияние на развитие архитектуры конца XIX — начала XX в.

Многим был обязан Ричардсону известный мастер рационалистической чикагской школы Л. Салливен. Ученик Салливена выдающийся американский архитектор Ф. Л. Райт в своих поисках новой трактовки загородного жилого дома во многом опирался на традицию «гонтового стиля». Охотно используя достижения европейских мастеров, активно перерабатывая их в соответствии со специфическими условиями своей страны, американские архитекторы часто достигали результатов, которые, в свою очередь, становились ориентирами для европейской архи-

тектуры. Это обратное влияние усилилось к концу 10-х годов XX в., когда особое значение для развития европейской архитектуры стали приобретать достижения американских архитекторов в области высотного строительства, в частности постройки представителей чикагской школы.

В России поиски новых путей в искусстве концентрировались в Петербурге и Москве. Тесная взаимосвязь крупнейших в России центров художественной культуры не исключала известных параллелей в эстетических установках формировавшихся объединений художников, составивших круг представителей русского модерна. Если в Петербурге в большей степени проявились общеевропейские тенденции нового искусства, то в Москве преимущественное развитие получили национальные традиции, перерабатываемые в соответствии с новым эстетическим идеалом.

Важнейшим источником русского модерна была деятельность художников абрамцевского кружка, который возник в 70-е годы и сыграл в русском искусстве роль, подобную роли группы Морриса в английском искусстве. Влияние абрамцевского кружка в наибольшей степени проявилось в деятельности московских художников.

В середине 90-х годов в Москве было создано «Московское товарищество художников», творческая программа которого во многом была близка эстетике модерна. Некоторые известные русские художники, примыкавшие к этому объединению, такие как К. А. Коровин, С. В. Малютин, М. А. Врубель, внесли заметный вклад и в архитектуру русского модерна. Наиболее крупным московским архитектором эпохи модерна был Ф. О. Шехтель. Построенные Шехтелем павильоны на Международной выставке в Глазго в 1901 г. стали заметным явлением на фоне развития новейших тенденций европейской архитектуры.

В Петербурге с начала 90-х годов оформилась группа художников, позже создавшая объединение «Мир иску-

ства» и издававшая журнал того же названия. Это объединение возникло в тесной связи с европейским сецессионистским движением, прежде всего с мюнхенским Сецессионом, и может рассматриваться как русская составляющая этого движения. Прежде всего, благодаря представителям «Мира искусства» оказался столь значительным русский вклад в европейскую художественную культуру эпохи модерна. Деятельность одного из организаторов и активнейших участников объединения «Мир искусства» С. П. Дягилева по пропаганде русского искусства за рубежом получила международное признание и высокую оценку современников. Близок «Миру искусства» был известный мастер русской архитектуры эпохи модерна И. А. Фомин, много строивший в Петербурге. Европейскую известность получили постройки петербургских архитекторов Ф. И. Лидваля, Г. В. Барановского, Н. В. Васильева.

Архитектура модерна в России, как и в большинстве стран, отличалась стилистическим многообразием. Из широкого спектра ее источников, кроме национальных, следует выделить архитектуру Германии, Австро-Венгрии и Финляндии. В меньшей степени в русской архитектуре проявилось влияние французского и бельгийского «ар нуво».

В РУСЛЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Исследование критических направлений теории архитектуры периода эклектизма, а также общая оценка социально-экономической и культурно-исторической ситуации конца XIX — начала XX в. показывает, что формирование широкого антиэклектического движения архитектуры было явлением глубоко закономерным. Вместе с тем не менее закономерной представляется острая внутренняя противоречивость этого движения. Опираясь на различные художественные традиции, отражая многообразные аспекты экономической, социальной, идеологической жизни общества, оно представляло собой совокупность направлений, школ, индивидуальных творческих концепций, имеющих и различные идейно-теоретические основания. Единственным объединяющим признаком идейного и стилистического многообразия архитектуры эпохи модерна была общая тенденция к синтезу, к стилю, что и составляло суть антиэклектических процессов в архитектуре рубежа веков. Однако хотя цель, стоявшая перед архитекторами-новаторами, была одна, шли они к этой цели разными путями.

Анализ истоков архитектуры модерна дал возможность определить основные направления, по которым шли поиски путей преодоления эклектизма. Выделенные четыре направления — романтическое, классицистическое, рационалистическое и иррационалистическое — в своей совокупности и взаимосвязи характеризуют архитектуру эпохи модерна в целом. Преимущественная приверженность той или иной школы, того или иного архитектора одному из направлений не исключала влияния других направле-

ний. Напротив, чаще всего мы имеем дело с сочетанием различных тенденций. Тем не менее в большинстве случаев можно, и достаточно определенно, говорить о преобладании той или иной тенденции и, следовательно, о принадлежности рассматриваемого явления тому или иному направлению в рамках архитектуры модерна.

Раньше всего устойчивая тенденция к формированию антиэkleктического фронта возникла в архитектуре Англии. Причем границы между викторианской эклектикой и новым движением оказались сильно размытыми. Весьма сложно не только назвать первое здание в Англии, безусловно принадлежащее этому направлению, но и определить первого архитектора английского модерна. Эти затруднения связаны с тем, что в антиэkleктическом движении английской архитектуры преобладала романтическая традиция.

Архитекторы, ориентирующиеся на романтическую традицию (как и на классицистическую), были принципиальными ретроспективистами. В рамках романтической и классицистической традиций переход от эклектического ретроспективизма к характерным для модерна приемам использования исторических архитектурных форм был возможен без вызывающих новаций путем постепенных изменений. Этот путь более соответствовал традиционалистскому характеру английской культуры, чем распространенный на континенте путь претенциозных экспериментов.

На основе развития романтической традиции в архитектуре Англии и других стран в рамках антиэkleктического движения возникло широкое направление, которое называется «неоромантизм». Этот термин широко применяется в исследованиях архитектуры конца XIX — начала XX в. Однако его значение не является общепризнанным. Поэтому необходимо уточнить, в каком смысле термин «неоромантизм» используется в данной работе.

В искусствознании первой половины XX в. понятие «неоромантизм» часто

распространяли на все искусство периода модерна. Этим подчеркивалось большое значение романтической традиции в развитии искусства рубежа веков. Однако данное понятие не учитывало наличие в искусстве этого времени тенденций, не связанных с романтической традицией, и тем самым создавало искаженное представление о действительной картине художественных процессов. Поэтому термин «неоромантизм» в этом смысле сейчас не применяется.

В литературоведении этот термин сохранил свое значение для обозначения тех явлений литературы рубежа веков, которые противостояли и реализму, и символистическому декадансу. К неоромантикам относят английских писателей Д. Р. Киплинга, Дж. Конрада, Р. Л. Стивенсона, А. Конан-Дойля, немецких С. Георге и Г. фон Гофманшталя, польского драматурга и художника С. Выспяньского. Неоромантические черты литературоведы отмечают в творчестве русских писателей Л. Андреева, А. Ремизова, К. Бальмонта. С. Городецкого, в ранних произведениях М. Горького.

Неоромантиками называли себя немецкие литераторы, примыкавшие к культурно-идеологическому течению в Германии рубежа веков — «прогрессивной реакции», которое отражало народно-консервативное настроение напуганных социальным и техническим прогрессом кругов средней буржуазии [150, с. 11]. Среди идеологов «прогрессивной реакции» были писатели и эссеисты Ю. Лангбен, Е. Дидерикс, А. М. ван дер Брук, Х. С. Чемберлен и ряд других.

Основными чертами неоромантизма в литературе является антидекадентское преувеличение героического, волевого начала личности и народа, а также противопоставление ценностей «народа», «нации», «расы» идеалам «либералистического космополитизма».

Литературоведческая интерпретация понятия «неоромантизм» близка по смыслу понятию «национальный романтизм», который широко используется по

отношению к архитектуре рубежа веков. Этим термином обозначают творчество тех архитекторов или архитектурных школ периода модерна, которые стремились создать национальные направления в архитектуре своих стран. Термин «национальный романтизм» применяют и к другим видам искусства. Недостатком этого термина является то, что он не учитывает интернационального характера тенденции к формированию «национально-романтических» архитектурных и художественных школ. Таким образом, термин «неоромантизм», по нашему мнению, более точно отражает существо дела.

К неоромантическому направлению мы относим те явления в рамках антиэклесического движения архитектуры, которые опирались на традиции средневековой и народной архитектуры. В отличие от формальной изощренности декоративистских течений модерна неоромантическая архитектура тяготела к грубоватой упрощенности формы. Подчеркнутая простота и обобщенность деталей, стремление к целостности композиции отличали произведения представителей этого направления и от предшествующей эклектической архитектуры. Как и для всей архитектуры модерна, для неоромантического направления характерно стремление к синтезу с другими видами искусства, и прежде всего с изобразительным и декоративно-прикладным. Взаимному сближению архитектуры с другими видами искусств способствовало то обстоятельство, что и в этих видах искусства возникали направления, близкие по своему характеру неоромантизму в архитектуре.

Возникновение в художественной культуре конца XIX — начала XX в. тенденций, распространявшихся на многие виды искусства, говорит о наличии некоторых общих закономерностей, объединяющих огромное многообразие ее проявлений. Одной из таких закономерностей было интенсивное взаимовлияние и взаимопроникновение различных видов искусств. Без учета этой особенности художественной куль-

туры эпохи модерна невозможно правильно понять существо процессов, происходящих в архитектуре. Общая картина развития архитектуры на рубеже веков складывалась при взаимодействии внутренних закономерностей и внешних влияний художественной среды. При этом тенденции, аналогичные тем, которые обнаруживаем в архитектуре, как правило, еще раньше возникали в других видах искусства. Поэтому формирование указанных архитектурных направлений было подготовлено и подкреплено соответствующими художественными процессами.

С начала 70-х годов XIX в. в европейской художественной культуре наблюдается резкое повышение интереса к мифу, героическому эпосу, фольклору. Однако впервые архаические формы творчества и художественного мышления заинтересовали романтиков, что нашло свое отражение в искусстве романтизма. Этот интерес не угас и в более позднее время. Романтическое влияние ощущалось на всем протяжении XIX в., а с ним в искусстве сохранились фольклорная тематика и в ряде случаев склонность к архаизации художественной формы. Особую роль в сохранении и возрождении в конце XIX в. романтической традиции сыграло творчество прерафаэлитов. Именно оно стало ориентиром для неоромантических направлений в живописи ряда европейских стран.

Неоромантизм конца XIX — начала XX в. был принципиально новым этапом в развитии романтической традиции обращения к фольклору. В живописи академизма и реализма фольклор использовался главным образом как источник сюжетов, как повод для изображения исторических аксессуаров и легендарных событий. Главной заботой художников была этнографическая достоверность изображения. Этап «этнографизма» непосредственно предшествовал неоромантическому периоду, когда на первый план стал выдвигаться не сюжет, не сам объект изображения, а дух фольклорных образов, стилистика народного искусства. По этой линии

шло развитие романтической традиции в изобразительном искусстве Скандинавских стран, Германии, России.

Истоки неоромантического направления в русском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве относятся к творчеству представителей абрамцевского кружка, возникшего в начале 70-х годов по инициативе С. И. Мамонтова. Абрамцевский кружок объединял художников-реалистов, но именно в их среде на почве интереса к русской истории и народному искусству началась эволюция в сторону неоромантического варианта модерна. Уже с начала совместной деятельности в кружке «обозначились две... линии. Их можно условно назвать национально-романтическими и живописно-плерными стилистическими поисками» [86, с. 118].

С первой был связан В. М. Васнецов, который занимался жанровой живописью, а затем полностью посвятил свое творчество темам русской национальной истории, былин, русских народных сказок. В историю русского искусства Васнецов вошел как крупный художник, одним из первых начавший разрабатывать национальную русскую тему, но ограничившийся академической идеализацией былинных и исторических образов. Между тем уже в его творчестве возникли черты, предвосхищающие живопись модерна. Васнецов довольно рано и основательно начал изучать стилистику русского народного искусства, хотя в своей практической работе был весьма далек от нее. Постепенно «нарастают его интересы к вопросам синтеза искусств. Проблемы стилистики современного искусства для него уже не ограничиваются живописью: он обращает внимание на архитектуру и близкое его колористическим поискам народное декоративное творчество» [86, с. 132].

Весьма характерно для эпохи модерна то, что живописец Васнецов считал архитектуру «искусством, наиболее и преимущественно воспитывающим художественные чувства и инстинкты» и сам пробовал силы в этом виде ис-

кусства. Интересно отметить его критическое отношение к творчеству В. А. Гартмана и И. П. Ропета — архитекторов-эклектиков, которые пытались воспроизводить стилистику народной русской архитектуры на основе «этнографического» ее понимания. Такой сухой «этнографизм» уже не удовлетворял Васнецова. Он идет дальше, к характерному для модерна обобщенному видению прошлого, и «одним из первых в русском искусстве добивается передачи исторического настроения, соответствующего эпосу, где человек и природа, сливаясь, живут одной жизнью» [86, с. 137].

Под заметным влиянием В. М. Васнецова начинала свою творческую деятельность в абрамцевском кружке крупный мастер национального направления русского модерна Е. Д. Поленова. Ее творчество — одно из наиболее ранних, но вполне зрелых проявлений этого направления. Одновременно оно убедительно свидетельствует об интернациональном характере неоромантизма. Широко образованный художник, Поленова прошла прекрасную реалистическую школу у П. П. Чистякова и И. Н. Крамского, училась в мастерской Шаплен в Париже. Однако довольно рано проявившийся интерес к народному искусству определил эволюцию ее творчества в сторону декоративно-орнаментальной стилизации. Как у всякого художника модерна, в круге важнейших творческих проблем Поленовой были проблемы стиля и синтеза. Разрабатывая стилистические приемы, Поленова опиралась не только на изучение русского народного искусства, но и на опыт зарубежных художников, прежде всего на прерафаэлитов и их последователей.

Таким образом, уже в своих истоках национальное направление русского модерна вливалось в широкое русло интернационального неоромантического движения. Стиль для Поленовой был средством достижения «положительного сродства» различных видов искусства. Она работала с равным успехом и в живописи, и в графике, и в декоративно-

прикладном искусстве, последовательно проводя свои стилистические принципы. В этом подходе к средствам и целям возрождения народной художественной традиции были заложены основы национального направления русского модерна. «Стремление раскрыть в фольклоре национальное своеобразие в связи с вопросами стиля будет характерно для всех, кто вслед за Поленовой... станет обращаться к русскому народному творчеству» [86, с. 194].

К абрамцевскому кружку были близки такие крупные русские художники эпохи модерна, как М. В. Нестеров, К. А. Коровин, М. А. Врубель, чье творчество в той или иной степени было связано с разработкой фольклорной темы. Творчество художников абрамцевского кружка достаточно полно демонстрирует те пути, которыми шло неоромантическое направление в изобразительном искусстве большинства стран. Некоторые из этих путей вели к утверждению своеобразия неоромантического направления в рамках искусства модерна, а другие, напротив, сближали его с параллельными направлениями в других видах искусства.

Основная тенденция неоромантизма к созданию эпически обобщенных героических образов возникла уже в творчестве Васнецова и достигла своего апогея в таких произведениях Врубеля, как панно «Микула Селянинович» и «Богатырь». Именно эта тенденция в искусстве Германии имела поддержку «прогрессивной реакции». Монументализация крестьянских типов характерна для Ф. Беле, который от изображения рыцарских мотивов после 1900 г. перешел к воспеванию простоты и величия патриархального крестьянского быта. «Нордические» темы преобладали в творчестве Ф. Эрлера, изображавшего белокурых северных великанов и их могучих подруг. В скульптуре известным примером сверхмонументализации являются созданные Ф. Метцнером фигуры воинов в интерьере памятника «Битва народов» в Лейпциге.

Неоромантическая идеализация идущей от земли физической мощи встре-

чается в произведениях многих художников и в других странах, например у швейцарца Ф. Ходлера или хорвата И. Мештровича.

Стремление к монументальности, статичности, характерное для неоромантизма, часто приводило к упрощению формы, ее геометрической схематизации. Это сближало неоромантизм с классицистической традицией. Соединение «нордического» и «классического» начал, часто довольно эклектичное, характерно для искусства Германии. Однако обращение художников-неоромантиков к классицистической традиции можно наблюдать и в искусстве других стран. О самом характере эпоса, диктующем «классичность» зрительного воплощения его образов, писал В. А. Фаворский, комментируя свои иллюстрации к «Джангару» [118]. Рассматривая былинно-эпические и мифологические сюжеты в творчестве М. Врубеля, можно отметить, что подобными произведениями он «открывал новый путь к классическим традициям, идя к ним через природу, человека и фольклор» [86, с. 231].

Взаимодействие и сближение классицистической и романтической традиций в искусстве конца XIX — начала XX в. стало особенно активным на завершающем этапе эпохи модерна.

Путь выявления героического начала эпоса и фольклора был главным, но не единственным в развитии неоромантического искусства. Другой путь, идущий непосредственно от прерафаэлитов, заключался в лирической интерпретации сюжетов национальной истории, легенд, христианской мифологии. В русской живописи эта линия была представлена творчеством М. В. Нестерова, в немецкой — творчеством М. Лехтера, который «стремился перенести мир Россетти и Берн-Джонса в готическо-немецкое» [150, с. 433]. Этот путь, который чаще всего приобретал религиозно-мистическую окраску, вел неоромантизм в направлении символизма и породил множество промежуточных форм между космополитическо-символистическим и национально-романтическим полюсами.

Развитием тенденции, восходящей к прерафаэлитам, было и сближение изобразительного искусства с прикладным искусством, а также архитектурой. В России после абрамцевского кружка это наиболее ярко проявилось в работе художников художественно-ремесленных мастерских, организованных М. К. Тенишевой в имении Талашкино в Смоленской губернии.

Создание мастерских имело своей целью пропаганду и возрождение традиционных крестьянских художественных ремесел. В качестве руководителей и создателей образцов для тиражирования Тенишева приглашала известных художников, близких неоромантическому направлению русского модерна. Среди них был и крупнейший мастер этого направления Н. К. Рерих. Произведения художников талашкинских мастерских представляли собой самое значительное достижение русского модерна в области прикладного искусства. Важно отметить, что мастерские были не просто творческой лабораторией, но и производством, поставлявшим продукцию на внутренний и внешний рынок.

Одной из целей создания мастерских было создание дополнительного устойчивого источника доходов для тех крестьянских семей, которые занимались традиционными ремеслами. Иными словами, в деятельности талашкинских мастерских находят подтверждение не только художественные, но и экономические закономерности появления неоромантического направления в русле модерна.

Организация таких предприятий, как мастерские в Талашкино, было широко распространенным явлением в большинстве европейских стран. Охватившее художественную культуру этих стран движение за возрождение народных художественных традиций во многом опиралось на идеи У. Морриса и практику английского «Движения искусств и ремесел». С творчеством архитекторов, примыкавших к «Движению искусств и ремесел», связано одно из самых значительных проявлений неоромантического направления модерна.

Под влиянием идей и деятельности Морриса по всей Англии организовывались ремесленные школы и общества. В 1888 г. в Лондоне была открыта первая экспозиция наиболее известного Общества выставок, искусств и ремесел. С конца 1880-х годов учение Морриса стало в английской художественной культуре наиболее авторитетным. Оно распространяется и проявляется в искусстве стран континентальной Европы, где в последней четверти века резко растет влияние архитекторов, принадлежащих кругу учеников и друзей Морриса. Основной вклад, который был сделан этими мастерами в архитектуру конца XIX — начала XX в., был связан с разработкой типа многоквартирного жилого дома.

Тип дома-особняка, возводимого как в городе, так и в загородных поместьях, был одной из ведущих тем английской архитектуры XIX — начала XX в. Еще в конце XVIII в. начал складываться тип небольшого загородного дома с садом, отражавший английский идеал собственного жилища. Именно в этой области архитектуры более всего проявился романтический культ «живописной красоты». Главной чертой «живописного стиля» была свободная компоновка плана. Под влиянием романтического отношения к природе английский загородный дом стал рассматриваться как живописный элемент ландшафта. Влияние романтизма проявилось здесь и в большом многообразии источников для подражания. Наиболее популярной в загородном строительстве была тюдоровская готика.

В первой половине XIX в. в английской архитектуре существовало два основных типа загородного дома — коттедж и итальянская вилла. Достижения английских архитекторов были связаны главным образом с разработкой типа «коттедж». Ряд построек этого типа возвел Д. Пьюджин (Пэджин). Собственный дом «Сан-Мари Гранж», построенный им в Сэлсбери в 1836 г., послужил примером для многих современников и архитекторов более позднего периода.

Влияние Пьюджина как теоретика и пропагандиста готики на развитие этого типа зданий было весьма значительным. Под влиянием идей, изложенных в его «Истинных принципах» (1841 г.), принцип «правдивости» стал одним из важнейших принципов медиевистского направления английской архитектуры. В области строительства малоэтажных загородных домов средневековые формы приспосабливались к новым требованиям. Принцип «живописности» был сформулирован заново на основе «правдивости». Это привело к известному упрощению форм готики и к тому, что в качестве источника вдохновения архитекторы стали использовать примеры относительно простой народной архитектуры, которая наряду с готикой питала неоромантическое направление. Наиболее известным примером здания, построенного в таком «готическо-народном» духе, был «Красный дом» Морриса.

«Красный дом» выгодно отличался от современных ему построек этого типа своей простотой, хорошими пропорциями, органической связью с участком и окружением. Этот дом был лучшей постройкой Ф. Уэбба, которого считают наиболее крупным представителем первого поколения архитекторов «Движения искусств и ремесел». Новаторский характер здания не вызывает сомнений; это касается, прежде всего, созданных Моррисом интерьеров, прием оформления которых почти буквально повторялся архитекторами неоромантического направления модерна. Вместе с тем справедливо и то, что это здание относят к характерным примерам викторианской готики [140].

Большой вклад в развитие дома-особняка, в том числе и загородного, внес крупнейший архитектор викторианской Англии Норман Р. Шоу. В этой области архитектуры Шоу ориентировался на традиции народного зодчества и много сделал для их пропаганды и возрождения. Вместе со своим соратником Э. Несфильдом Шоу создал своеобразный стиль загородных пост-

роек, известный впоследствии как «староанглийский».

В 1875—1881 гг. Шоу строил дома в Бедфорд-парке, предместье Лондона, для художников, писателей и актеров. Они стали прототипами небольших загородных домов, построенных в Хемстеде и Челси. Эти постройки Шоу считаются началом широкого распространения небольшого загородного дома в Англии поздневикторианского периода. Конец XIX в. был временем бурного строительства индивидуальных загородных домов для представителей средних классов. Коттедж стал излюбленным типом таких построек, и влияние Шоу в этой области архитектуры было весьма устойчивым.

Шоу не входил в круг учеников и соратников Морриса, хотя Моррис высоко ценил его творчество. Вместе с тем творческие установки Шоу были столь близки установкам архитекторов этого круга, что часто Шоу вместе с Уэббом относят к старшему поколению архитекторов «Движения искусств и ремесел».

Последнее десятилетие XIX в. было временем наивысшего расцвета и наибольшего влияния в Англии и на континенте «Движения искусств и ремесел». Это были годы, когда достижения английских архитекторов, прежде всего представителей младшего поколения «Движения искусств и ремесел», были признаны повсеместно. Не будет преувеличением утверждать, что в это время «английский дом с его мебелью и декором самого изысканного толка стал моделью для всего цивилизованного мира» [143, т. 11, с. 700].

К архитекторам младшего поколения «Движения искусств и ремесел» относят друзей и учеников Морриса Ч. Р. Эшби, У. Р. Летаби, Ч. Ф. Э. Войси, идейно примыкавших к этой группе шотландских архитекторов Ч. Р. Макинтоша и М. Х. Бейли Скотта и других менее значительных английских мастеров. «Именно на долю архитекторов второго поколения, воспитанного движением "Искусств и ремесел",... поколения, которое немало почерпнуло

из работ Уэбба и Шоу, выпала борьба за формирование стиля на основе импульсов, данных движением "Искусств и ремесел"» [95, с. 26]. Влившись в общее антиэклектическое движение, архитектура «Движения искусств и ремесел» заняла в нем свое, достаточно определенное место.

За пределами Англии поиски этих архитекторов-новаторов рассматривались как альтернатива декоративизму и претенциозности бельгийского и французского модерна. Именно черты неоромантизма привлекали современников в творчестве архитекторов, примыкавших к «Движению искусств и ремесел». Характерна в этом отношении позиция А. Успенского, автора статьи, опубликованной в 1900 г. в журнале «Зодчий» и посвященной английской архитектуре. Называя эту архитектуру «народной», отмечая демократизм возглавляемого Моррисом движения, он пишет: «Эта природная демократическая черта, проходящая через важнейшее художественное движение настоящего времени, составляет своеобразную противоположность декадентству и тому направлению *fin de siècle*, которым отмечаются некоторые направления континентального искусства» [117].

Отмечая как положительный момент исход этого направления английской архитектуры от готической традиции и его преимущественную ориентацию на народную крестьянскую архитектуру, Успенский пишет, что «в каждой местности строили так, как того требовал материал, почва и местные традиции». «Однако в результате, — здесь мнение автора статьи совпадает с мнением современной ему архитектурной критики, — новое течение английской архитектуры не имеет стиля». Представленное яркими индивидуальностями, английское новаторское направление архитектуры не смогло выработать того устойчивого стиля, к созданию которого стремились все европейские школы модерна.

В творчестве архитекторов-новаторов второго поколения произошел

окончательный переход от создания крупного особняка к небольшому коттеджу, предназначенному для представителей средней буржуазии. В связи с резким численным ростом этой социальной группы в конце XIX — начале XX в. коттедж как тип здания получил широкое распространение во всех европейских странах и США. Это способствовало распространению влияния английской архитектуры.

Вместе с тем к концу XIX в. общая ориентация представителей «Движения искусств и ремесел» на потребности средней буржуазии претерпела известные изменения. Консерватизм буржуазных кругов постепенно становился помехой нарастающему радикализму архитекторов. Центр тяжести новаторских поисков смещается — вместо массового типа загородного дома появляется потребность в создании дома для избранного заказчика, способного оценить новаторские поиски архитектора. Так возник особый жанр — «дом художника» или «дом для любителя искусства», который приобрел особое значение в архитектуре модерна. Истоки этого жанра опять-таки восходят к «Красному дому» Морриса, а наивысший расцвет — ко времени конкурса 1901 г. на проект «Дома для любителя искусства» в Дармштадте, где высшими наградами были отмечены проекты Бейли Скотта и Макинтоша.

Увлечение этим жанром архитекторов круга Морриса показывает возможность сближения демократической в своей основе идеологии «Движения искусств и ремесел» с элитарной концепцией искусства. Этой опасности, которую в полной мере Моррис осознавал еще в пору активной работы в своей фирме, не избежал архитектор, наиболее последовательно воплотивший идеи Морриса в архитектуре — Бейли Скотт [139, с. 111].

Бейли Скотт был одним из самых известных английских архитекторов и художников интерьера рубежа веков. В его творчестве народные традиции получили специфическую интерпретацию в духе моррисовского декора-

тивизма. Как архитектор Бейли Скотт всецело посвятил себя жанру маленького загородного дома. Об этом типе построек и его многочисленные статьи в английских и немецких журналах. Теоретические взгляды и практическая деятельность Бейли Скотта явились наиболее полным воплощением неоромантизма в английской архитектуре конца XIX — начала XX в.

Уже первые, начиная с 1889 г., постройки Бейли Скотта, включая его собственный дом, демонстрируют ту особенность, которая выделяла их из множества подобных в Англии и на континенте. Этой особенностью было стремление Бейли Скотта к созданию «открытого» плана и «перетекающего внутреннего пространства». В собственном доме (1893 г.) он применил раздвижные перегородки, что было важным новшеством в планировке жилья. Этим достигалось ощущение просторности малого по объему дома.

Идеи такой организации пространства небольшого загородного дома Бейли Скотт изложил в начатой в 1895 г. серии статей в журнале «Студия». Эта особенность творчества Бейли Скотта позволяет утверждать об определенной его зависимости от американского «гонтового стиля» и о параллелизме его поисков с экспериментами Ф. Л. Райта. «Планы Бейли Скотта, — утверждает Дж. Корнвольф, — начиная с 1895 года до публикации работ Райта в 1911 году, безусловно, самые передовые в Европе, и уже один этот фактор поднимает его значение в истории современной архитектуры» [139, с. 91]. Однако новаторство в области планировки здания сочеталось у Бейли Скотта с подчеркнутой традиционностью «деревенского» облика его построек.

Оформление интерьеров в духе школы Морриса к концу XIX в. стало уже достаточно привычным и даже модным. Поэтому к началу XX в., когда слава Бейли Скотта достигла своего апогея, его произведения не поражали внешней новизной. Широко применяя орнамент, Бейли Скотт считал, что он должен

быть подчинен конструктивной логике. Отвергая известный афоризм Гилбера Скотта «архитектура — декорация конструкции», он писал в 1895 г.: «В действительности не может быть разделения конструкции и декора. Везде конструкция декоративна и декор конструктивен» [139, с. 123].

Разумеется подобные декларации, на которые были щедрь многие неоромантики, не должны восприниматься буквально. Они свидетельствуют больше о намерениях и стремлениях, чем о практических результатах. Однако уже сами эти стремления весьма симптоматичны.

Увлечение «флоральным» орнаментом особенно проявилось при выполнении Бейли Скоттом в 1897 г. престижного заказа на оформление двух комнат во дворце известного мецената, впоследствии организатора знаменитой колонии художников в Дармштадте, герцога Э. Л. фон Хессена. Стиль этих интерьеров был воспринят современниками как альтернатива уже распространившимся на континенте декоративным формам модерна. Однако именно в этом произведении Бейли Скотт вплотную подходит к изощренной искусственности декаданса.

Эта тенденция получила продолжение в оформлении дома, построенного в 1898 г. для румынской принцессы. Дом был выстроен над землей на стволах деревьев и предназначался для отдыха принцессы от придворных обязанностей. Самая большая из четырех комнат называлась «Салон солнца и подсолнечников». Колорит ее отделки напоминал живопись Ван Гога, в орнамент включены символы жизни и плодородия. В орнаменте спальни преобладали «дремлющие, сонные, вялые» тюльпаны; в оформлении модели — лилии. Сложная символика декоративных элементов и орнаментики интерьеров была навеяна поэзией Суинберна. Здесь архитектор следует устойчивой традиции обращения к литературным источникам, сложившейся в близком символизму изобразительном и декоративном искусстве со времен префаэлитов. Не только символический

характер художественного решения, но и стилистика сближала произведение Бейли Скотта с французским и бельгийским «ар нуво».

Объясняя замысел своего проекта на конкурс «Дома для любителя искусства», Бейли Скотт говорил, что он задумывался как «дом мечты, вещь, которой не предполагается быть в реальности». По его мнению, «истинным любителем искусства является тот, кто живет в доме своей мечты, а не тот, кого можно так назвать по причине некоторой осведомленности в области картин и скульптуры» [139, с. 223]. Демократический, «народный» дух моррисовской концепции искусства совершенно отсутствует в этих высказываниях, скорее они свидетельствуют о декадентских влияниях на творчество Бейли Скотта. Вместе с тем с точки зрения стилистики Бейли Скотт был, по-видимому, ближе к Моррису чем кто-либо из архитекторов его времени. Стилистика школы Морриса, дополненная прерафаэлитами и развитая художниками «Движения искусств и ремесел», оказала прямое влияние на «флоральный» декор модерна. В этом смысле роль работ Бейли Скотта в развитии модерна на континенте была весьма значительной.

Иной характер носило творчество другого выдающегося представителя «Движения искусств и ремесел» — Ч. Ф. Войси, который также занимался в основном строительством маленьких загородных домов. Последовательнее всех английских архитекторов своего времени Войси стремился к идеалу простоты народного сельского жилища. Его «аскетические», «квакерские» постройки сильно отличались от сооружений Бейли Скотта и других архитекторов «Движения искусств и ремесел».

Предшественниками низких, как бы стелющихся по земле, домов Войси обычно называют американские дома «гонтового стиля» и тип загородного одноэтажного дома, который получил название «бунгало». Крыши с большим выносом, которые зрительно доминируют над массой самого здания, рациональность планировки и объемного

построения сближают постройки Войси с ранними работами Райта. К особенностям творческого почерка Войси нужно отнести белые оштукатуренные фасады, маленькие окна, низкие потолки. Будучи прекрасным художником-декоратором, он чрезвычайно сдержанно использовал декоративные элементы в интерьерах своих построек и более всех своих коллег заботился об экономичности архитектурного решения.

Подчеркивая новаторство Войси, Герман Мутезиус писал: «Полное забвение Войси исторических традиций лишает его дома той твердо определенной традиционности, которой мы восхищаемся в домах архитекторов, близких Шоу» [170, с. 41]. Однако для других современников и традиционность, и «народность» творчества Войси не вызывали сомнений. А. Успенский, автор уже упомянутой статьи об английской архитектуре в журнале «Зодчий», писал: «Хорошая традиция английского крестьянского дома — единственная, которой воспользовался Войси». И далее Успенский отмечал, что в его сооружениях «есть что-то земледельческое, они несколько не похожи на "виллы", скорее на крестьянский дом». В каждом из этих высказываний заключена часть истины: творчество Войси — яркий пример новаторской (в пределах допустимых эстетикой модерна) интерпретации народной традиции. В его творчестве была реализована та тенденция «Движения искусств и ремесел», которая прямо противоположна рассмотренной выше тенденции творчества Бейли Скотта, — тенденция сближения неоромантизма и рационализма.

Отталкиваясь от традиции народной архитектуры в ряде своих произведений, Войси вплотную приблизился к пуристической эстетике функционализма. Это касается прежде всего оформления интерьеров и произведений декоративно-прикладного искусства, которым он с большим успехом занимался.

Английское искусство XIX в., в частности графика прерафаэлитов и художников школы Морриса, во многом подготовило развитие на континенте того

«космополитического» декоративного направления модерна, которое чаще всего определяют термином «ар нуво». Между тем в архитектуре Англии, где господствовал неоромантизм, влияние «ар нуво» ощущалось слабо. Единственным представителем «ар нуво» в Англии исследователи считают шотландского архитектора и художника Ч. Р. Макинтоша.

Чарльз Макинтош возглавлял своеобразное направление модерна, возникшее в начале последнего десятилетия XIX в. в Глазго. Ядром «глазговского движения» была «группа четырех», которая сложилась еще в студенческие годы — сам Макинтош, его друг Герберт Макнейр и сестры Макдональд, позже ставшие носить имена Маргарет Макинтош и Френсис Макнейр. Эта группа создала «стиль Глазго» в графике, декоративно-прикладном искусстве, проектировании мебели и интерьера. Макинтош был единственным из ее членов, кто кроме этого серьезно занимался архитектурой. При этом источники архитектурного творчества Макинтоша сильно отличались от источников его деятельности в других областях искусства.

Как архитектор Макинтош опирался на традицию сельского шотландского жилища и так называемый «баронский стиль» средневековых шотландских замков, т. е. с этой точки зрения он был типичным представителем неоромантизма. Все его работы в жанре загородного особняка представляют собой талантливое и своеобразное проявление этого направления модерна. То же нужно сказать и о главном произведении Макинтоша — здании Школы искусств в Глазго. Однако облик этого здания несет на себе определенный отпечаток стилистических поисков Макинтоша в русле «ар нуво».

Еще будучи студентом Макинтош уделял большое внимание созданию нового изобразительного языка графики, отличающегося от рутинного академического стиля. В своих поисках он шел по пути, типичному для многих художников модерна. Макинтош изучал и зарисовывал различные, часто неочи-

щенные, природные формы, например узор, возникший на срезе кочана капусты, или рыбий глаз под микроскопом. Позднее он пытался выразить настроение, чаще всего меланхолическое, какого-либо стихотворного или прозаического фрагмента абстрактным сочетанием изогнутых линий.

В результате, как пишет Т. Ховард, Макинтош «приобретает умение выразить определенную идею с помощью чисто символических средств» [156]. Без сомнения, его поиски шли под влиянием творчества прерафаэлитов и их последователей. Близкие устремления обнаружились у соучеников Макинтоша — Макнейра и сестер Макдональд, что и предопределило возникновение «группы четырех». Окончательно «стиль Глазго» сложился уже в совместной работе, хотя определенные различия творческих подчерков у членов группы сохранились.

Если говорить о характере работы «группы четырех» в целом, то и по своей религиозно-символической тематике, и по стилистике она целиком принадлежала «космополитическому» направлению модерна. Особенности этого английского варианта «ар нуво» были особая изысканность и вместе с тем сдержанность, что выделяло его из ряда подобных ему на континенте. Однако даже такой сдержанный вариант «ар нуво» не получил поддержки в среде художников «Движения искусств и ремесел». Работы шотландских художников встретили резкое осуждение на выставке «Искусств и ремесел» 1896 г., где они впервые были представлены широкой публике. Этот конфликт, который закрыл дорогу шотландцам на выставки подобного рода в Англии, был внутренним конфликтом между национально-романтическими и космополитическими тенденциями в рамках модерна, конфликтом того типа, который неоднократно возникал в искусстве конца XIX — начала XX в.

Комментируя ситуацию, сложившуюся на выставке, Мутезиус писал: «Как бывало довольно часто и раньше, Англия много сделала для первоначаль-

ного развития новых идей, но затем оказывалась не в состоянии довести их до полного осуществления» [170, с. 41]. Изгнанием «группы четырех» и смертью в этом же году Морриса, по его мнению, закончилась прогрессивная роль «Движения искусств и ремесел».

Отвергнутые в Англии работы шотландцев были восторженно приняты на континенте. Уже в 1898 г. известный немецкий пропагандист модерна и издатель Александр Кох поместил в своем журнале «Декоративное искусство» богато иллюстрированную статью о Макинтоше и его группе, где высоко оценил их творчество. В 1901 г. австрийское объединение «Сецессион» пригласило Макинтоша и его жену устроить выставку в венском «Сецессион-хаусе». Выставка имела большой успех. Русский великий князь Сергей Александрович был в восторге от нее и пригласил супругов Макинтош устроить выставку в Москве [95, с. 34—35]. В конце 1902 — начале 1903 г. Макинтош вместе с Ольбрихом принял участие в «Московской выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля», где его участие было отмечено рядом хвалебных отзывов. С этого времени Макинтош становится в ряд крупнейших архитекторов модерна.

Если попытаться рассмотреть в отдельности две тесно связанные друг с другом стороны творчества Макинтоша, то можно сказать, что как архитектор он был неоромантиком, склоняющимся в ряде случаев к рационализму, а как график и художник интерьера — представителем «ар нуво». От типичных интерьеров «ар нуво» интерьеры Макинтоша отличаются простотой и даже аскетизмом. Однако здесь нет и следа той несколько наивной «деревенской» простоты, которая характерна, например, для работ Войси. Нет здесь и нарочитой примитивности «народной» обстановки интерьеров национально-романтических направлений модерна. Простота работ Макинтоша чрезвычайно изысканна. Чаще всего она возникала в результате утонченной стилизации

прямоугольных в своей геометрической основе форм с применением немногочисленных мастерски нарисованных деталей.

Создавая свою мебель, Макинтош часто пренебрегал столь высоко ценимой последователями Морриса «правдой материала». Например, окраска его знаменитой белой мебели полностью скрывала естественную текстуру дерева, а характер деталей абсолютно не связан с механическими свойствами древесины. Природные свойства материала как бы подавляются художественной волей мастера, которая творит форму, соотносясь с отвлеченным идеалом красоты; неоромантическая «естественность» сменяется здесь декадентской «искусственностью». Однако эта «искусственность», стремление абстрагироваться в равной степени и от свойств материала, и от диктата художественной традиции не привели Макинтоша, как многих его коллег на континенте, к безудержному декоративизму и орнаментальности.

Свойственное многим английским архитекторам этого времени стремление к простоте форм в соединении с присущим Макинтошу острым ощущением новизны приобрело в его творчестве некое особое качество. Этому качеству обязан Макинтош и своим успехом на континенте, и выдающейся ролью в истории архитектуры модерна. Парадоксальным образом его изысканный эстетизм оказался более созвучным нарождающемуся пуристическому идеалу, чем рационализм многих архитекторов, считавших себя наследниками Виолле-ле-Дюка и Земпера. Он же выводил творчество Макинтоша за пределы «национальной» традиции и сближал его с «космополитической» линией модерна. В этом отношении творчество Макинтоша сопоставимо с творчеством английских художников «Эстетического движения», которое находилось в оппозиции «Движению искусств и ремесел».

Своеобразие творческого почерка мастера ярко проявилось в проекте, сделанном Макинтошем на уже упомянутый конкурс «Дома для любителя искусства». В предисловии к альбому,

в котором был опубликован этот проект, Мутезиус писал, что «наружная архитектура этого здания имеет абсолютно оригинальный характер и не похожа на все то, что было известно ранее» [164]. Однако в действительности при всей своей «современности» облик здания сохранял отпечаток народной шотландской традиции. Он был несомненно неоромантическим, при этом форма здания получила такую трактовку, что ее элементы естественно вошли в международный язык рационалистической линии модерна.

Творчество Макинтоша, в частности его проект «Дома для любителя искусства», оказало серьезное влияние на развитие европейской архитектуры и, прежде всего, на архитекторов венской школы модерна. Эта школа, в основном развивавшая классицистическую и рационалистическую традиции, через влияние Макинтоша и других английских архитекторов оказалась связанной с наследием романтизма. История шотландского модерна, творчество его лидера являются иллюстрацией тех коллизий, которые повсеместно возникали при взаимодействии и столкновении различных тенденций в русле антиэkleктического движения архитектуры.

Неоромантическая тенденция наиболее полно раскрылась в загородном жилом строительстве. Именно в этой области «народные» традиции могли быть использованы с наибольшей последовательностью. Не будучи, разумеется, изолированным от других типологических областей архитектуры, загородное жилое строительство обладало своими особыми идеологическими и эстетическими ориентирами. Большинство архитекторов модерна, вне зависимости от своей основной ориентации, именно в этой области архитектуры отдавали дань наследию романтизма.

Как уже отмечалось, наиболее влиятельной и значительной по своим достижениям в области строительства загородного жилого дома была английская архитектура, примыкающая к «Движению искусств и ремесел». На основе

местной традиции под влиянием английской архитектуры и японского искусства в загородной архитектуре США в 70-х годах возникло направление «гонтового стиля». Некоторые аспекты этого направления, наиболее известными архитекторами которого были братья Грин, получили развитие в творчестве крупнейшего американского архитектора-неоромантика Ф. Л. Райта. Творчество Райта до 1911 г. было мало известно в Европе, но архитектура «гонтового стиля» с конца XIX в. оказывала заметное влияние на английских архитекторов, а через них и на всю неоромантическую линию в архитектуре модерна. В большинстве европейских стран, особенно в Германии и Австрии, эта линия в загородной архитектуре формировалась как сочетание национальной традиции и традиции архитектуры «Движения искусств и ремесел». Совокупность этих традиций можно легко обнаружить в архитектуре многочисленных вилл, построенных Мутезиусом, в постройках Дармштадтской колонии художников, возведенных по проектам Ольбриха, и произведениям многих других архитекторов.

В особую группу следует выделить фольклористские направления в архитектуре скандинавских стран, Финляндии, Польши, России, которые опирались на традицию рубленного из дерева крестьянского жилища. Уже применение общей для архитектуры всех этих направлений конструкции бревенчатого сруба создавало определенную стилистическую общность. Этому же способствовала характерная для неоромантического направления модерна идеализация примитива и «народной» простоты.

В этой связи не лишним будет отметить, что стилистика рубленого дома как любая оформившаяся стилистика легко эмансипировалась от тех весьма специфических условий, которыми она была порождена. Свидетельством тому — многочисленные выставочные павильоны северных европейских стран, в том числе и России, выполненные с

применением бревенчатого сруба. Встречались и имитации такой конструкции.

Со времен возникновения романтизма в европейской архитектуре получил распространение тип швейцарского народного жилища — «шале». В эпоху модерна этот тип, наряду с английским коттеджем, представлял романтическую традицию в области загородного жилого строительства.

Неоромантическое направление в области строительства городских многоквартирных домов и общественных зданий связано прежде всего с дальнейшим использованием архитектурного наследия средневековья. Причем, если в эпоху романтизма и эклектики предпочтение отдавалось готике, то в эпоху модерна — романике. Многословие и изысканность неоготических построек не соответствовали возникшему в конце XIX в. стремлению к композиционной целостности и обобщенности архитектурных форм. Это стремление выразилось в широком распространении неороманских построек во многих европейских странах и Америке.

Обращение в конце XIX — начале XX в. европейских архитекторов к романике было связано с влиянием архитектуры «романского возрождения» в США. Наиболее крупной фигурой «романского возрождения» был выдающийся американский архитектор Г. Г. Ричардсон, творчество которого наложило отпечаток на неоромантическое направление модерна.

Ричардсон был одним из первых американских архитекторов, получивших образование во Франции. Он учился в Школе изящных искусств в Париже (Эколь де Боз Ар) и закончил профессиональную подготовку в мастерской Теодора Лабруста — старшего брата выдающегося французского архитектора-рационалиста Анри Лабруста. Однако ни классицистический рационализм Лабруста, ни готицизм Виолле-ле-Дюка, «Словарь» которого был настольной книгой Ричардсона, не оказали заметного влияния на творчество будущего лидера «романского возрождения». Основным источником, определившим в

дальнейшем весь творческий путь Ричардсона, была романская архитектура южной Франции.

Ранние постройки Ричардсона, такие как церковь св. Троицы (1872—1877 гг.) в Бостоне, мало чем отличались от распространенных во Франции эклектических вариаций на тему романской архитектуры. Толчком к появлению таких вариаций был возникший в 60-х годах и усилившийся к концу века интерес к архаичным формам искусства. В это время утверждается точка зрения, которую разделяли многие прогрессивные теоретики, в том числе и Виолле-ле-Дюк, что лишь примитивные источники создают основу для плодотворного творческого развития и в этом смысле романика имеет преимущество перед готикой [169, с. 118]. Чтобы использовать это преимущество, следовало выработать новое отношение к историческим прототипам.

Неспособность большинства архитекторов преодолеть «буквализм», характерное для эклектики неумение за деталями видеть целое привели лишь к появлению таких эклектических сооружений в романском духе, как известное произведение П. Абади — церковь Сакре-Кёр на Монмартре. Ричардсон был первым архитектором, которому, в конечном итоге, удалось раскрыть потенциальные возможности, предполагаемые в романской архитектуре. В таких постройках 80-х годов, как библиотека в Квинси, вокзал в Честнат-Хилле, комплекс суда и тюрьмы в Питсбурге, он решительно порывает с попытками буквально воспроизводить романский стиль. Архитектор создает новую систему форм, которая в дальнейшем легла в основу развития романской линии в архитектуре модерна.

Постройки Ричардсона отличаются подчеркнутая монументальность, использование грубо околотых каменных блоков для облицовки стен, примененные орнаментальные элементы. Социальный смысл такой эстетики Л. Мамфорд усматривает в попытках противопоставить идеал прочности и стабильности лихорадочному динамизму эко-

номической и общественной ситуации в США 70—80-х годов. По его мнению, Ричардсон «пытался привнести в культурную жизнь своего времени могучую мужественность. Он устал от блеклой женственной архитектуры, так же как Уитмен от вялой поэзии. Вместо того чтобы стать выразителем нестабильности коммерческих предприятий в золотом веке, Ричардсон выступил против любой непрочности. Он строил для вечности, как будто говоря современникам: "Попробуйте разрушить это здание, если сможете!" Это драматическое утверждение стабильности отвечало устремлениям людей его поколения» [169, с. 125].

Эта особенность архитектуры Ричардсона обусловила ее широкое влияние в области строительства зданий банков, страховых обществ, судов, военных министерств и тому подобных сооружений, призванных своим обликом олицетворять финансовую надежность и незыблемость государственных устоев.

Важной чертой творчества Ричардсона был его «регионализм». «Ричардсон первым обратился к использованию местных материалов — гранита, песчаника, ... использовал текстуру и цвет местного камня», — пишет Мамфорд [169, с. 125]. Это давало возможность создавать гармоническое единство архитектуры и ее окружения, что было особенно характерно для загородных построек Ричардсона в «гонтовом стиле». Один из создателей и крупнейших мастеров «гонтового стиля» Ричардсон и в области архитектуры загородного жилого дома оставался верным своим принципам новаторства, опирающегося на традицию. Его работа в этой области представляла собой «комбинацию устоявшейся традиции деревянного строительства и свободы творчества внутри этой традиции» [169, с. 128]. «Регионализм» сближал творчество Ричардсона с поисками его английских современников — первого поколения архитекторов «Движения искусств и ремесел» и включал его в русло прогрессивных тенденций, предвосхитивших архитектуру модерна.

Ричардсон всегда уделял большое внимание функциональной стороне своих построек, однако сохранял убеждение романтика против индустриализма. Как отмечает Г. Р. Хитчкок, даже близость А. Лабрусту и сотрудничество с Ж. Гитторфом при строительстве Северного вокзала в Париже не возбудили его интереса к применению металлических конструкций [153]. В дальнейшем последователи Ричардсона также избегали активно включать металлические конструкции в композицию своих сооружений, что создавало сильный стилистический контраст между «неороманскими» постройками и стекло-металлическими фасадами зданий многих немецких, бельгийских и французских архитекторов модерна.

Творчество Ричардсона было одним из наиболее ярких проявлений развития романтической традиции в архитектуре 70—80-х годов. Вместе с тем в нем уже можно обнаружить тенденции, которые вели за пределы этой традиции и обусловили сближение неоромантического и неоклассицистического направлений модерна. Стремясь создать в облике своих сооружений впечатление монументальности, прочности, устойчивости, Ричардсон пришел к идее вневременной универсальности архитектурной формы, т. е. встал на путь, ведущий к неоклассике. Сравнивая творчество Ричардсона с творчеством представителя классицизма Т. Джефферсона (американский архитектор, третий президент США), Мамфорд пишет, что Ричардсон «не меньше чем сам Джефферсон стремился обрести универсальные формы» [169, с. 128]. Явную дань классической традиции Ричардсон отдал в своей последней постройке — оптовом складе-магазине Маршалла Филдса в Чикаго. Здесь в качестве исторического источника романика заменена близкой ей по характеру архитектурой итальянских паллацо раннего Возрождения. В дальнейшем, в эпоху модерна, применение «брутальных» форм паллацо стало распространенным способом объединения романтической и классицистической традиций.

Влияние Ричардсона на европейскую архитектуру шло через Англию. Первые публикации в английских журналах построек Ричардсона и других архитекторов «романского возрождения» относятся к 80-м годам. С этого времени можно отметить влияние Ричардсона на загородные постройки архитекторов «Движения искусств и ремесел». В области строительства общественных зданий это влияние прослеживается в творчестве Ч. Таунсенда. Оно заметно, например, в таком его известном произведении, как Уайт-Чепельская художественная галерея в Лондоне.

Творчество Ричардсона явилось важным источником национального направления для финской архитектуры начала XX в. Это направление было одним из многочисленных проявлений национально-романтической линии в архитектуре эпохи модерна. Его возникновение, развитие и завершение, судьба его крупнейших представителей и их творческого наследия необычайно характерны для неоромантического направления в целом. Финская архитектура начала XX в. ближе всего подошла к неоромантическому идеалу национального архитектурного стиля. Вместе с тем она была неразрывно связана с общим историко-архитектурным процессом своего времени. В известном смысле, она является образцом, который демонстрирует самые существенные стороны неоромантического направления модерна.

После окончания русско-шведской войны в 1808 г. Финляндия находилась до 1917 г. в составе Российской империи на условиях административной и экономической автономии. Особое положение Финляндии обеспечило ей относительно быстрое экономическое и культурное развитие. Однако с середины 80-х годов царское правительство взяло курс на уничтожение особого статуса Финляндии. Реакцией на это был резкий подъем финского национального самосознания, что, в частности, выразилось в формировании широкого культурного течения — неоромантизма. Тер-

мин «неоромантизм» для обозначения новых явлений финской культуры впервые применил поэт Э. Лейно, который, наряду с композитором Я. Сибелиусом, живописцем А. Галлен-Каллелой и другими крупными мастерами финского искусства конца XIX — начала XX в., олицетворял собой «золотой век» финской художественной культуры. Позже термин «неоромантизм» иногда заменялся близким по смыслу термином «национальный романтизм», более углубленно и отчетливо подчеркивающим и оттеняющим сугубо национальное своеобразие этого явления [105, с. 14].

Идеология неоромантизма вообще, и финского национального романтизма в частности, выражала общекультурную тенденцию к синтезу различных видов искусств. Эта идеология в равной степени распространялась на все области художественной культуры и претендовала на универсальный характер. Литературовед Э. Карху выделяет такие черты финского неоромантизма, как «предельно обостренное чувство кризисности мира», тяготение к «интуитивизму», отвлеченность идеала, увлечение фольклорно-мифологическими сюжетами, влияние философии Ницше и т. д., т. е. черты, которые можно обнаружить не только в литературе, но и в других видах искусства [42, с. 155].

Финский исследователь К. Лайтинен так описывает появление нового художественного направления: «В 1890-х годах в Финляндии возникло необычайно целостное художественное направление: национальный романтизм... Карелианизм был главной формой проявления национального романтизма. Разные художники во главе с Галлен-Каллелой начали совершать паломничества в русскую и финскую Карелию, где они находили или думали, что находят, неискаженными остатки народа Калевалы». Карело-финский народный эпос стал объединяющим началом искусства финского неоромантизма: «известный сюжет перевоплощения Лемминкяйнена изобразили в одно и то же время сразу три художника: Си-

белиус в музыкальной поэме, Лейно в символистической пьесе, Галлен-Каллела в живописи» [160, с. 6].

Среди художников-неоромантиков, сыгравших наибольшую роль в формировании финского национального архитектурного направления, нужно выделить живописца Галлена-Каллелу. Он был самым известным за пределами Финляндии из финских живописцев своего времени. Галлен-Каллела учился в Париже, много работал в Италии и Германии. В 1894 г. художник поселился в глухом приходе Руовеси на северо-востоке Финляндии, где построил по собственному замыслу себе дом.

Как живописец Галлен-Каллела сделал типичную для своего времени эволюцию от натурализма к декоративности и обобщенности образов, характерных для неоромантического направления модерна. Типичным был и его интерес к архитектуре и прикладному искусству. Главной целью творчества Галлен-Каллела считал создание «высоко организованной эстетической среды на основе синтеза искусств» [10]. Он занимался проектированием и изготовлением мебели, оформлением интерьеров. При участии Галлен-Каллелы в 1897 г. была основана фабрика «Ирис», которую возглавил его друг художник Л. Спарре. Эта фабрика стала центром финской художественной промышленности, выпускающей продукцию в «финском стиле». Интересы Галлен-Каллелы в области прикладного искусства сблизили его с молодыми архитекторами, которые пытались воплотить идеалы неоромантизма в архитектуре.

Впервые эти архитекторы заявили о себе сооружением финского павильона на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Право осуществить свой проект в результате конкурса получили архитекторы Э. Сааринен, Г. Гизеллиус и А. Линдгрэн. Роспись плафона павильона и оформление отдела фабрики «Ирис» выполнил Галлен-Каллела. Финский павильон вызвал восторженные отклики в прессе, а его авторы встали в один ряд с наиболее известными архи-

текторами своего времени. Это здание, а также здание банка «Похьюола» в Гельсингфорсе и проект Национального музея — произведения молодых мастеров, относящиеся примерно к одному времени, стали первыми зрелыми образцами финского национального романтизма в архитектуре.

Кроме возглавляемой Саариненом группы архитекторов и его соратников, крупным мастером национального романтизма был Л. Сонк. Исходя из тех же культурно-идеологических посылок, опираясь на те же источники, Сонк самостоятельным путем пришел к стилистике, поразительно сходной со стилистикой произведений группы Сааринена. Этот факт подчеркивает закономерность и естественность возникновения в культурно-исторической ситуации Финляндии рубежа веков тех специфических черт, которые отличали архитектуру национального романтизма.

Первые эксперименты по созданию финского национального стиля относятся к 90-м годам. Это было время увлечения искусством «народа Калевалы», и в Карелии работали многочисленные этнографические экспедиции. Результаты этих экспедиций привлекли внимание архитекторов. Печатью «этнографизма» отмечена серия деревянных загородных домов, построенная группой Сааринена в 90-х годах, и собственная вилла Сонка (1894 г.). Однако от этого варианта финского стиля архитекторы **очень** скоро отказались. Много позже, когда на его вилле произошел пожар, Сонк писал: «Единственная вещь, о которой я не жалею как архитектор,— это моя вилла» [161, с. 26]. Вместе с тем без этого «этнографического» этапа невозможно было бы появление таких значительных произведений финской архитектуры, как дом-студия «Виттреск» группы Сааринена и построенная Сонком вилла Сибелиуса. «Виттреск» стал не только наиболее известным загородным сооружением финского национального романтизма, но, вероятно, и наиболее удачной постройкой в широко распространенном на севере Европы стиле бре-

венчатого загородного дома. Однако основные достижения финских архитекторов этого времени относятся к области строительства городских жилых и общественных зданий. Именно здесь был создан специфический и обладающий достаточно устойчивыми формальными признаками финский национальный стиль.

Одним из источников этого стиля была архитектура средневековых крепостей и церквей, которые сохранились в западной части страны. Еще будучи студентом, в 1892 г. Сонк принял участие в экспедиции, обследовавшей эти постройки. Они представляли собой сложенные из грубо отесанных камней сооружения, которые несли в себе крайне упрощенные черты готики. Именно в этих сооружениях лежат истоки нарочитого примитивизма и архаической тяжеловесности произведений ранней стадии национального романтизма, которые создавали «мистическую атмосферу дикости», что в эту эпоху считалось типичным для финского искусства.

Однако пример средневековых построек на территории Финляндии не удовлетворял полностью архитекторов-неоромантиков. В поисках наибольшей выразительности кладки из гранита — материала, который, по их мнению, должен выражать национальный дух финской архитектуры, архитекторы обратились к «баронскому стилю» Шотландии и творчеству Ричардсона. К этому нужно добавить влияние в разное время различных направлений европейского модерна: «Движения искусств и ремесел», в частности творчества Бейли Скотта, «Школы Глазго» Макинтоша, немецкой архитектуры и позже архитектуры венской школы [158, с. 13]. Таким образом, стилистику финского национального романтизма весьма условно можно назвать неороманской, однако суровый дух романской архитектуры все же преобладал здесь над всеми другими влияниями.

Эволюция финского модерна шла по пути, который был уже намечен в творчестве Ричардсона: от подражательности к романтической экспрессив-

ности, динамичности и от нее к классицистической упорядоченности и устойчивости. Характер этой эволюции легко обнаружить при сравнении двух построек Сонка: церкви св. Иоанна в Таммерфорсе (1902—1907 гг.) и церкви Каллио в Гельсингфорсе (1908—1912 гг.).

Церковь св. Иоанна, проект которой Сонк выполнил в 1899 г., была одним из ранних и наиболее выразительных произведений финского национального романтизма. Более чем в каких-либо других сооружениях Сонка здесь ощущается его увлечение местной средневековой архитектурой. Гипертрофированная монументальность сочетается с асимметричной композицией, которая построена на острых контрастах объемов, цвета и фактуры материалов. Церковь Каллио также обладает всеми стилистическими признаками национального романтизма. Однако в отличие от церкви св. Иоанна ее композиция строго симметрична, гранитная кладка стен более упорядочена, объемы подчинены упрощенной геометрической схеме.

В более поздних постройках, таких как здание банка в Гельсингфорсе, Сонк прямо прибегает к языку классики. Аналогичную эволюцию проделал и Сааринен. В ранних работах Сааринена и его группы симметричные решения встречаются относительно редко, и только после 1905 г., как отмечает М. Комонен, «тенденция к симметрии начинает набирать силу в творчестве Сааринена и становится важной чертой его архитектуры» [158, с. 26]. И хотя Сааринен не использует ордера, влияние классической традиции на его поздние работы периода национального романтизма неоспоримо.

Наряду с национально-романтическим направлением в архитектуре Финляндии конца XIX — начала XX в. существовали и рационалистические тенденции. Противоречие между неоромантической и рационалистической тенденциями в финской архитектуре имело внешнюю форму конфликта между национализмом и космополи-

тизмом. Острота этого конфликта обнаружилась при обсуждении итогов конкурса на проект железнодорожного вокзала в Гельсингфорсе в 1904 г. Конкурс выиграл Сааринен, а проект архитектора С. Фростеруса, который до этого некоторое время сотрудничал с Ван де Велде, был отвергнут за «привезенный из-за границы интернациональный рационализм» [191].

Фростерус, поддержанный искусствоведом Г. Штрэнгелем, подверг критике как проект Сааринена, так и направление национального романтизма в целом. Полемика вокруг конкурса на проект вокзала в Гельсингфорсе способствовала распространению идей рационализма в Финляндии и привлекла внимание к работе таких архитекторов-рационалистов, как С. Фростерус и С. Линквист. Однако до начала 20-х годов в Финляндии преобладал национальный романтизм, хотя и испытывавший влияние рационализма.

Архитектура финского национального романтизма, прежде всего в лице ее лидера Сааринена, находилась в тесной связи с европейскими новаторскими архитектурными направлениями и школами. В той или иной степени испытывав влияние архитектуры США, Англии, Германии, Австро-Венгрии, она оказывала влияние на архитектуру других стран, и в первую очередь России. Естественная взаимосвязь архитектуры Финляндии и архитектуры остальной части Российской империи была осложнена политической ситуацией конца XIX — начала XX в. Национальный романтизм как общехудожественное явление возник в Финляндии в противовес политическому давлению и культурной экспансии царского правительства. Понятно, что представители национального романтизма менее всего желали быть зависимыми от влияния русской художественной культуры. Что касается русских художников, то большинство из них с большим уважением и интересом отнеслись к расцвету финского национального искусства. Это относится и к архитектуре. Так, например, М. Горький бывал в «Виттресе» и называл

Сааринена гением. Несмотря на отдельные проявления антагонизма, взаимное обогащение финского и русского искусства усилилось.

Среди многочисленных истоков архитектуры финского национального романтизма есть и влияние русской архитектуры. Это касается влияния традиции русского северного деревянного жилища и особенностей планировочной структуры Петербурга, на которую ориентировался в ряде своих градостроительных проектов Сааринен. Не исключено влияние на формирование финского национального романтизма деятельности художников абрамцевского кружка и мастерских в Талашкине, поскольку она была хорошо известна финским художникам. Однако влияние архитектуры финского национального романтизма на русскую архитектуру и, прежде всего, на архитектуру Петербурга было более существенным. С финским влиянием связано возникновение в русской архитектуре так называемого «северного модерна».

«Северный модерн» был одним из самых значительных направлений в русской архитектуре начала XX в. Однако современники оценивали его отнюдь не однозначно. Иностранные истоки «северного модерна» были очевидны для русской архитектурной критики, и в печати встречались шовинистические нападки на «чухонский модерн». Весьма вероятно, что критика «северного модерна» с этих позиций обусловила его эволюцию в сторону русской национальной традиции. Примеры объединения форм «северного модерна» с формами древней русской архитектуры встречаются в это время довольно часто. Идеологическим обоснованием такого объединения была «норманская теория» происхождения русской государственности, которая питала собой «северное» направление в русле русского национального романтизма. Между тем именно в русской архитектуре с большой наглядностью обнаруживает себя явление «интернационализации» стилистики, принадлежащей «национальному» направлению модерна.

Диалектика «национального» и «интернационального» в архитектуре «северного модерна» может служить аналогом широкого круга явлений архитектуры конца XIX — начала XX в. Формы архитектуры финского национального романтизма, включаясь в качестве основного элемента стилистики «северного модерна», в значительной мере теряли связь с породившей их национальной почвой. Эти формы в ряде случаев лишались не только «национального», но и «северного» характера. Так, влияние финской архитектуры ощущается в неороманском фасаде церкви французского посольства в Петербурге архитекторов Л. Н. Бенуа и М. М. Перетятковича, где «северные» ассоциации вряд ли уместны. Еще менее уместны они в таких близких по стилистике к «северному модерну» сооружениях, как буддийский храм Г. В. Барановского или мечеть Н. В. Васильева, А. И. Гогена и С. С. Кричинского в Петербурге. Таким образом, национальная форма финского неоромантизма, выйдя за рамки финской архитектуры, эмансипировалась от своих народных и региональных корней и стала частью интернационального стилистического направления, которое мы условно называем неороманским.

Наиболее известными мастерами, использовавшими достижения финских неоромантиков, были петербургские архитекторы Н. В. Васильев и А. Ф. Бубырь, часто работавшие вместе. Ближе всего по своему духу к финским образцам из произведений этих архитекторов был собственный дом Бубыря на Стремянной улице в Петербурге. Но и этот дом, и другие постройки Бубыря и Васильева обнаруживают оригинальный творческий почерк мастеров. Они успешно соперничали со своими финскими коллегами, выиграв конкурс на проект театра в Ревеле (Таллинне), в котором участвовал Э. Сааринен.

Васильев и Бубырь решительнее, чем финские архитекторы, шли на сближение с рационализмом. Об этом свидетельствуют построенная ими фабрика Лютера в Ревеле. «Новый Пассаж» в

Петербурге, построенный Васильевым, является одним из лучших примеров соединения неоромантических и рационалистических тенденций в европейской архитектуре. В этих произведениях, особенностью которых является контрастное сочетание «рваной» каменной кладки, гладкой оштукатуренной поверхности и широких остекленных поверхностей, чувствуется влияние близкого «северному модерну» направления немецкой архитектуры.

В Германии неороманское направление архитектуры отличалось гораздо большим стилистическим многообразием, чем в Финляндии или России. Наряду с постройками в духе Ричардсона часто встречались вдохновленные романикой сооружения из местных пород мягких песчаников. Эти сооружения больше тяготели к регионализму, чем к интернациональному неороманскому направлению. Немецкие архитекторы охотно использовали грубую кладку из местных пород камня в сочетании с другими видами обработки поверхности фасада и другими материалами. В Германии были сильны местные традиции художественной культуры, что не могло не сказаться на архитектуре неоромантизма, ориентирующейся на народные традиции. Вместе с тем получили довольно широкое распространение постройки в формах, близких интернациональной неороманике.

Архитекторы Германии еще в период эклектики эпизодически обращались к романской архитектуре. Однако на рубеже веков интерес к ней резко возрастает. Идеология «прогрессивной реакции» требовала от архитекторов создания произведений, выражающих агрессивную волю и грубую мощь потомков Нибелунгов. Хрупкость и одухотворенность готики не отвечала этим идеологическим установкам, и архитекторы-неоромантики стали использовать более массивные романские формы, причем придавали им тяжеловесность и примитивность, не свойственные первоисточнику. Это тот путь, по которому шли и Ричардсон, и финские архитекто-

ры. Не удивительно, что возникла стилистическая близость неороманской архитектуры в Германии и других странах. Этому способствовало их активное взаимовлияние.

К характерным сооружениям этого стилистического направления в Германии нужно отнести и построенный Б. Швехтенем в Берлине в 1900 г. так называемый «Романский дом», который обладал всеми атрибутами интернациональной неороманики. Из крупных немецких архитекторов, часто применявших неороманские формы, нужно назвать К. Хофманна. Такие его постройки в романском духе, как гимназия и мост через Рейн, публиковались во многих архитектурных изданиях начала века. Наибольшую известность из зданий, построенных в романском духе в Германии, получил вокзал в Штутгарте архитектора П. Бонатца, строительство которого было начато в 1913 г., а завершено уже после первой мировой войны.

Приемы монументализации архитектуры, которые возникли в русле неороманского направления, распространились за его пределы. Так, гипертрофированная монументальность многочисленных памятников Бисмарку, как правило, достигалась использованием циклопической кладки, грубо околотовой поверхности камня, чаще всего гранита, тяжеловесностью пропорций — приемами, характерными для неороманики. Апофеозом этого псевдомонументализма стал памятник «Битва народов» под Лейпцигом Б. Шмитца.

Как и в других странах, в Германии неороманское направление вступало во взаимодействие с классической традицией, и сооружения, соединявшие признаки неороманики и неоклассики, встречались довольно часто. Вероятно, одним из самых характерных примеров такого сочетания является здание крематория, построенное одним из лидеров неоромантизма в Германии Ф. Шумахером. Сочетание такого рода встречается и в произведениях П. Беренса. В частности, его известное неоклассическое сооружение — здание германско-

го посольства в Петербурге несет отпечаток приемов неороманской архитектуры.

Неороманика в духе Ричардсона стала одним из наиболее распространенных проявлений неоромантизма в архитектуре конца XIX — начала XX в. Между тем в это время существовала и другая стилистическая интерпретация романской архитектуры, которая была лишена гипертрофированной монументальности «дикого стиля». Многие архитекторы видели в романской архитектуре не столько тяжеловесность и мощь, сколько композиционную ясность, геометрическую определенность и простоту форм, которые были созвучны антиэклектическому стремлению к целостности произведения, обобщенности архитектурного языка. К таким архитекторам принадлежал выдающийся голландский архитектор Х. П. Берлаге.

Истоки неоромантической линии голландского модерна обычно связывают с творчеством ученика Виолле-ле-Дюка П. Ж. Кайперсом, который считается основателем национальной архитектурной школы. Позднее эту школу возглавил Берлаге. В поисках национального стиля голландские архитекторы рубежа веков ориентировались на средневековую архитектуру Фландрии. Причем, если в произведениях Кайперса преобладало влияние готики, то Берлаге больше склонялся к романике. На этом основании З. Гидион сближает творчество Берлаге и Ричардсона [24, с. 185]. Однако при безусловном сходстве в их творчестве имеются и серьезные различия.

Постройки Берлаге более рационалистичны, в них меньше романтической экспрессии и больше классической упорядоченности. В своем знаменитом сооружении — Фондовой бирже в Амстердаме Берлаге применил в интерьере главного зала открытые металлические конструкции, чего никогда не делал Ричардсон, хотя в его время в США подобные конструкции уже применялись весьма широко. Краснокирпичные с вставками белого камня постройки Берлаге не были столь тяжеловесными,

как облицованные гранитом сооружения Ричардсона, хотя и сохраняли свойственную неороманской архитектуре внушительность.

Берлаге был одним из наиболее крупных теоретиков архитектуры эпохи модерна. Теоретические работы архитектора отразили как общие для всего нового движения установки, так и специфику его собственного творчества. Исходным пунктом основной его концепции было отрицание архитектурной практики эклектизма и стремление выработать принципы создания стиля. По его мнению, после Великой французской революции с началом формирования буржуазного общества «начался также упадок архитектуры — строительного искусства — и стиля... Развитие капитализма привело к бесплодности в области художественного творчества» [69, с. 105]. Берлаге связывает возможность появления стиля с социальным преобразованием общества: «Первое, что необходимо сделать, — это способствовать развитию рабочего движения, которое смогло бы уничтожить тлетворное влияние капитала и вытравить капиталистический дух предпринимательства, препятствующий возникновению нового стиля» [69, с. 111].

Обретение «идеала единства», который следует назвать «высоким стилем», по его мнению, связано с объединением различных видов искусства, прежде всего живописи и скульптуры, под эгидой архитектуры [136, с. 12]. При этом Берлаге не мыслит себе возникновение нового стиля вне художественной традиции и считает, что его «отправной точкой, основой должно послужить средневековое искусство». Таким образом, основные проблемы, которые ставила архитектурная теория модерна, он решает в духе Морриса и неоромантической концепции.

Как представитель этого направления, Берлаге критически относился к творчеству архитекторов, близких «ар нуво». В 1910 г., подводя предварительные итоги развития архитектуры модерна, он писал: «Существует ли современный стиль? Я думаю, что нет.

Достаточно привести один лишь пример и сослаться на бесспорно гениального художника, каким является Ван де Велде — представитель "искусства модерна", который неизбежно должен был потерпеть крах, потому что его искусство опиралось на ошибочные принципы» [69, с. 111]. Вместе с тем анализ взглядов Берлаге показывает точки соприкосновения его неоромантической концепции с другими направлениями теоретической мысли эпохи.

Как теоретик и практик, Берлаге многое почерпнул у крупнейших теоретиков-рационалистов XIX в. Виоллеле-Дюка и Земпера, и связь его с рационалистической теорией несомненна. Однако, приводя высказывания этих теоретиков о стиле в архитектуре, он считает необходимым дополнить их положения определением Гете: «Стиль — это единство в многообразии», а это определение уже никак не связано с утилитаристским рационализмом [69, с. 110].

Среди многих интерпретаций этого определения возможна и классицистическая. Есть все основания считать, что Берлаге в своем понимании проблемы стиля сближается именно с такой интерпретацией, полагая основой единства многообразия геометрическую закономерность. «Я пришел к выводу, — пишет он, — что геометрия как математическая наука не только имеет большое значение для образования художественных форм, но и представляет собой абсолютную необходимость» [136, с. 1]. По его мнению, «искусство готики и греческой античности отвечало геометрическим законам» [136, с. 93]. Берлаге широко пользовался в своей практике геометрическими способами построения архитектурной формы, в том числе и «триангуляцией», которую считал изобретением строителей средневековья. То значение, которое придавал Берлаге геометрии как средству достижения единства, целостности общей композиции и отдельных ее частей, типично для классицистической традиции, а не для романтической.

К классицистической традиции нужно отнести и весьма важные в его кон-

цепции категории покоя и порядка. «Покой является следствием стиля и стиль является следствием порядка», — писал Берлаге [136, с. 13]. Однако при этом он считал, что геометрические законы архитектуры возникли первоначально на основе утилитарной потребности и лишь затем обрели эстетическое значение. Это положение его концепции, по существу, совпадает с позицией Дюрана и свидетельствует о рационалистических истоках взглядов Берлаге. Таким образом, неоромантическая в своей основе концепция Берлаге обнаруживает точки соприкосновения с классицистической и рационалистической традициями. Остается установить, нет ли таких точек соприкосновения с иррационалистической тенденцией в архитектуре модерна.

Переход на иррационалистические позиции или сближение с такой позицией для теоретика романтической ориентации возможен в результате присущего романтической традиции специфического взгляда на природу, которая представляется этому взгляду воплощением творческой силы, идеалом красоты и целесообразности. Стоит перейти определенную грань естественного восхищения природой — и легко встать на путь обожествления, а то и мистического культа природы. На этом пути и возникали иррационалистические концепции «органичности» архитектуры. В теории эту грань Берлаге никогда не переходит. Однако некоторые черты его построек говорят об определенном влиянии на его творчество идей «органичности». Это можно показать на примере здания Фондовой биржи в Амстердаме.

Здание Фондовой биржи имеет сложный силуэт, который образуется разновысокими объемами, щипцами, угловой башней. Между тем в плане фасады здания идут строго по прямой и не имеют выступов. Отсутствие раскреповок, превращение разновысокого фасада в единую плоскость противоречит и рационалистическим установкам на четкое выделение функцио-

нальных и конструктивных элементов архитектурной композиции, и классицистической эстетике, которая требует жесткой иерархии композиционных элементов, недвусмысленного отделения главного от второстепенного. В равной степени этот прием противоречит и романтической традиции с ее стремлением к «живописности» и отрицанием всякого «порядка» в архитектуре. Чтобы уяснить смысл этого приема, обратимся к высказыванию архитектора, который из всех современников Берлаге был более всего близок к нему идейно, — американского неоромантика Ф. Райта.

В одной из своих поздних теоретических работ, относящихся уже к середине XX в., когда в его архитектуре появились несвойственные ранее черты пластицизма, Райт писал: «Пластичность можно увидеть в выразительной плоти, покрывающей скелет, в противоположность сочленениям самого скелета. Если форма, как утверждает Мастер (Салливен — В. Г., М. Т.), "следует за функцией", то здесь мы имеем прямое подтверждение более высокой идеи, а именно, что форма и функция едины: это единственно верная позиция, которую я мог найти тогда и нахожу сейчас, чтобы избежать усложненного процесса расчленения и соединения во имя выразительного течения непрерывной поверхности». Во имя этого «выразительного течения непрерывной поверхности» Райт предлагает «совсем отказаться от балок и колонн, нагроможденных в качестве "сочленений". Никаких карнизов. Никаких "деталей", выполняющих роль соединений. Ничего. Не иметь абсолютно никаких придатков типа пилястр, антаблементов и карнизов. И не вводить в здание никаких соединений как "соединений". Ликвидировать разделение и раздельные швы» [69, с. 197].

Для Райта эта позиция — дальнейшее развитие его концепции «органической архитектуры», фактически же это возврат к некоторым установкам модерна. За полвека до того, как были написаны эти строки, Бер-

лаге руководствовался именно этими принципами. Все в композиции здания биржи подчинено «течению непрерывной поверхности»: отсутствие развитых карнизов и пластического оформления проемов, подчеркнутая упрощенность деталей, слитых с плоскостью стены, и единая фактурная трактовка всей поверхности фасада. Прием этот служит средством достижения «единства в многообразии», того, что Берлаге вслед за Гете называл стилем.

Принцип «непрерывности поверхности», как видно из приведенного высказывания, Райт связывал с образованием биологических форм в природе. Но подражание формообразованию в природе было характерно для иррационалистического направления модерна и имело **одним из своих источников** натурфилософские сочинения Гете.

Геометризм архитектурного мышления Берлаге, а также связь его творчества с определенной архитектурной традицией, не позволили ему воплотить идею «органичности» в полном объеме, как это сделал в ряде своих произведений А. Гауди. Принцип «непрерывной поверхности» выступает у Берлаге главным образом как принцип «непрерывной плоскости», что, конечно, отличает его произведения от произведений более последовательных приверженцев «органичности». Между тем наличие этого принципа демонстрирует точку соприкосновения творчества Берлаге с иррационалистическими тенденциями архитектуры эпохи модерна.

Место, которое занимало творчество Берлаге в многообразии проявлений антиэклесического движения, весьма близко положению, занятому ранним творчеством Райта. Прежде всего, и Берлаге и Райт были неоромантиками, т. е. традиционалистами в гораздо большей степени, чем представители «ар нуво», например В. Орта или Г. Гимар. Близкими были их взгляды на проблему пространства в архитектуре. Это нашло свое отражение в сходстве пространственных решений интерьеров здания Фондовой биржи и построенного Райтом конторского здания Ларкин-

билдинг в Буйфало. Так же как Берлаге, Райт был склонен к жестким геометрическим построениям и, несмотря на свое критическое отношение к классической архитектурной традиции, часто применял регулярную осевую схему планов, симметричные фасады и даже элементы ордера. На раннем этапе своего творчества он трактовал «органичность» архитектуры в романтическом духе как связь здания с окружением.

Такое генетически связанное с принципом «живописности» понимание «органичности» было характерно и для английских архитекторов конца XIX в. Идея «непрерывности», которая придавала принципу «органичности» биологический оттенок и проявлялась в архитектуре Райта первоначально как идея непрерывности пространства, получила развитие также в творчестве архитекторов английского модерна. По мнению Гидиона, «первые дома Райта принципиально не отличались от лучших английских образцов того времени. Но англичане в своем развитии на этом остановились. Пока европейские мастера колебались в поисках новых решений, Райт шел вперед» [24, с. 239]. Следует добавить, что среди архитекторов модерна Райт был далеко не самым радикальным. Он занимал почетное место в ряду ведущих мастеров архитектуры конца XIX — начала XX в., но не выходил из этого ряда. Роль Райта в дальнейшем развитии архитектуры заключалась именно в том, что он возродил некоторые принципы модерна на качественно новом уровне строительства середины XX в.

Несмотря на то, что к концу XIX в. готика как источник вдохновения все реже привлекала архитекторов, эпоха модерна дает немало примеров своеобразной интерпретации готических форм. Как правило, архитекторы модерна предельно упрощали, схематизировали эти формы или превращали их в орнамент, напоминающий мотивы «ар нуво». К известным неоготическим сооружениям модерна относится, например, собственная вилла Беренса в Дармштадтской колонии художников.

Способ интерпретации готики, с которым мы сталкиваемся в архитектуре модерна, применялся и в случае использования других стилистических прототипов. Вместе с тем сам выбор таких прототипов был связан с изменившимся эстетическим идеалом. В результате возникли определенные общие для многих архитекторов предпочтения в выборе источников творчества, что способствовало формированию стилистических направлений, выходящих за национальные и региональные рамки. Примером такого процесса, кроме неороманского направления, может служить распространение в архитектуре конца XIX — начала XX в. построек в «византийском стиле».

Византийский стиль в русской архитектуре периода модерна был продолжением тех поисков национального стиля, которые шли еще в русле эклектизма. Так же как приверженцев готики на Западе, русских архитекторов-эклектиков в архитектуре прошлого привлекали многообразие форм, насыщенность деталями, сложность композиционного решения. В соответствии с этими вкусами источником подражания была русская архитектура XVI—XVII вв. В конце XIX в., когда неоготика постепенно вытесняется неоромантикой, меняется ориентация и неорусского направления. Русские архитекторы ищут в истории национального зодчества примеры обобщенных форм, целостной и ясной композиции. Источником национально-романтического направления в русском модерне становится русская архитектура XIII—XV вв., архитектура домонгольского периода и византийская. Наиболее известным русским архитектором, работавшим в византийском стиле был выдающийся мастер русского модерна В. А. Косяков.

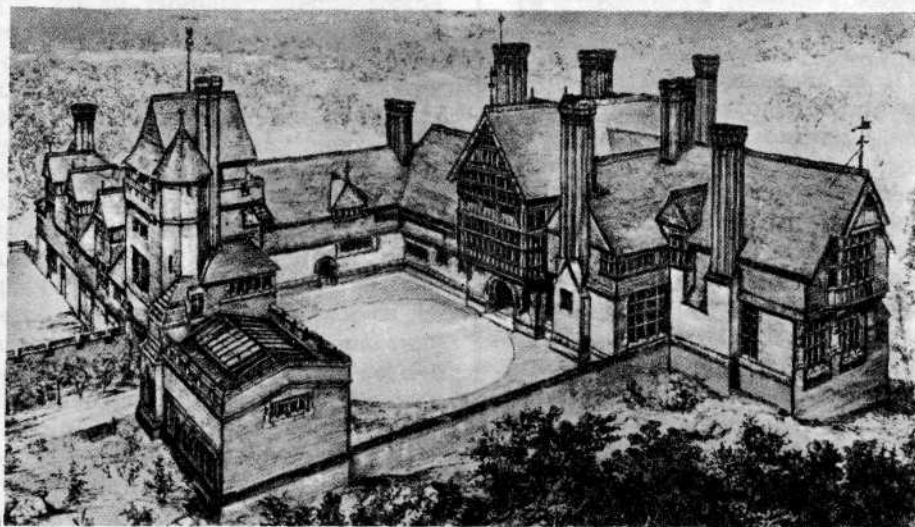
На рубеже веков византийский стиль получил распространение в Англии. Поиски архетипа христианского зодчества, естественно, переместили внимание некоторых архитекторов с романики на раннехристианскую архитектуру, и в частности на зодчество

Византии. В Англии 90-х годов интерес к византийской архитектуре был столь велик, что получил название «византийское Возрождение», начало которому было положено лекциями Морриса по византийскому искусству в 1879 г. В 1894 г. Летаби опубликовал книгу о соборе св. Софии в Константинополе. Самым известным сооружением византийского стиля в Англии был построенный Д. Ф. Бентли в 1895—1903 гг. Вестминстерский католический собор.

Среди прототипов, которыми пользовались архитекторы-неоромантики, были постройки самых различных эпох и народов. Романтический интерес к экзотике, который получила в наследство эпоха модерна, способствовал расширению источников, вдохновлявших зодчих этого времени. Многообразие этих источников в конце XIX в. было не меньшим, чем в середине века. Между тем общие эстетические установки, характер применяемых материалов и способы их обработки делали стилистически сходными самые разнородные постройки неоромантического направления модерна.



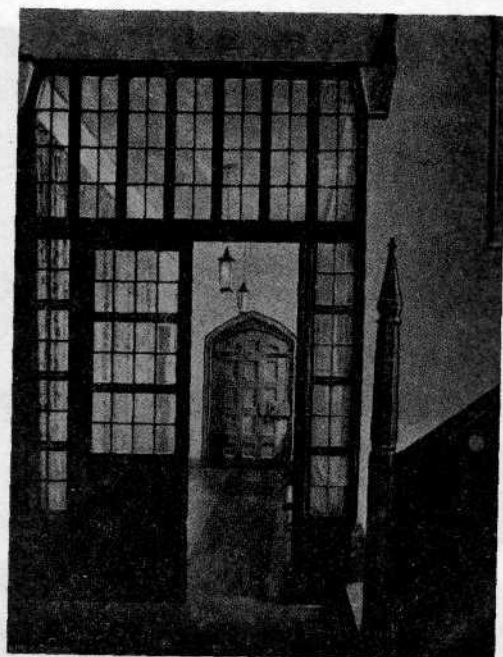
Д. Неш. Загородный дом. Блейз Хамлет (близ Бристоля). 1811 г.



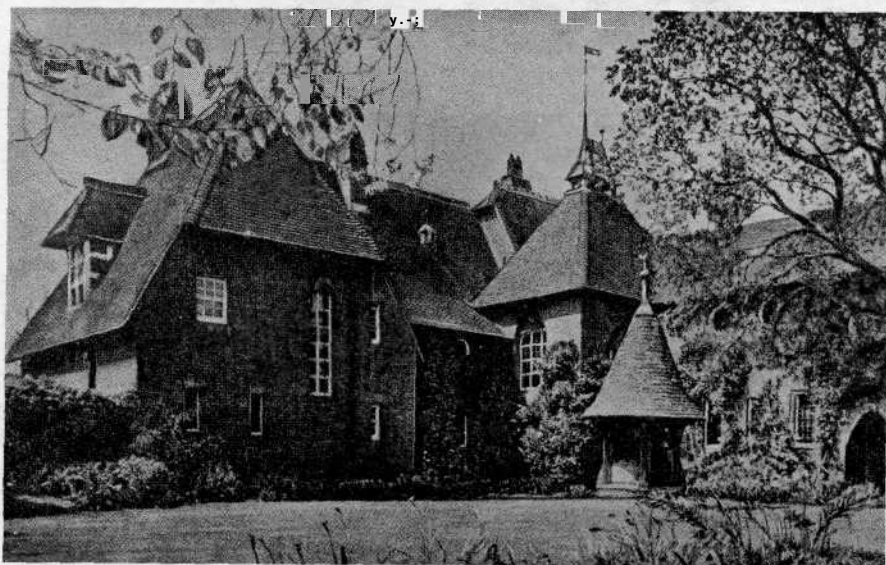
Э. Несфильд, Н. Шоу. Поместье Лейс Вуд. Сассекс. 1868.

Неоромантизм

Истоки неоромантизма.
Обращение
к национальным традициям
загородного дома
в Англии



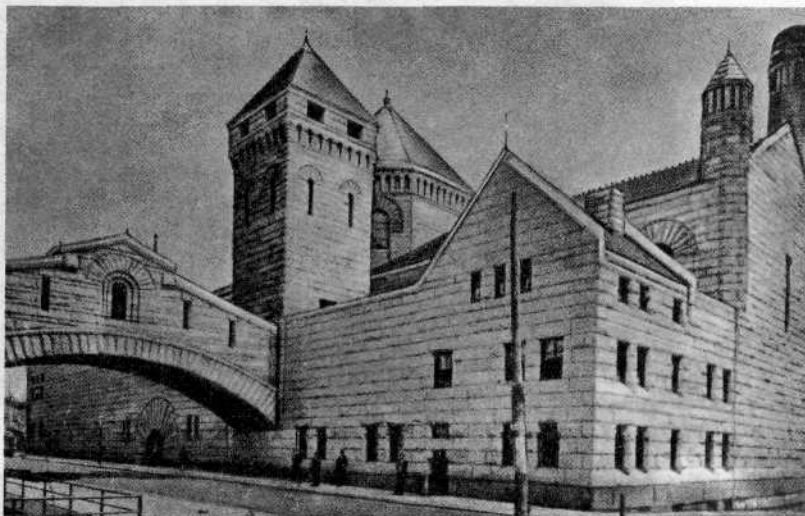
У. Моррис, Ф. Уэбб.
«Красный дом». Интерьер.



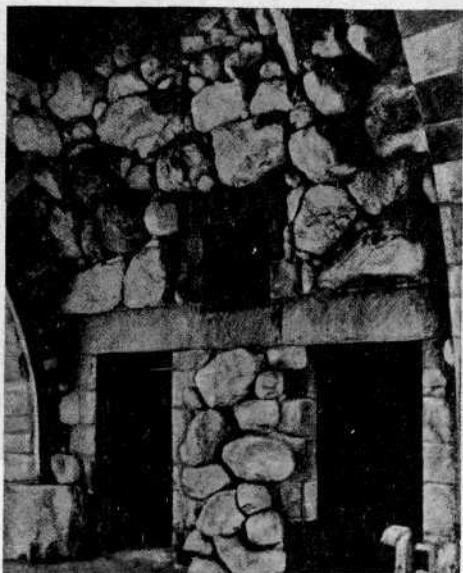
У. Моррис, Ф. Уэбб. «Красный дом». Беркли
Хид. 1859 г. .

Неоромантизм

Истоки неоромантизма.
Архитектура «романского
возрождения»
в США



Г. Ричардсон. Комплекс
Аллеганского суда
и тюрьмы.
Питсбург.
1884—1888 гг.



Г. Ричардсон. Дом Эймса.
Массачусет.
1880-е гг. Фрагмент



Трит, Фолс. Дом
Риерсона.
Чикаго. 1880-е гг.



Г. Ричардсон. Склады М. Филдса. Чикаго.
1885—1887 гг.



А. Галлен-Каллела.
Похищение Сампо.
1896 г.



М. А. Врубель. Богатырь. 1898 г.

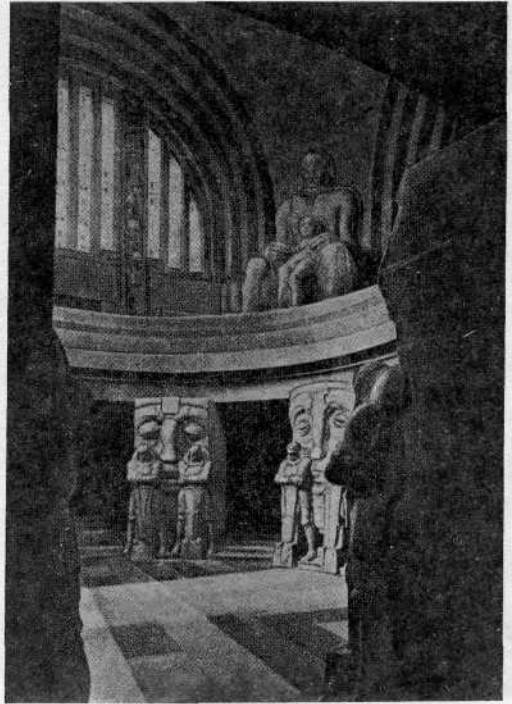


И. Мештрович. Марко Королевич. 1911 г.

Неоромантизм

Неоромантические тенденции
в изобразительном искусстве
и архитектурном декоре

Ф. Метцнер. Скульптура
в зале памятника
«Битва народов». Лейпциг.
1898—1913 гг.



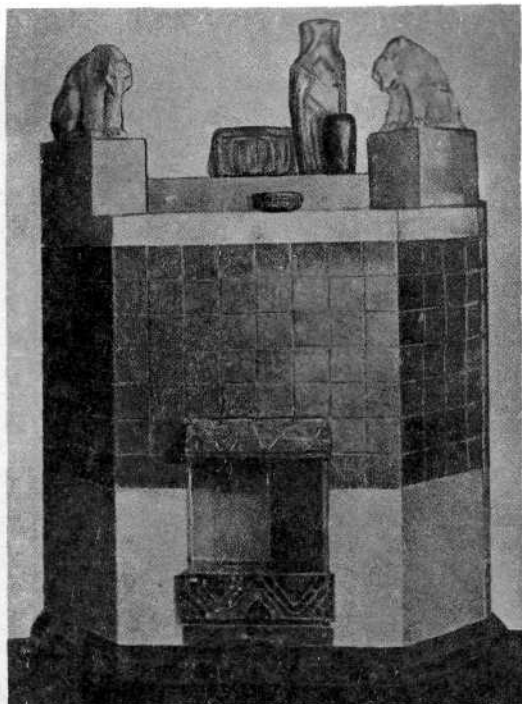
А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев. Доходный
дом. Петербург. 1906—1907 гг. Фрагмент



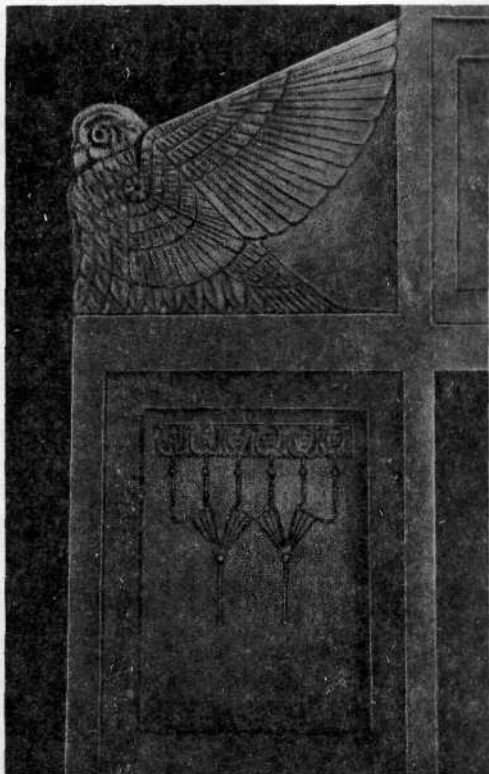
Э. Сааринен, Г. Гизелиус, А. Линдгрэн.
Дом компании «Похьюола».
Гельсингфорс. 1899—1909 гг. Фрагмент

Неоромантизм

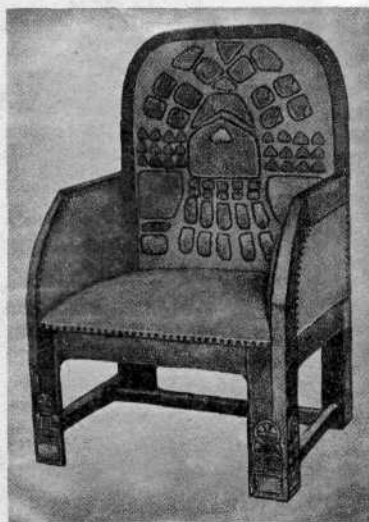
Неоромантические мотивы
в прикладном искусстве



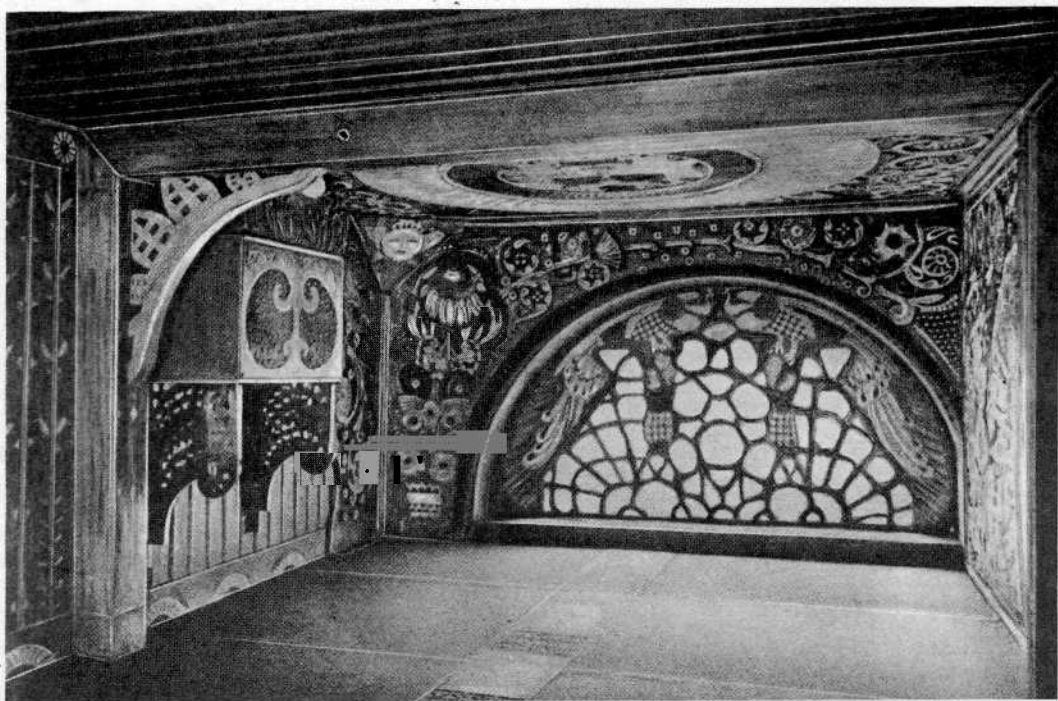
И. А. Фомин. Камин. Выставка «Современное искусство». 1903 г.



Х. П. Берлаге. Мебель амстердамской биржи. 1897—1903 гг. Фрагмент



Н. К. Рерих. Кресло.
Талашкино. Начало 1900-х гг.



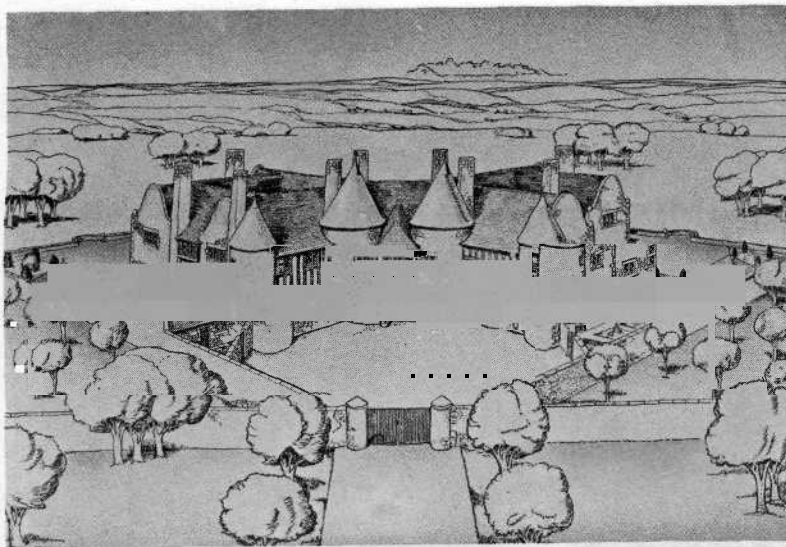
А. Я. Головин. «Теремок». Выставка
«Современное искусство». 1903 г.



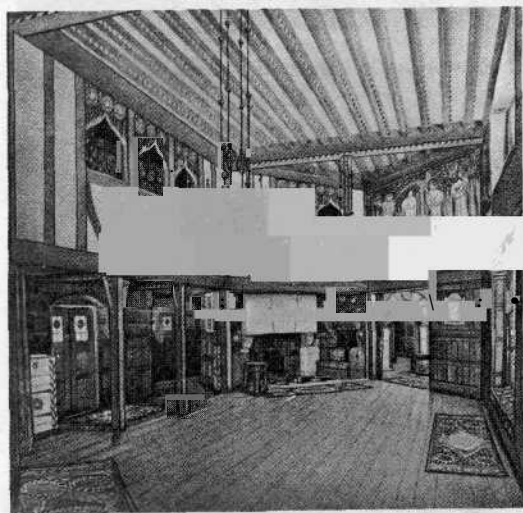
С. В. Малютин. Лавка. Талашкино. Начало
1990-х гг.

Неоромантизм

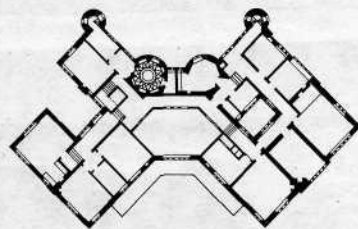
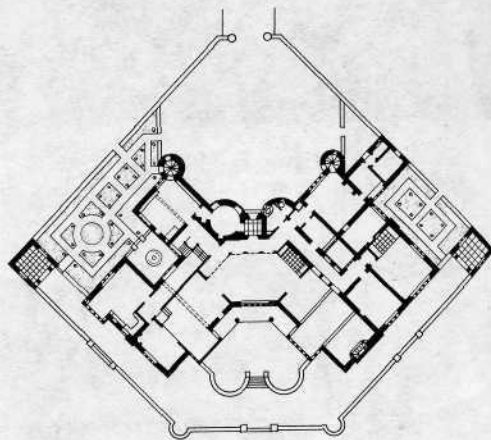
Тип загородного поместья



М. Х. Бейли Скотт. Проект дома для любителя искусства. Перспектива. 1901 г.



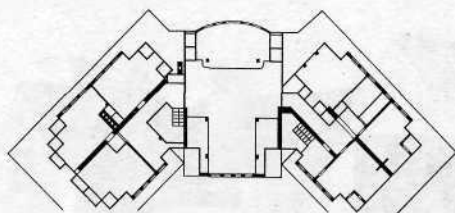
М. Х. Бейли Скотт. Проект дома для любителя искусства. Интерьер



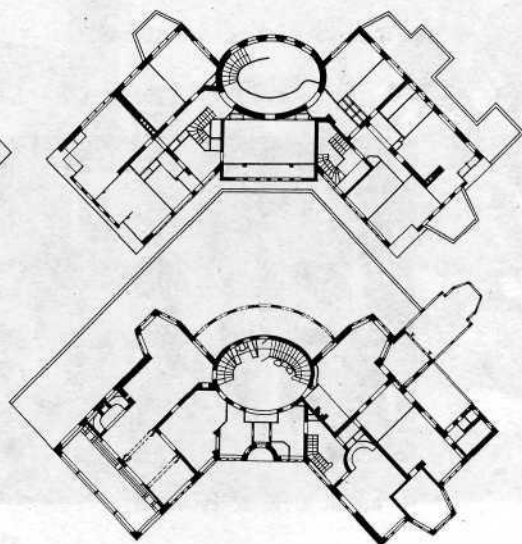
М. Х. Бейли Скотт. Проект дома для любителя искусства. План



Г. Мутезиус. Дом
Фронденберга. Николазее
(Берлин). 1909 г.

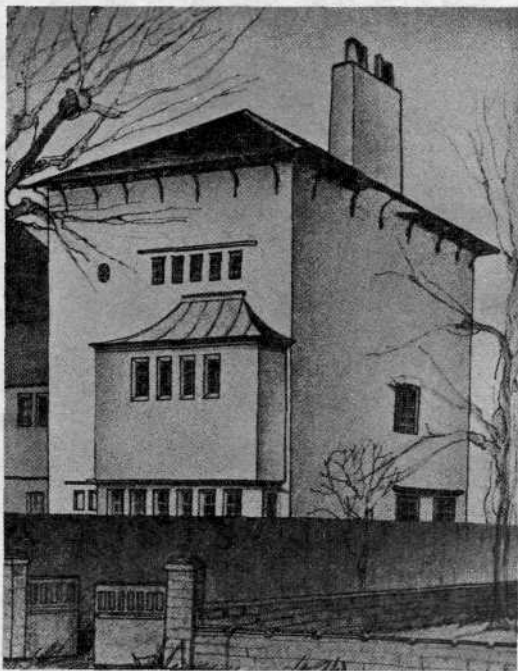


Г. Мутезиус. Дом
Фронденберга. План

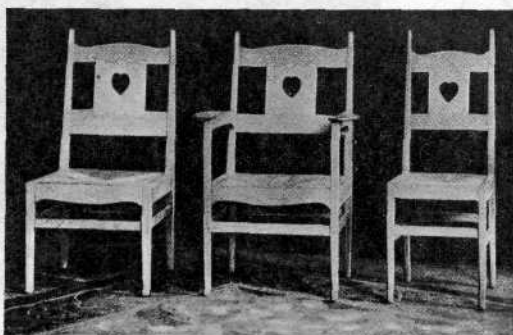


Неоромантизм

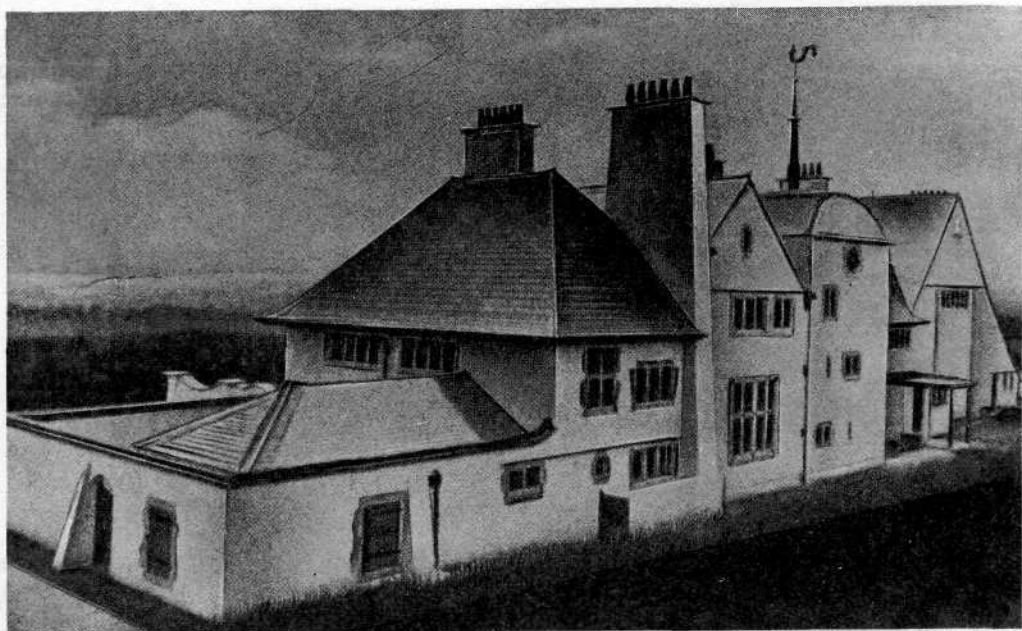
Эстетизация «народной простоты» жилища



Ч. Войси. Дом Форстера. Лондон. 1891—1903 гг.



Ч. Войси. Стулья. 1900-е гг.



Ч. Войси. Дом Ванкота. Хогсбек

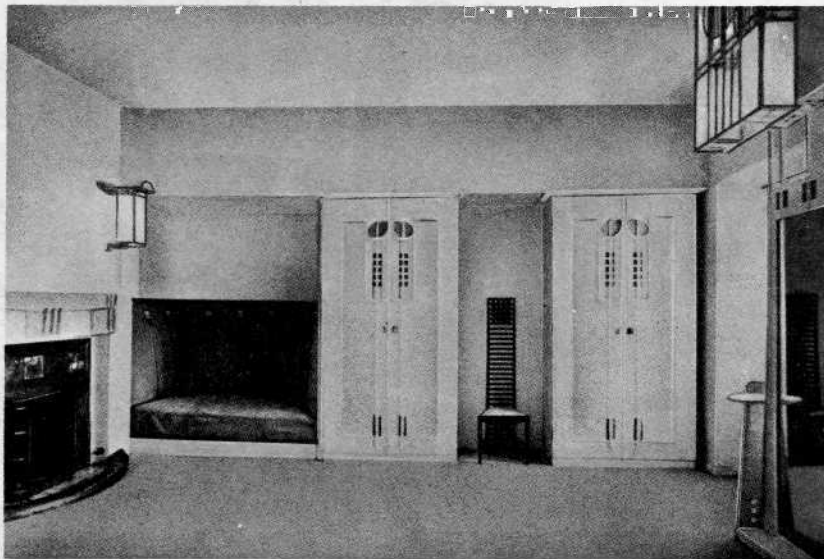
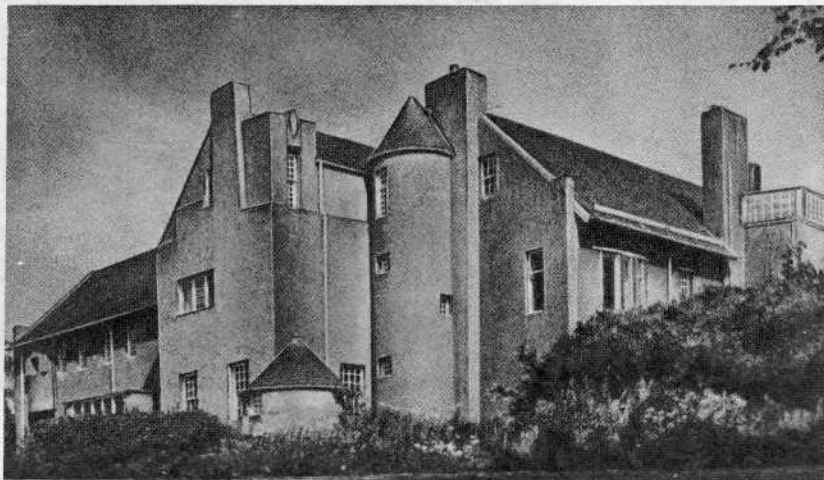


Э. Латиенс. Загородный дом. Сассекс, 1900-е гг.

Неоромантизм

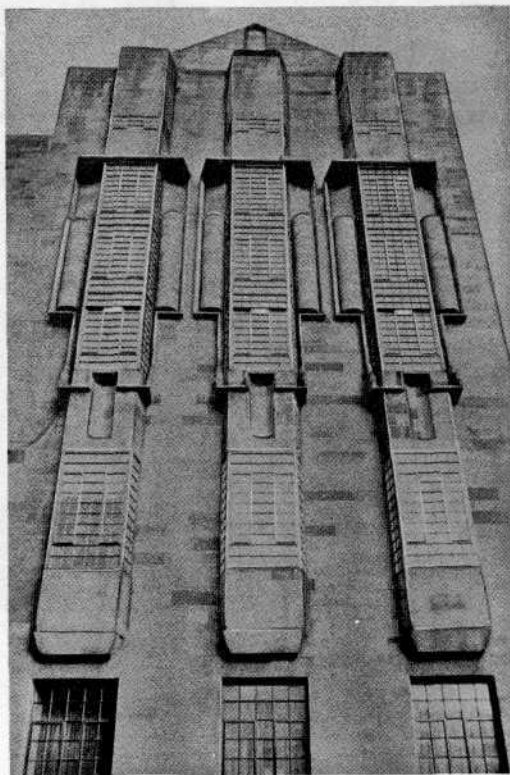
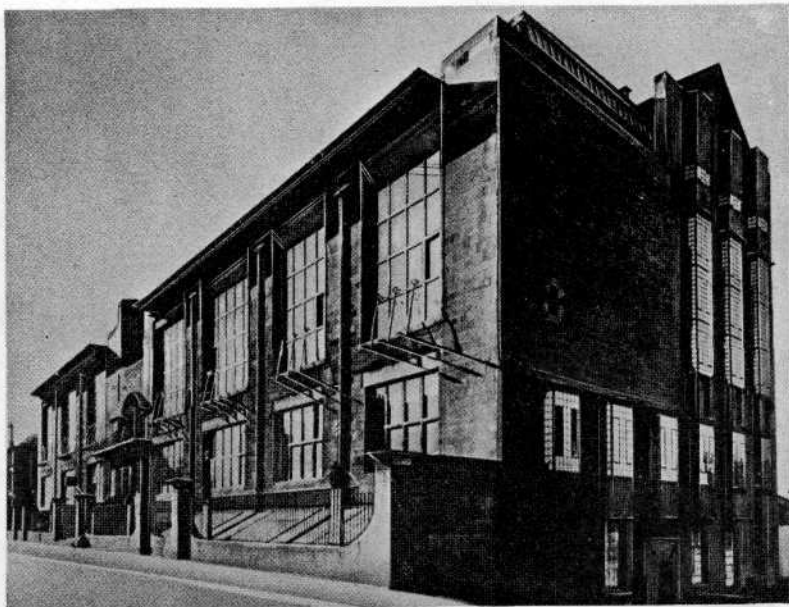
Новаторская трактовка
традиций шотландской
средневековой
архитектуры

Ч. Макинтош. Хилл-хауз. Глазго. 1902—1903 гг.

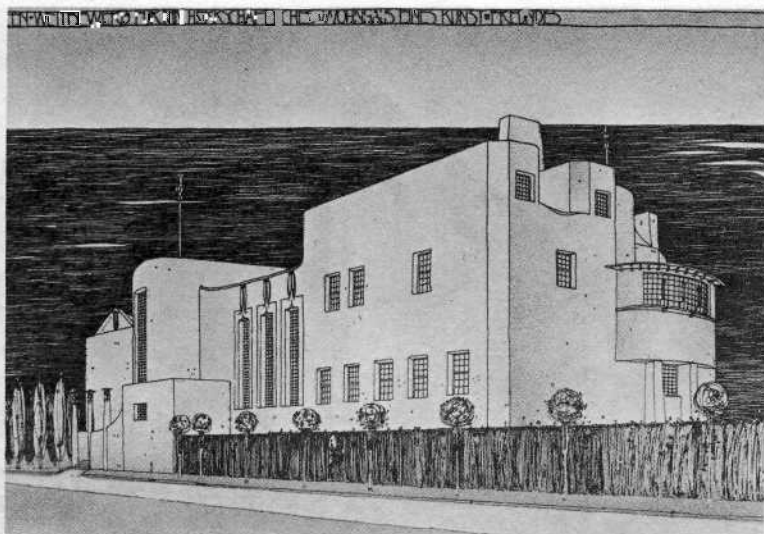


Ч. Макинтош. Хилл-хауз. Интерьер

Ч. Макинтош. Школа искусств. Глазго. 1907—1909 гг.

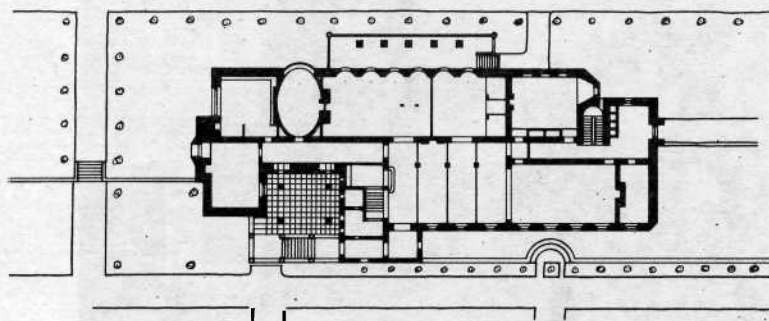
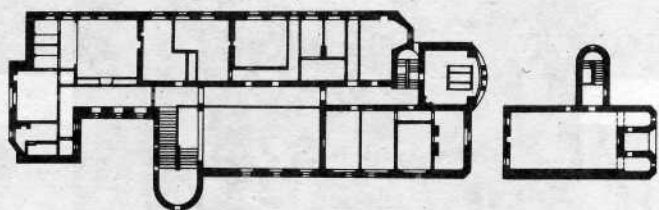


Ч. Макинтош.
Школа искусств.
Фрагмент

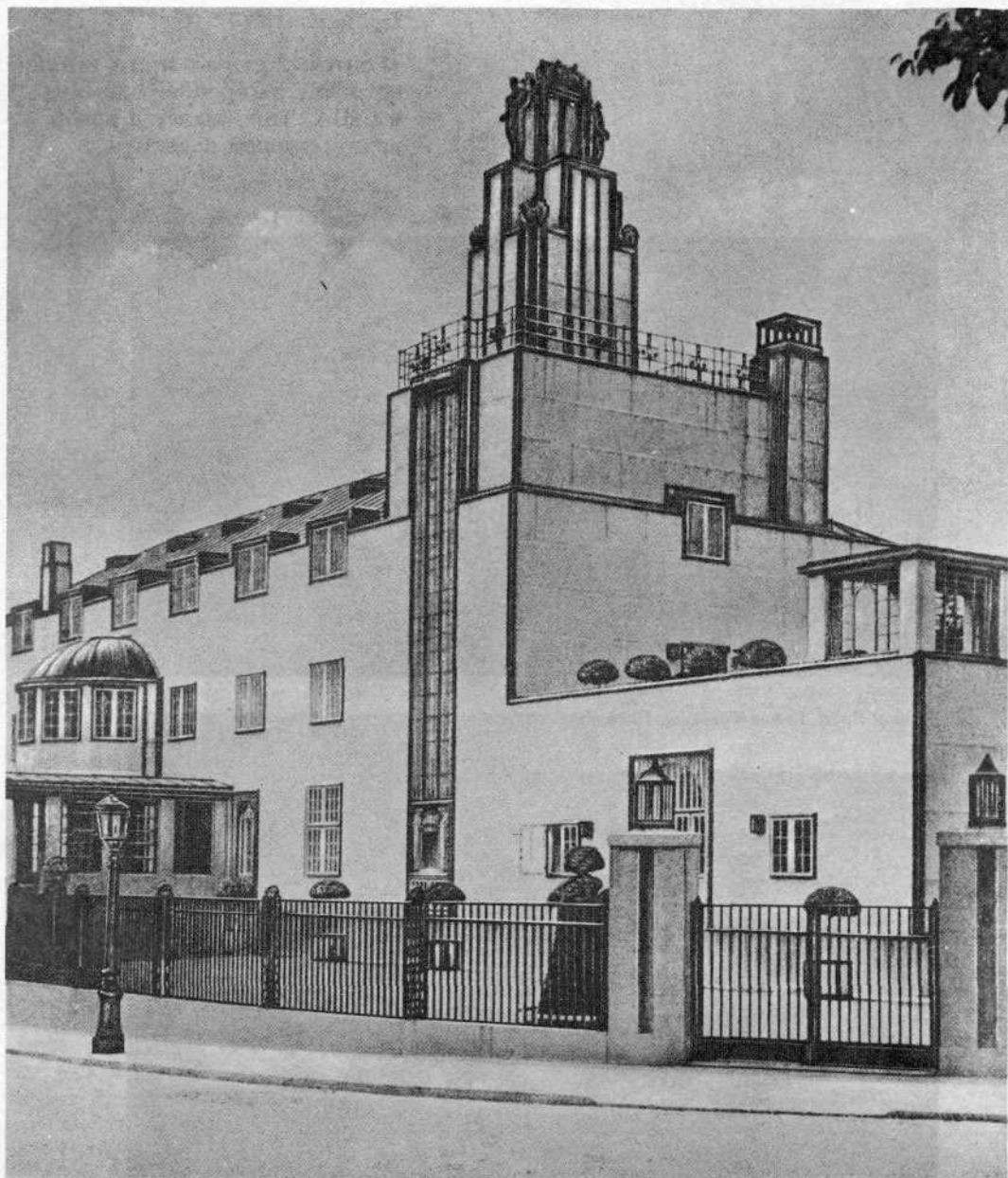


Неоромантизм
Рационализация
романтического
образа

Ч. Макинтош. Проект дома для любителя искусства. 1901 г. Перспектива



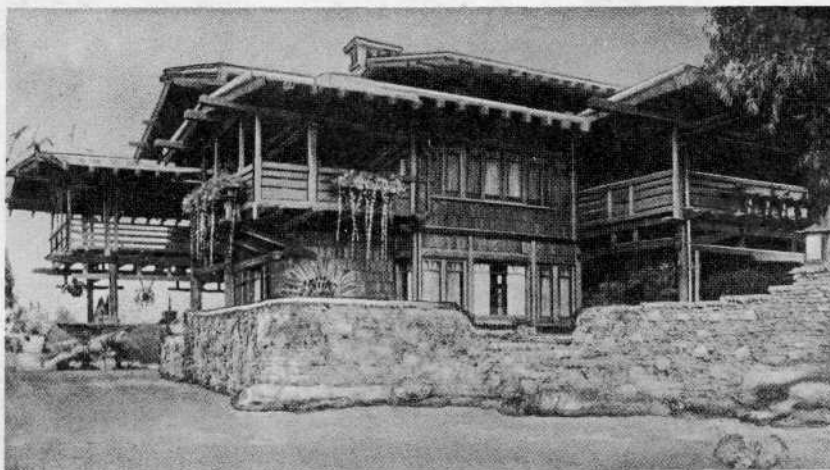
Ч. Макинтош. Проект дома для любителя искусства. План



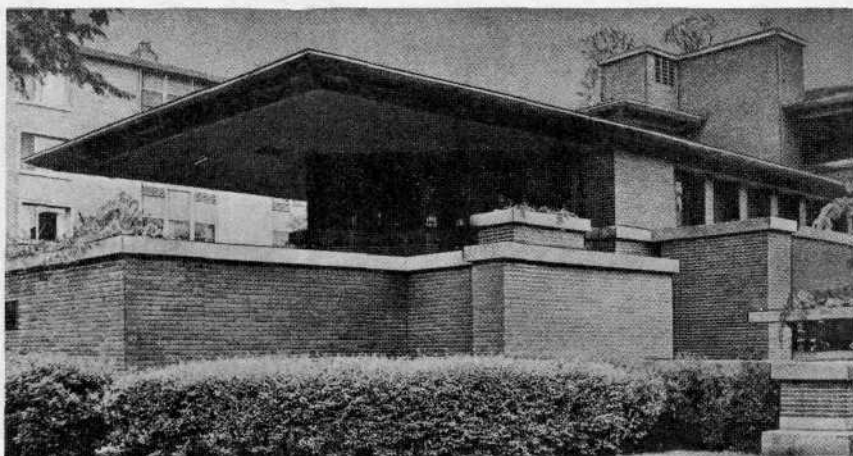
Й. Хоффман. Дворец Стокле. Брюссель. 1905 г.

Неоромантизм

«Гонтовый стиль» и его влияние на облик загородного дома в США. Тип «шале» в новой архитектурной редакции

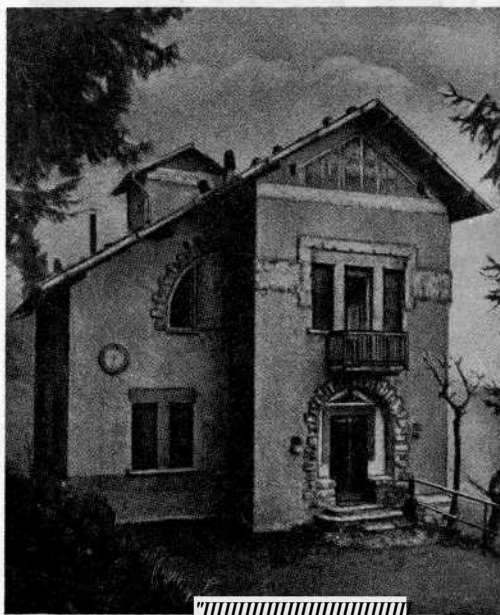
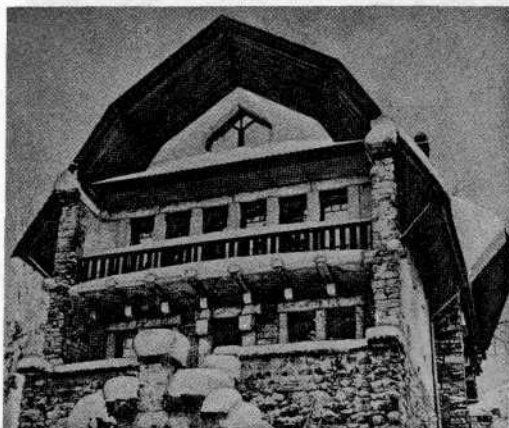


Братья Грин. Вилла Грамбле. Пасадена. 1908 г.



Ф. Л. Райт. Дом Роби. Чикаго. 1906—1909 гг.

Ш. Э. Жаннере. Вилла Стотцера.
Ла-Шо-де-Фон. 1908 г.

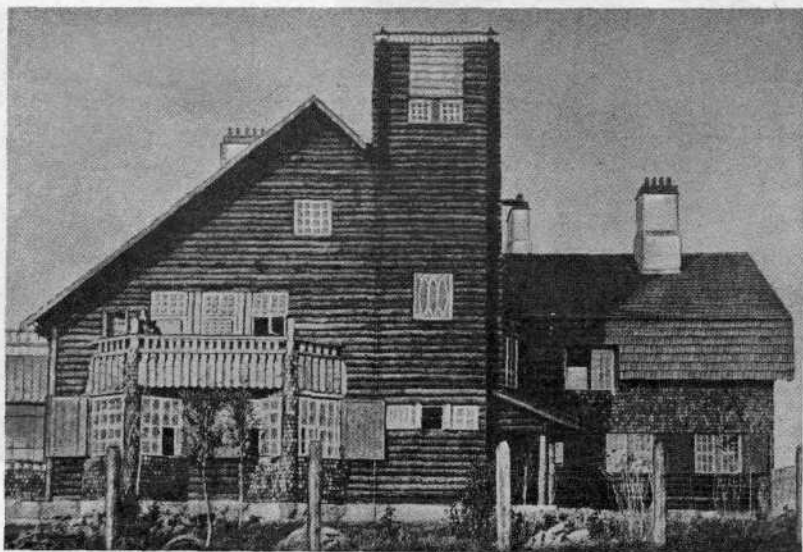


А. Сант-Элиа. Вилла Элизии. Близ Комо. 1911 г.

Неоромантизм

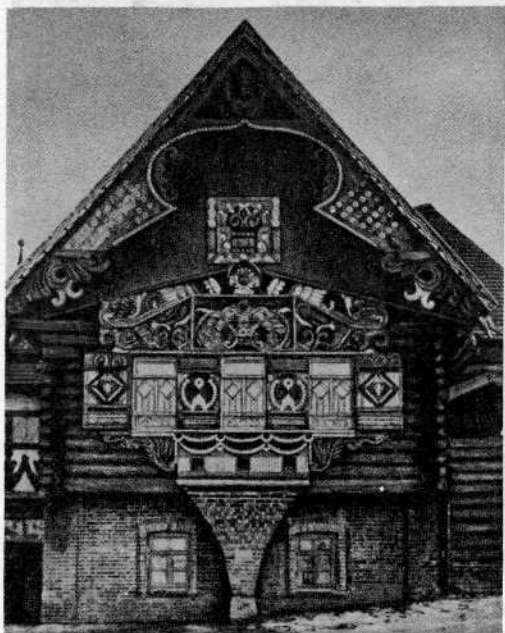
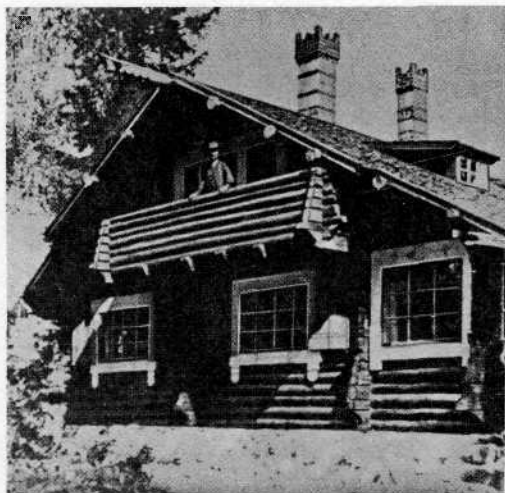
Традиционный сруб
в архитектуре модерна

Э. Сааринен, Г. Гизеллиус, А. Линдгрен.
Вилла «Виттреск». Гельсингфорс. 1902 г.



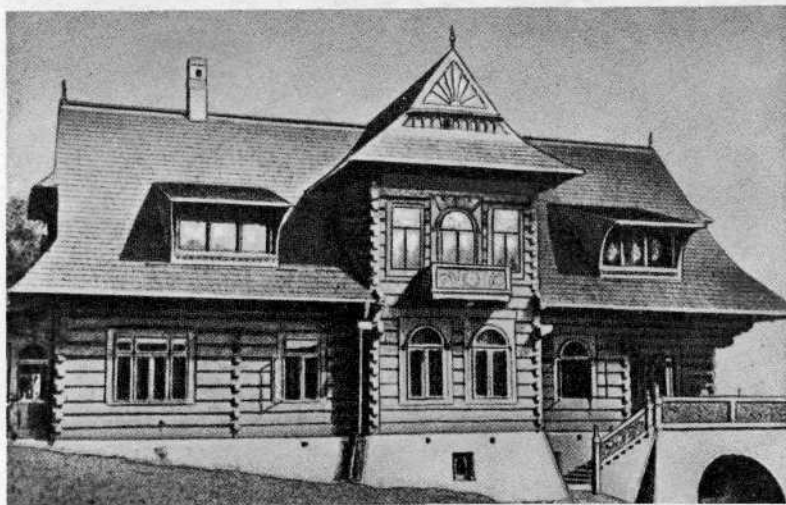
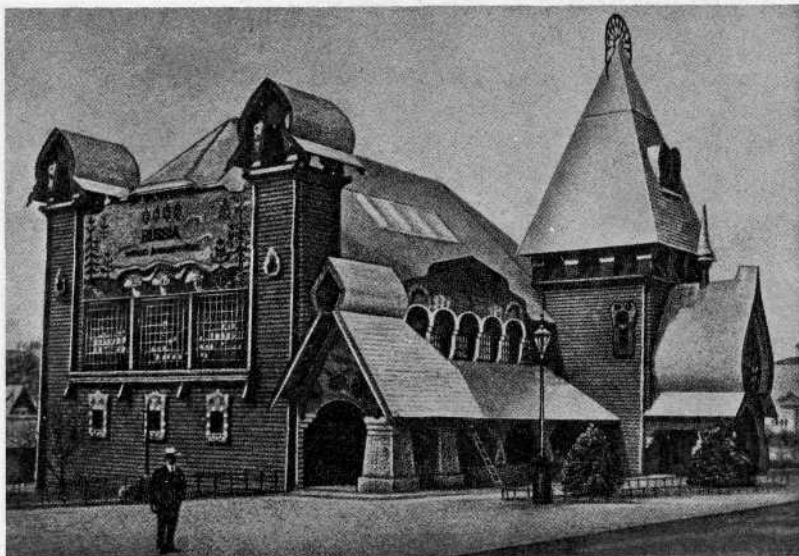
А. А. Оль. Дача Л. Андреева. Райвола. 1908 г.

Л. Сонк. Собственная вилла «Пассес».
Аландские острова. 1894 г.



С. В. Мамютин. «Теремок».
Талашкино. Начало
1900-х гг.

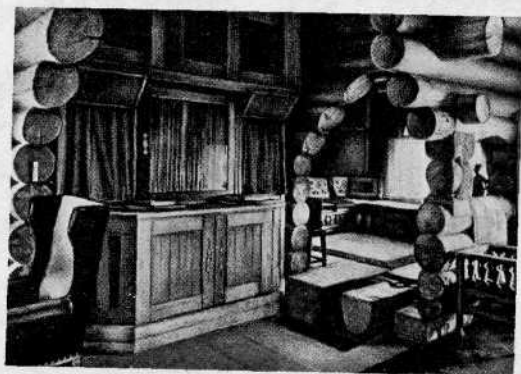
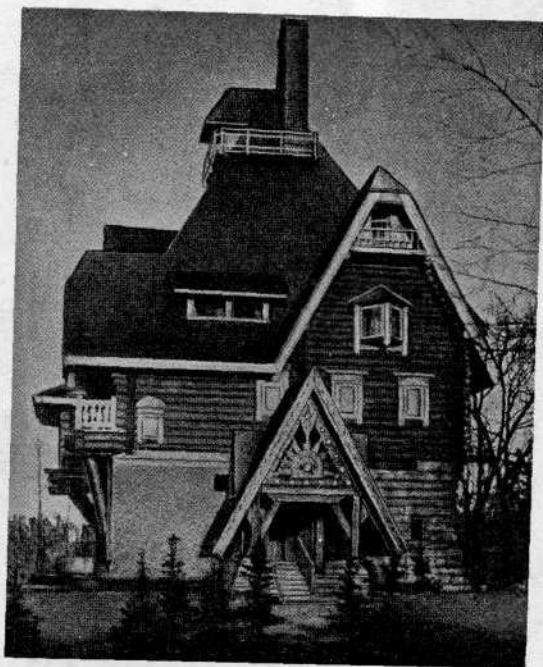
Ф. О. Шехтель. Павильон леса русского отдела
Международной выставки в Глазго. 1901 г.



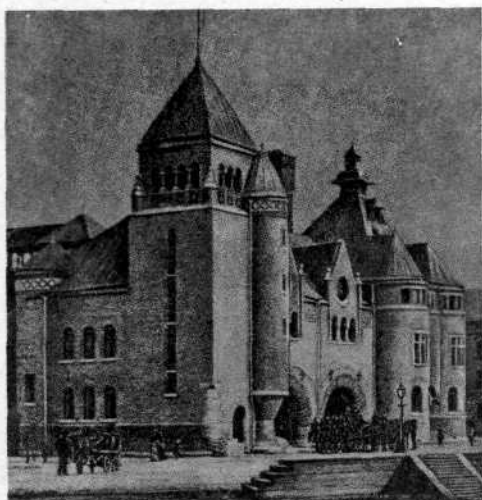
С. Виткевич. Вилла «Под Ядлами». Закопане.
1897 г.

Неоромантизм

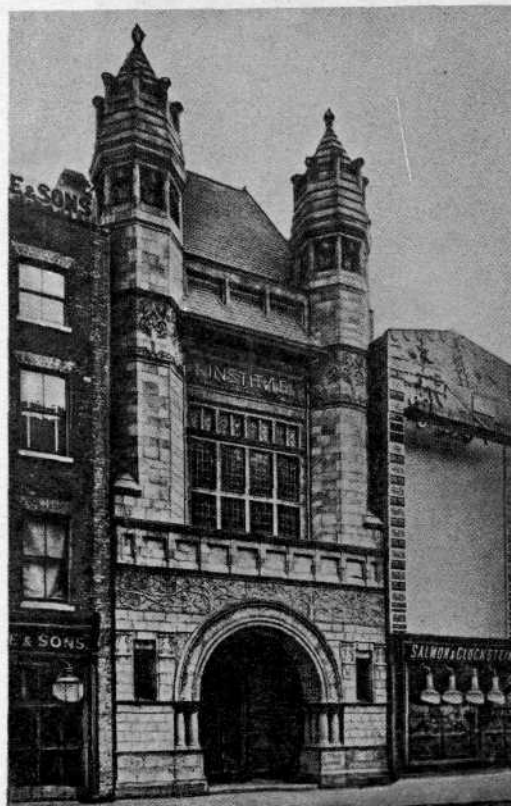
Традиционный сруб в архитектуре
модерна



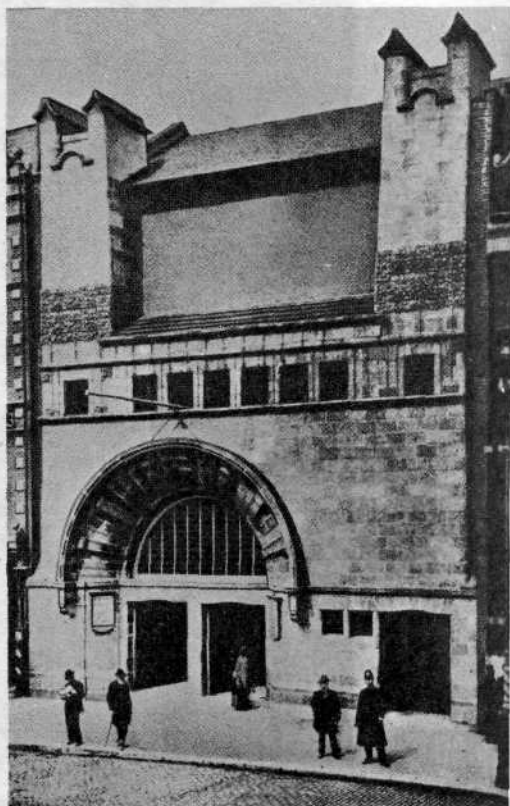
Р. Ф. Мельцер. Особняк на Каменном
острове. Петербург. 1904—1907 гг.



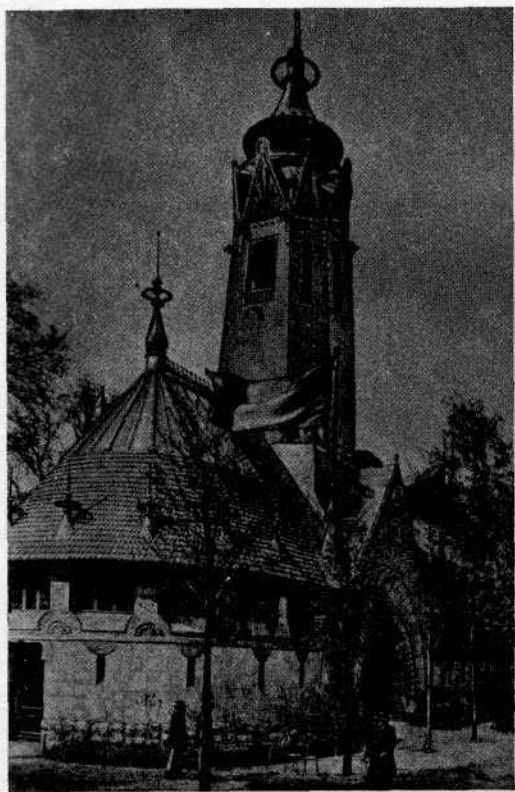
Ф. Боберг. Пожарное депо.
Стокгольм. До 1893 г.



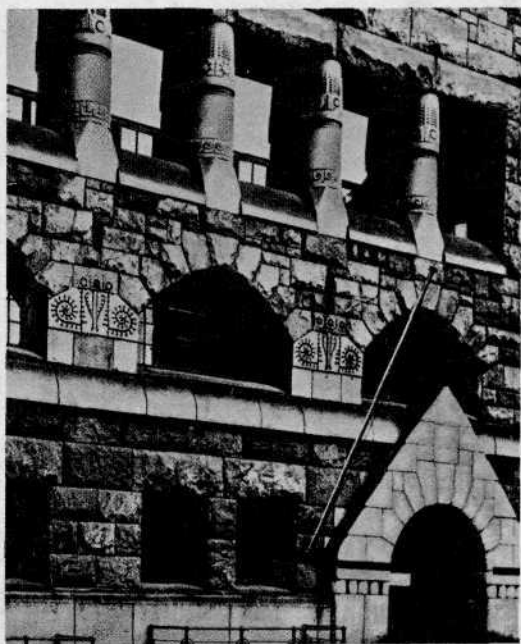
Ч. Таунсенд. Епископальный институт.
Лондон. 1894 г.



Ч. Таунсенд. Уайт-Чепельская художественная
галерея. Лондон. 1897—1899 гг.



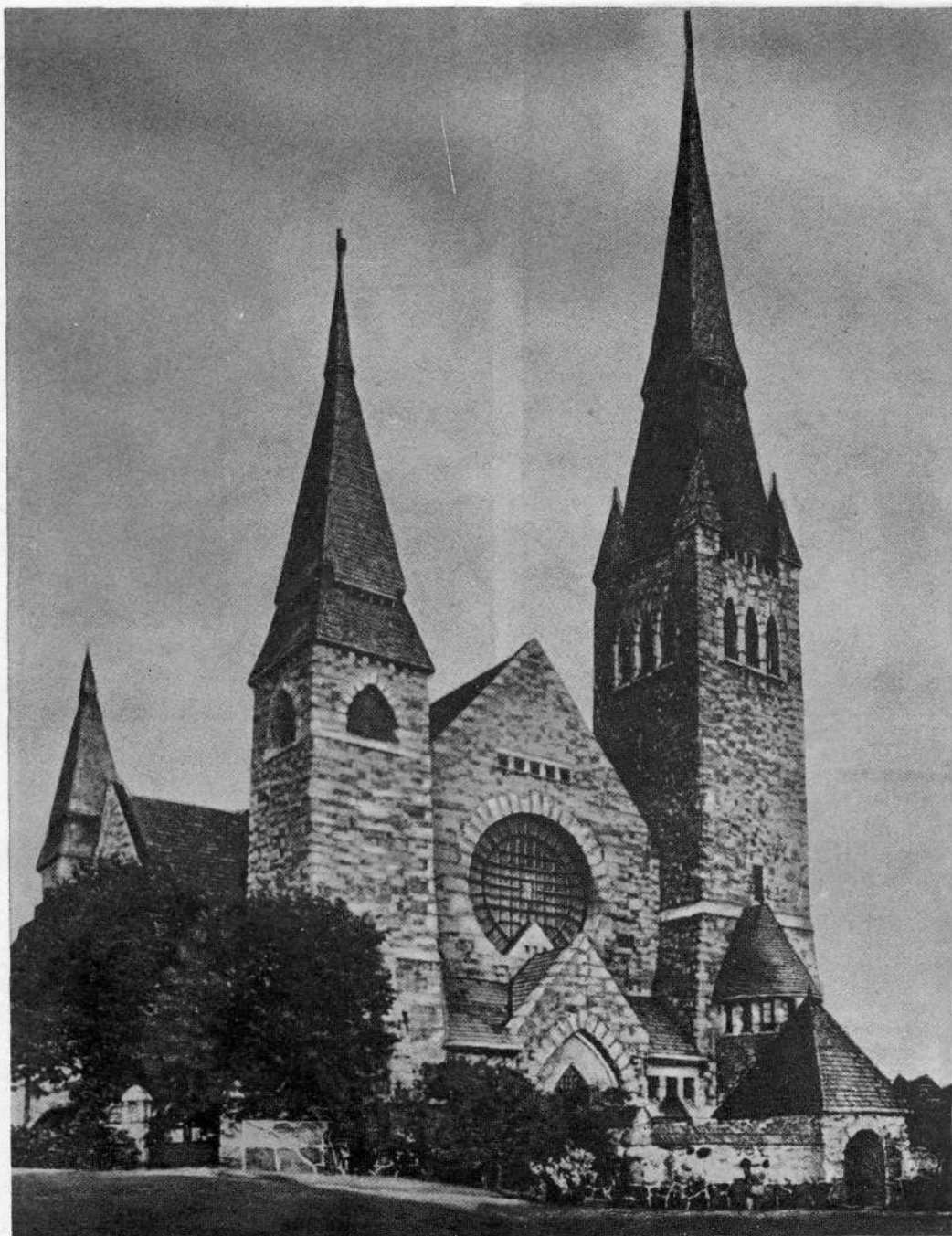
Э. Сааринен, Г. Гизеллиус, А. Линдгрэн.
Финский павильон на Всемирной выставке в
Париже. 1900 г.



Л. Сонк. Здание телефонной компании.
Гельсингфорс. 1905 г.



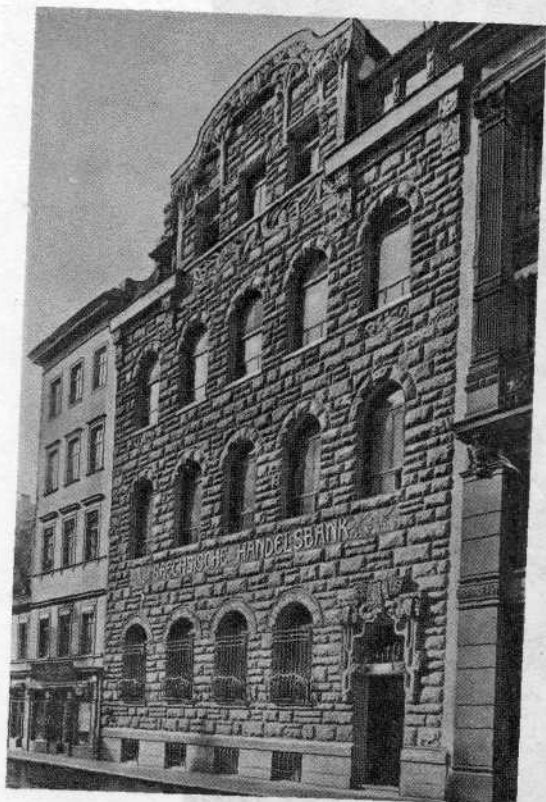
Э. Сааринен, Г. Гизел-
лиус, А. Линдгрэн.
Вокзал
в Гельсингфорсе.
1905—1914 гг.



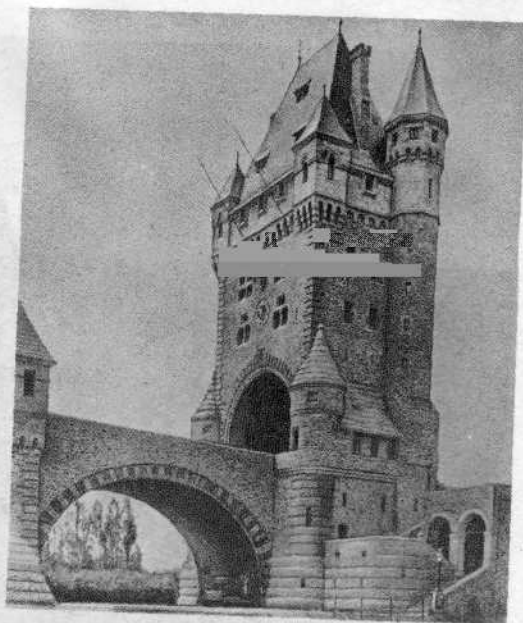
Л. Сонк. Собор св. Иоанна. Таммерфорс.
1902—1907 гг.

Неоромантизм

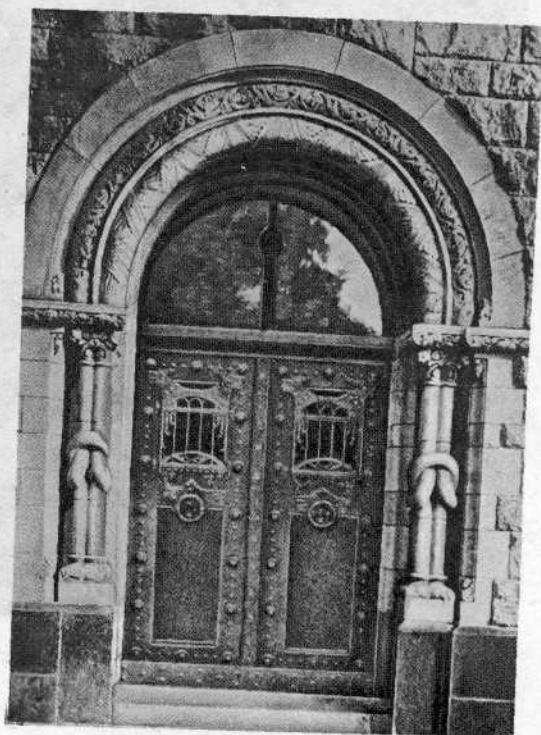
«Романское возрождение»
в Европе



Р. Шиллинг, Р. Грабнер. Сберегательная касса.
Дрезден. 1902 г.



К. Хофманн. Новый мост через Рейн. 1900-е гг.



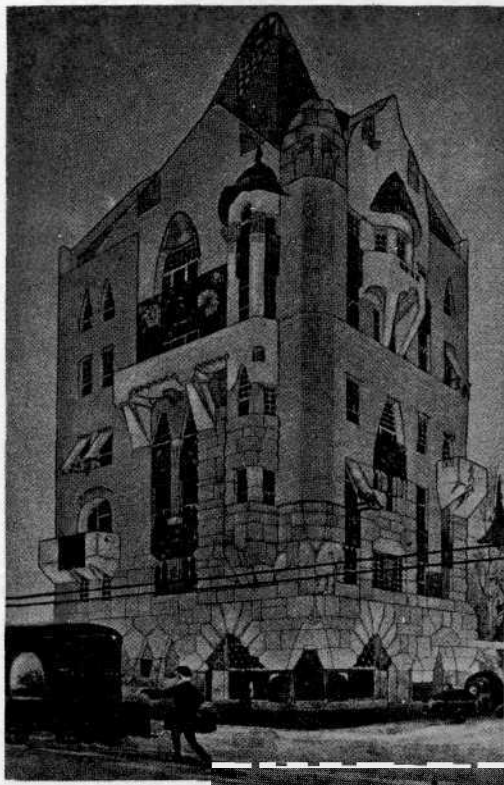
Б. Швехтен. «Романский дом».
Берлин. 1902 г. Фрагмент



М. М. Перетяткович, Л. Н. Бенуа. Костел французского посольства. Петербург. 1908—1909 гг.

Неоромантизм

«Романское возрождение»
в Европе



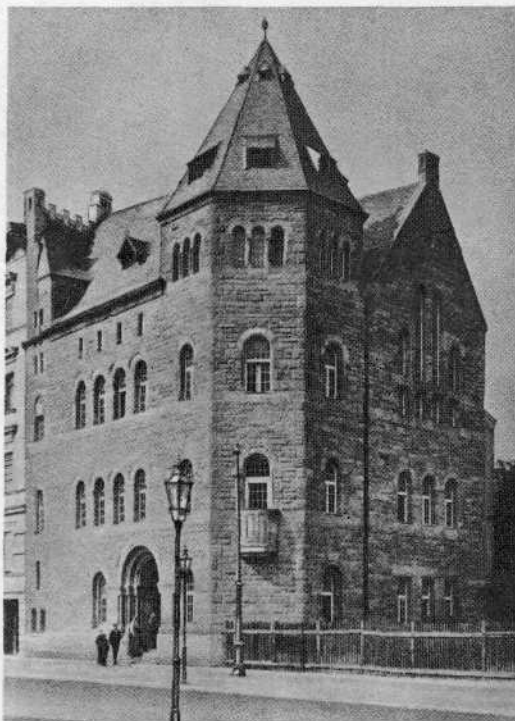
Н. В. Васильев. Проект жилого дома. 1906 г.



А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев. Доходный дом.
Петербург. 1906—1907 гг.

Неоромантизм

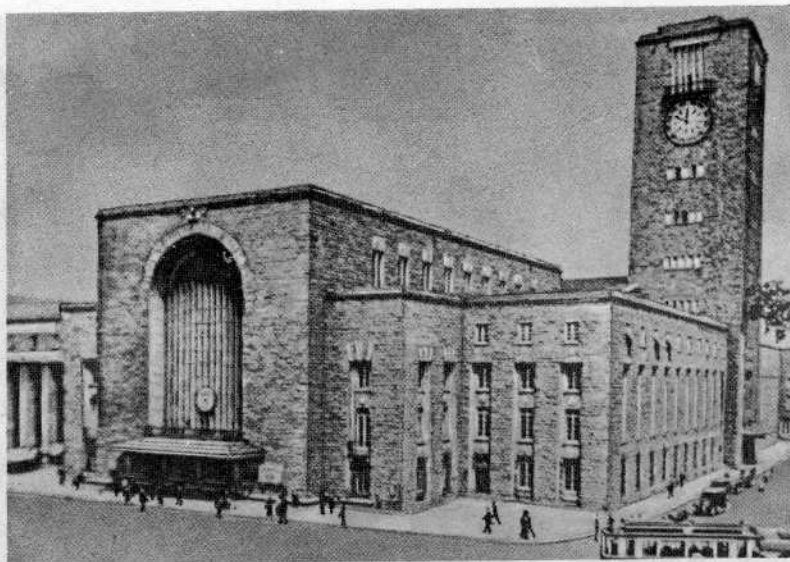
«Романское возрождение»
в Европе



А. Адамс, П. Мебес. Академический институт.
Шарлотенбург. 1904 г.



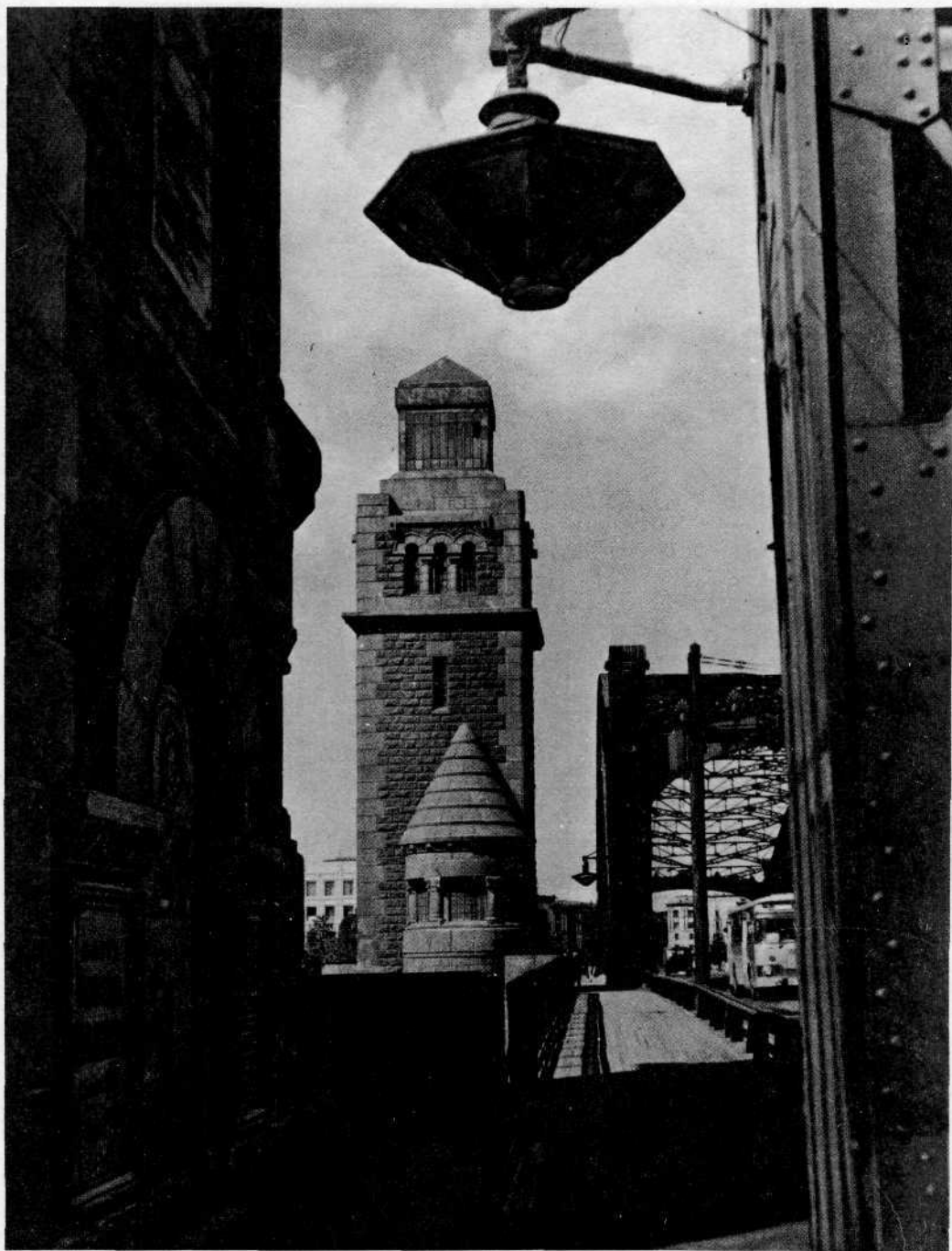
Б. Шмитц. Памятник «Битва народов». Лейпциг.
1908—1913 гг.



П. Бонатц, Ф. Шолер. Главный вокзал в
Штутгарте. 1913—1928 гг.



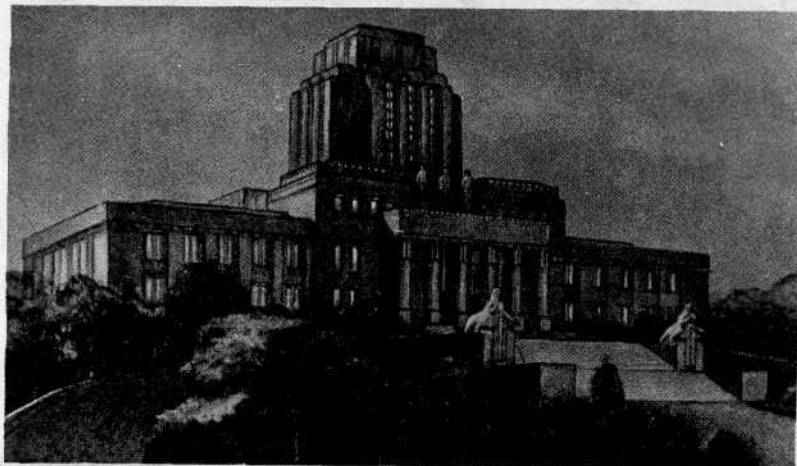
Т. Фишер. Церковь.
Штутгарт. 1900-е гг.



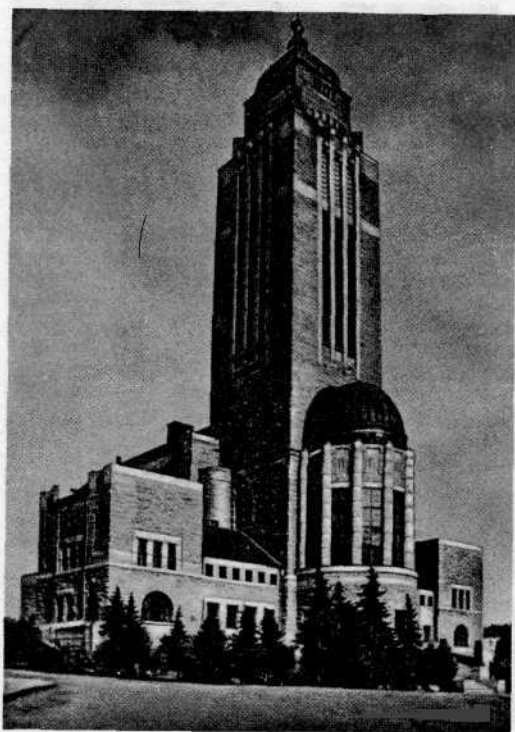
В. П. Апышков, Г. Г. Кривошеин. Мост
Петра Великого. Петербург. 1908—1911 гг.

Неоромантизм

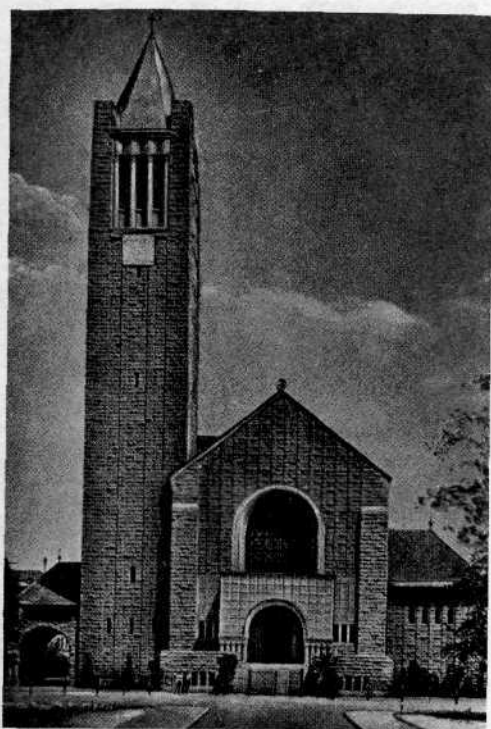
«Романское возрождение»
в Европе



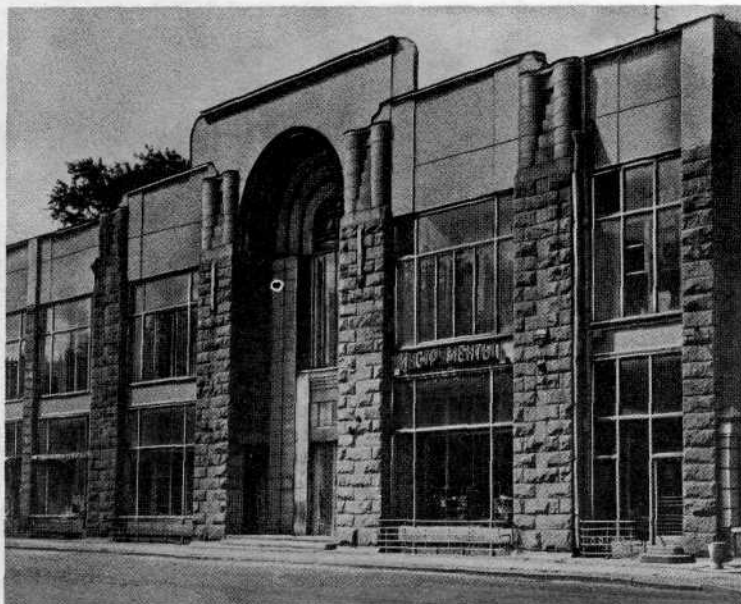
Э. Сааринен. Проект здания Парламента
для Гельсингфорса. 1908 г.



Л. Сонк. Кирха. Гельсингфорс. 1910 г.



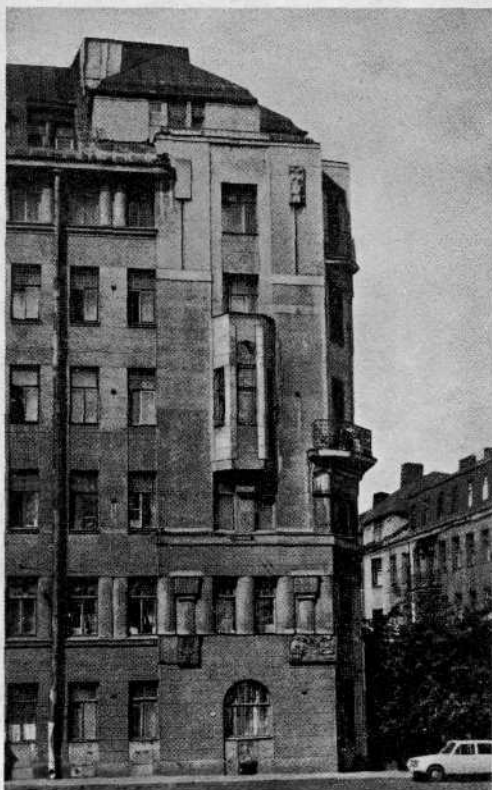
Р. Кюрель, К. Мозер. Церковь. Цюрих. 1911 г.



Неоромантизм

Трансформация
романских форм

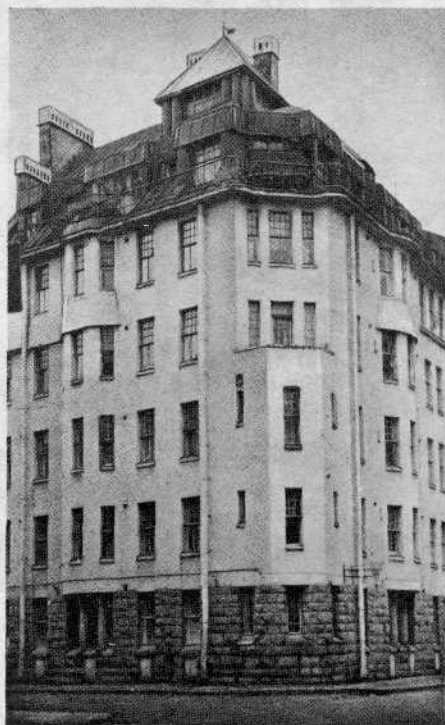
Н. В. Васильев.
«Новый пассаж».
Петербург.
1912—1913 гг.



А. Ф. Бубырь. Доходный дом. Петербург. 1911 г.
Фрагмент



Д. А. Крыжановский.
Доходный дом. Петербург.
1908 г.

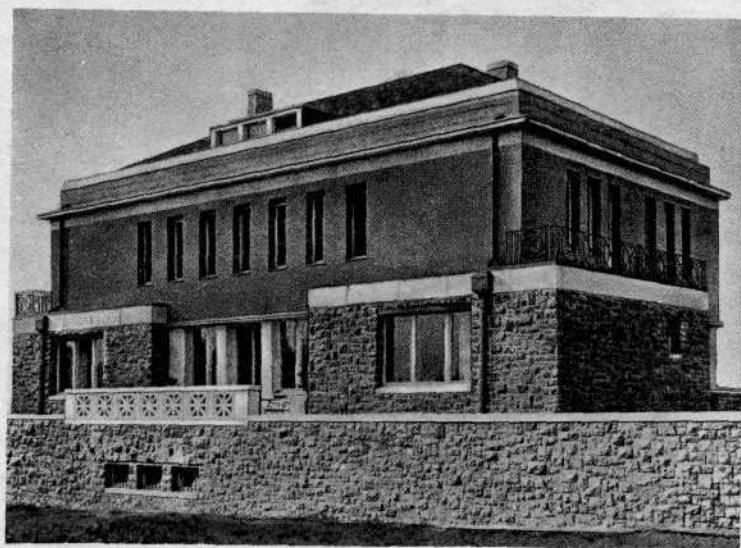
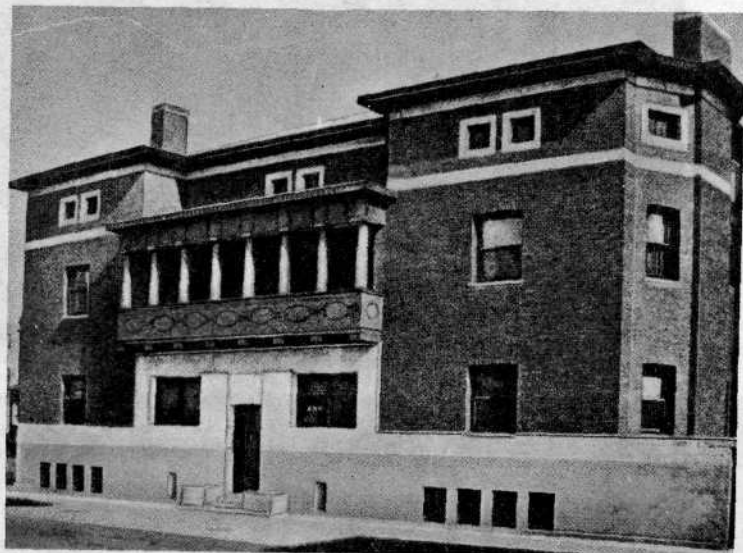


А. Ф. Бубырь. Доходный дом. Петербург

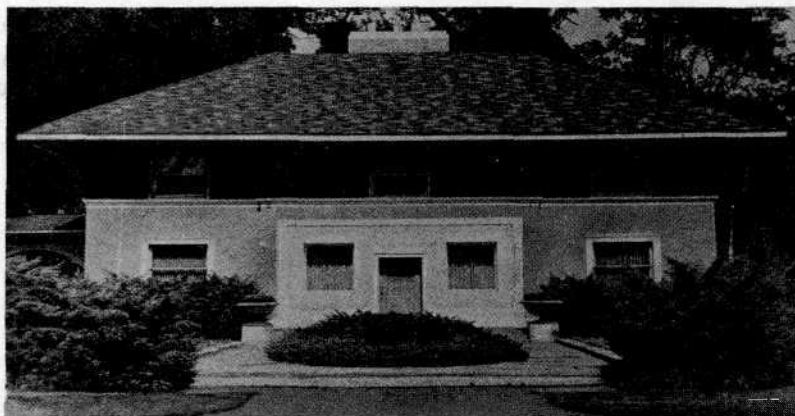
Неоромантизм

Взаимодействие романтической
и классицистической
традиций

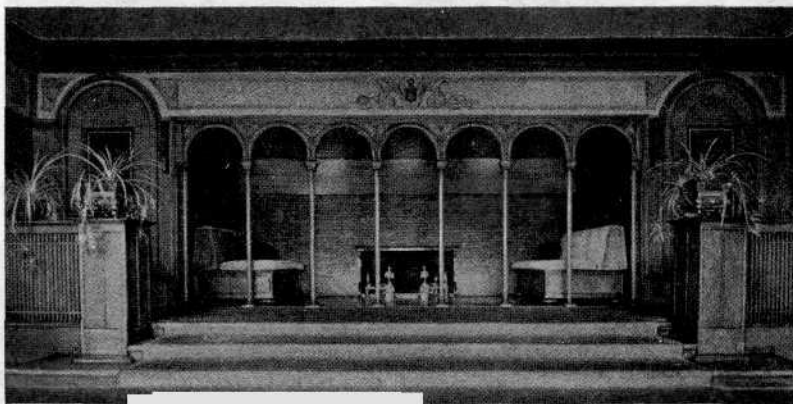
Д. Адлер, Л. Салливен.
«Терракотовый дом» Чарнели.
Чикаго. 1890 г.



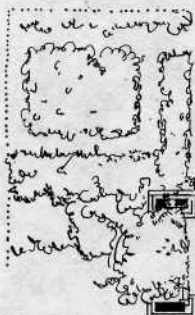
П. Беренс. Дом Шредера. Хаген-Эппенгаузен. 1909 г.



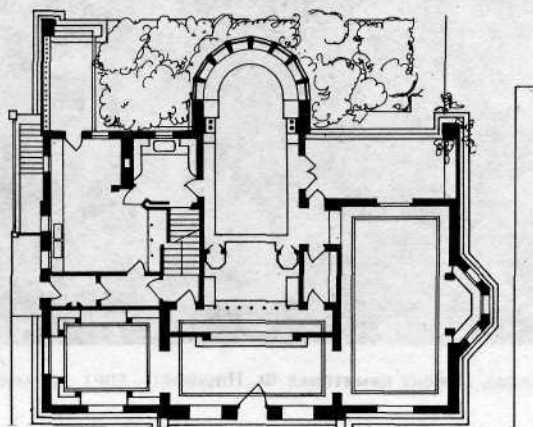
Ф. Л. Райт. Дом Вильсона.
Ривер Форс. Иллинойс. 1893 г.



Ф. Л. Райт. Дом Вильсона. Интерьер

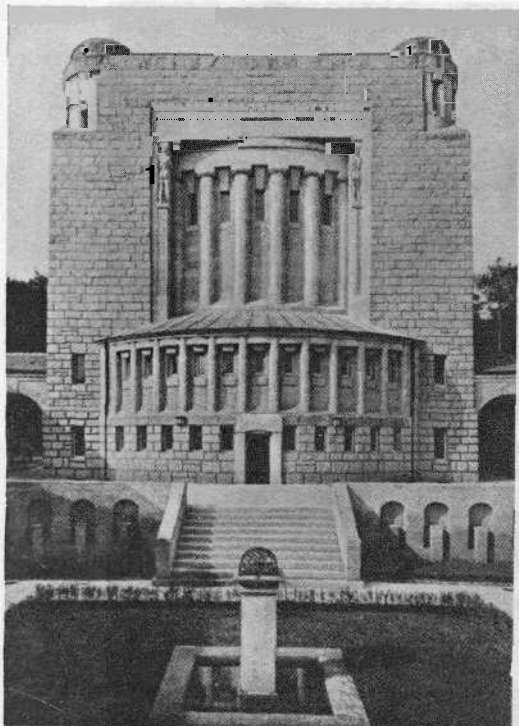


Ф. Л. Райт. Дом Вильсона. План

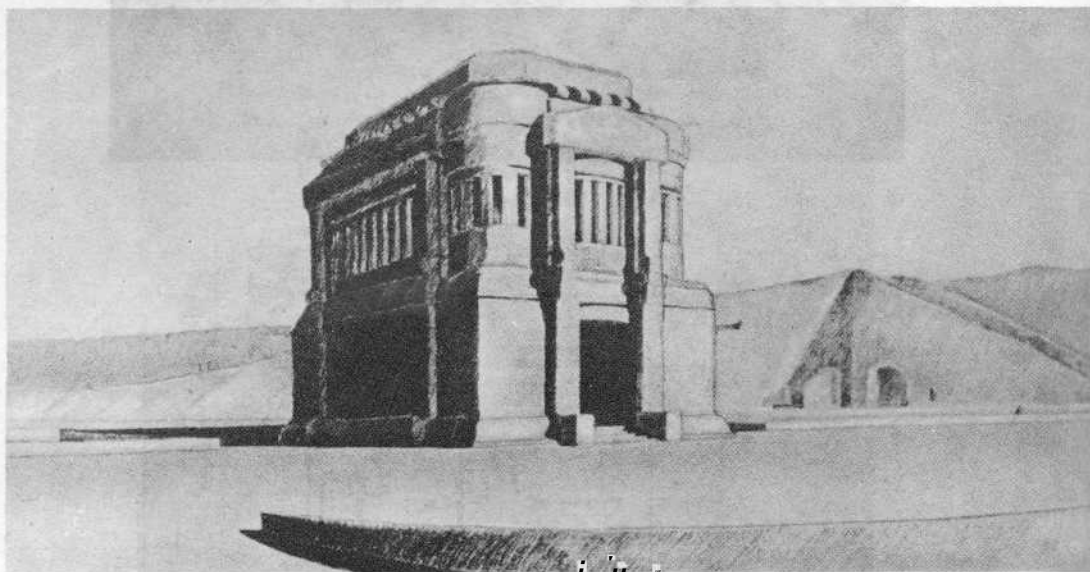


Неоромантизм

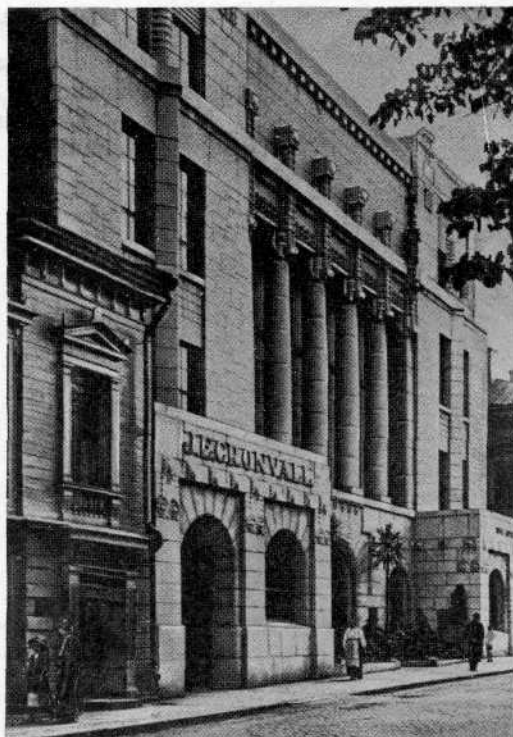
Взаимодействие романтической
и классицистической
традиций



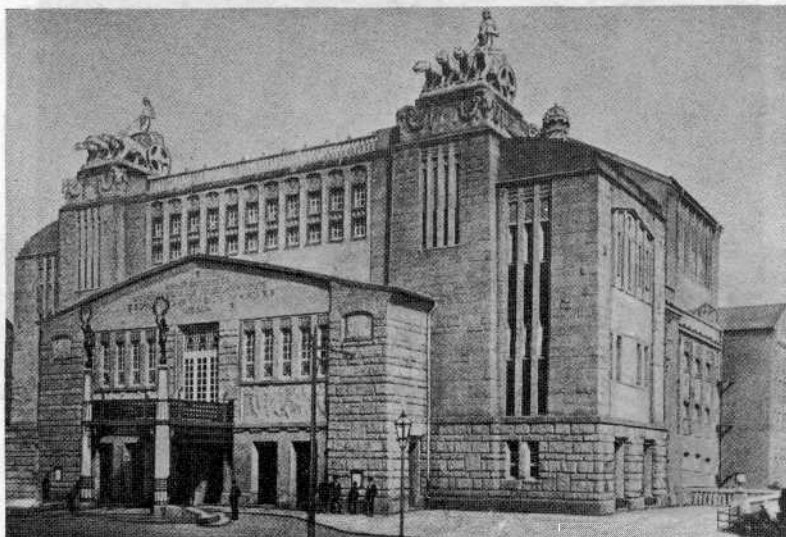
Ф. Шумахер. Крематорий. Дрезден. Конец
1900-х гг.



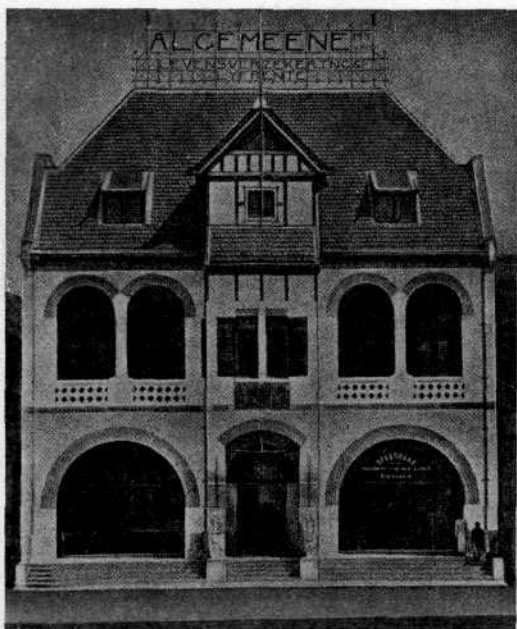
Х. Ван де Велде. Проект памятника Ф. Ницше



Л. Сонк, Юнг. Частный банк.
Гельсингфорс. 1900-е гг.



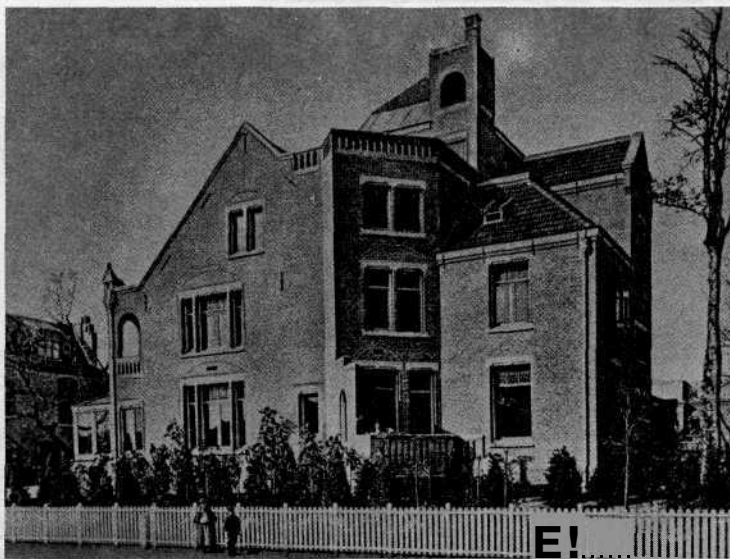
М. Дюлфер. Театр. Дортмунд. 1903—1904 гг.



Х. П. Берлаге. Банк в Сурабае. 1905 г.

Неоромантизм

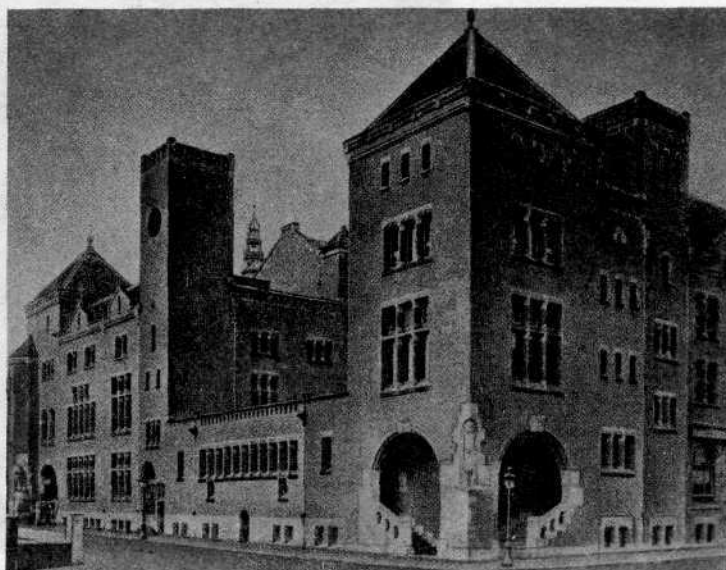
Опыт синтеза наследия европейской архитектуры на основе национальной традиции



Х. П. Берлаге. Вилла в Амстердаме. Конец 1890-х гг.

Неоромантизм

Сближение
с рационализмом



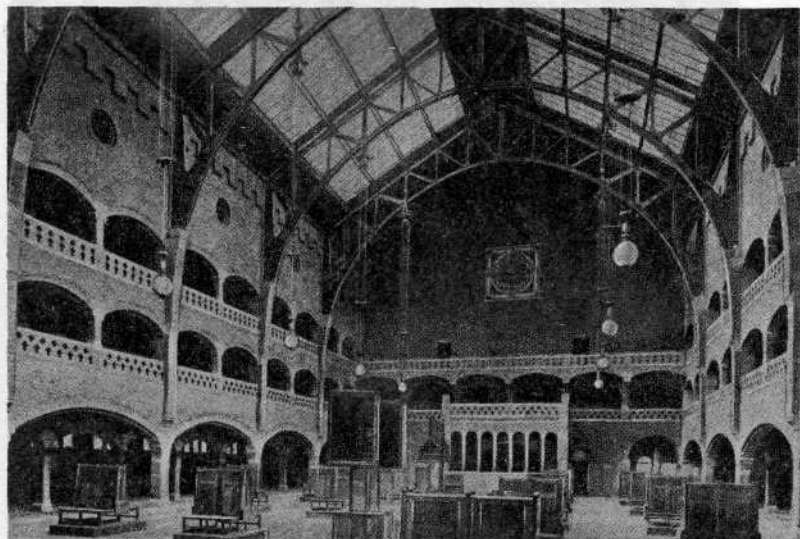
Х. П. Берлаге. Биржа
в Амстердаме. 1897-1903 гг.



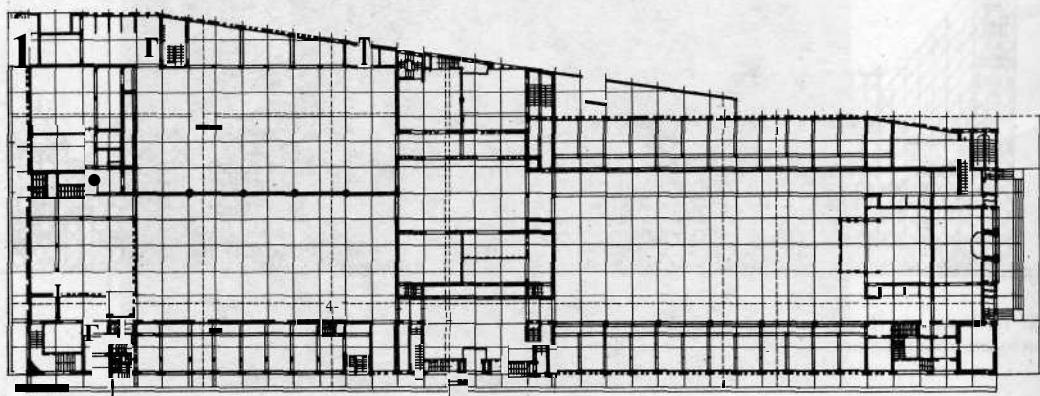
Х. П. Берлаге. Построение фасада биржи
методом триангуляции

Неоромантизм

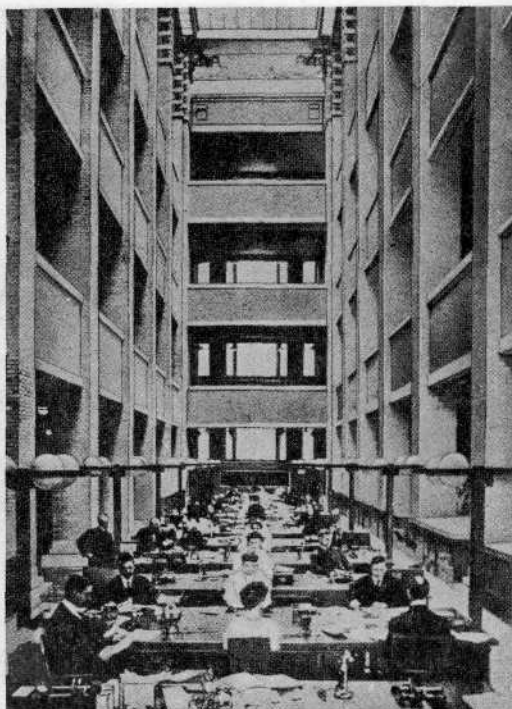
Сближение
с рационализмом



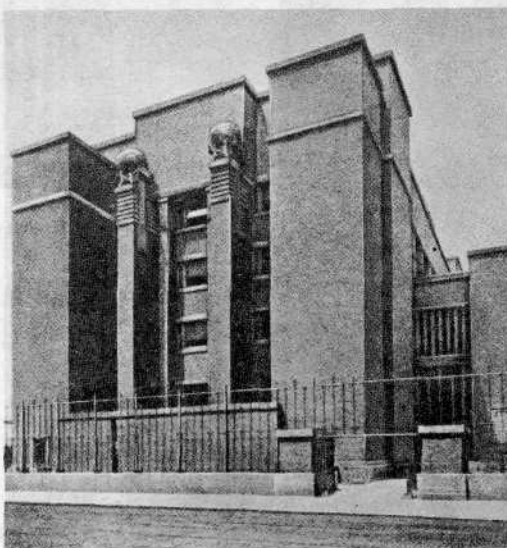
Х. П. Берлаге. Биржа
в Амстердаме. Интерьер



Х. П. Берлаге. Построение плана биржи
методом триангуляции



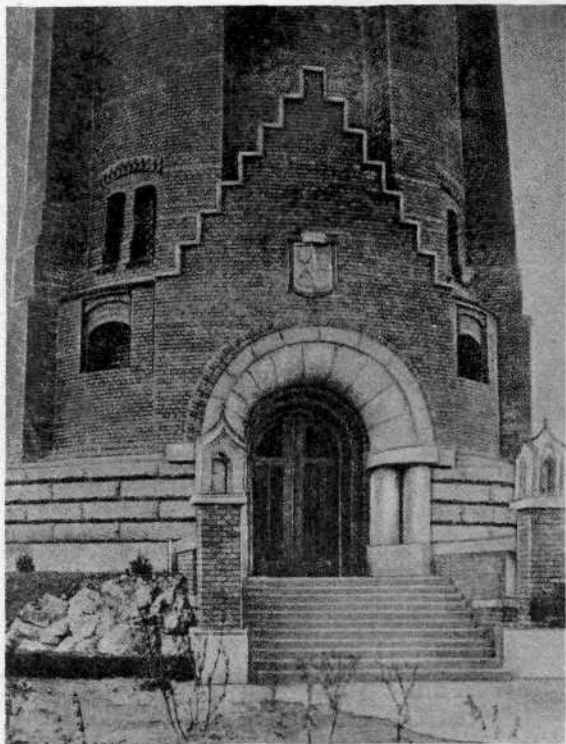
Ф. Л. Райт. Здание компании Ларкин. Интерьер



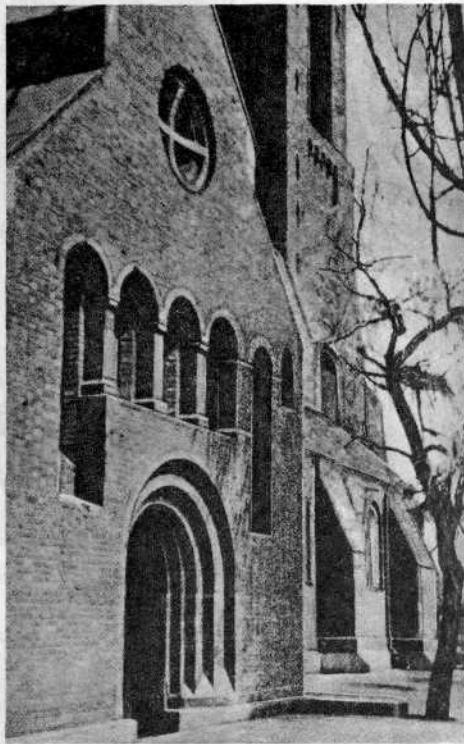
Ф. Л. Райт. Здание компании Ларкин. Буффало.
1904 г.

Неоромантизм

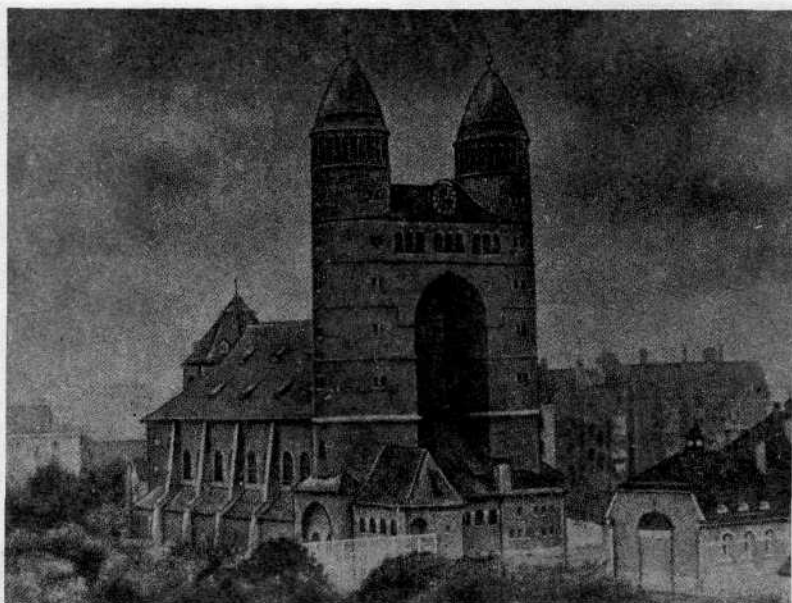
Использование
традиции романской
архитектуры



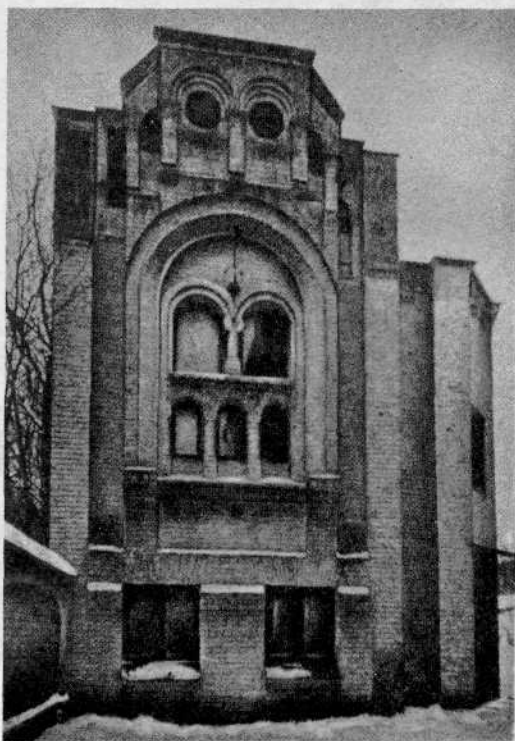
Я. Котера. Водонапорная башня. 1900-е гг.



О. Сосновский. Костел св. Якуба. Варшава.
1909 г.



Т. Фишер.
Гарнизонная церковь
в Ульме. 1900-е гг.



М. А. Врубель. Флигель
дома Мамонтова.
Москва. 1900-е гг.

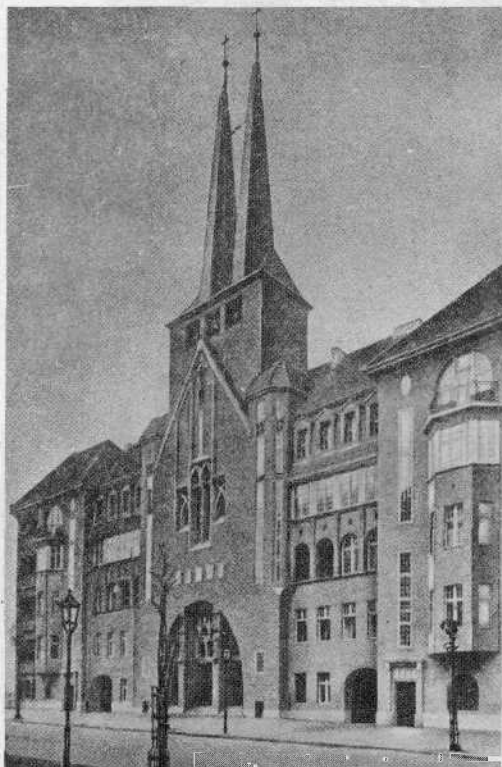
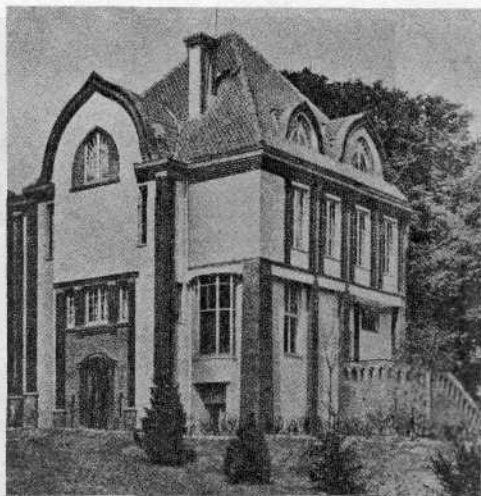


Вербик. Склады. Кельн. 1900-е гг.

Неоромантизм

Готическая традиция

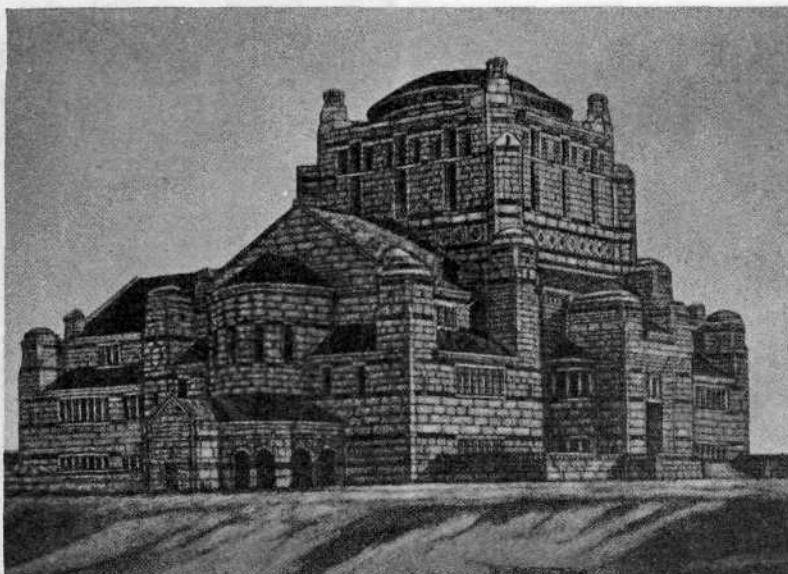
П. Беренс. Собственный дом
в Дармштадте. 1901 г.



Г. Штраумер. Церковь с доходным домом.
Берлин. Конец 1900-х гг.



А. Гауди. Дом Ботинес. Лион. 1892 г.
Фрагмент



Х. П. Берлаге. Проект Дома Бетховена в
Бломендале. 1908 г.



Д. Бентли. Кафедральный собор. Вестминстер.
1895—1903 гг.

Неоромантизм

Византизм



В. А. Косяков. Морской собор в Кронштадте.
1912—1913 гг.

Неоромантизм

Возрождение
архитектурных форм
русского средневековья

В. А. Шусев. Церковь Марфо-
Мариинской обители. Москва,
1908—1913 гг.

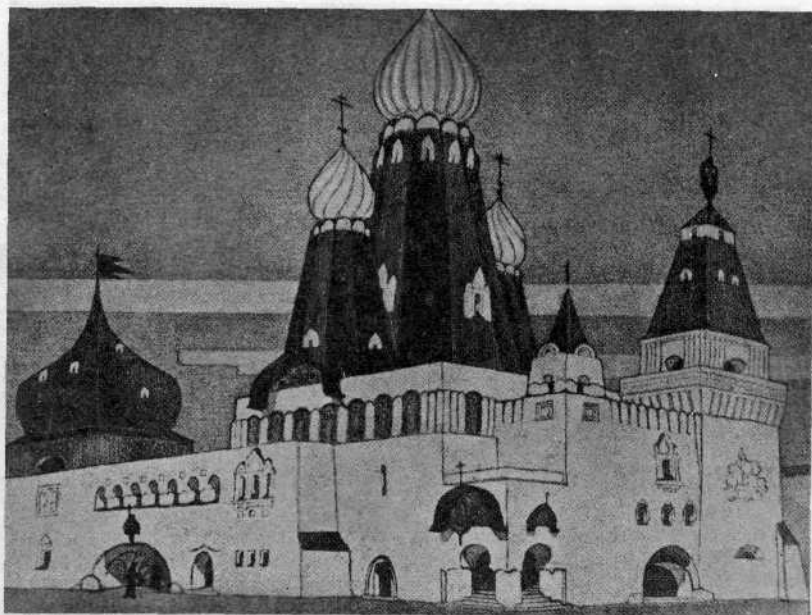




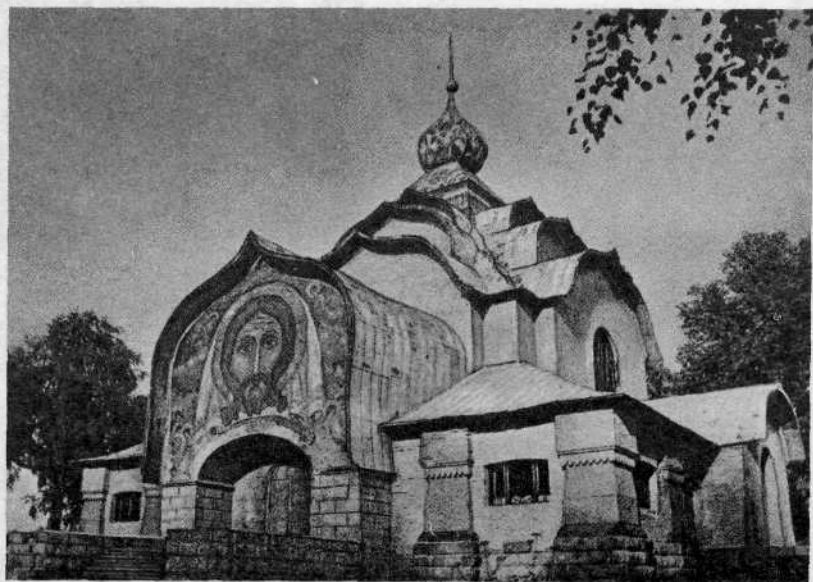
В. А. Покровский. Федоровский собор
в Царском Селе. 1909—1912 гг.



Д. А. Крыжановский. Церковь старообрядческой
общины. Петербург. 1906—1907 гг.



Н. В. Васильев. Проект монастырского подворья. 1910 г.



С. В. Малютин, В. В. Суслов. Церковь Святого Духа. Талашкино, Фленово. 1902—1903 гг.

Неоромантизм

Возрождение
архитектурных форм
русского средневековья

Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Москва.
1902 г.



АРХИТЕКТУРА И СИМВОЛИЗМ

Внутренние противоречия среди приверженцев романтической традиции привели к концу XIX в. к выделению двух самостоятельных и в ряде аспектов противоположных направлений в архитектуре модерна. Неоромантическому направлению противостояло символическое, название которого достаточно условно, поскольку влияние символизма пронизывало всю архитектуру модерна. Однако именно здесь его влияние концентрировалось в наибольшей степени. В этом же смысле условно и другое название этого направления — иррационализм, в котором в большей степени выражается отношение к сопутствующим направлениям архитектуры модерна.

Единые по своему происхождению неоромантическое и символистическое направления архитектуры обнаруживают противоположность в ряде существенных сторон. Прежде всего, ретроспективизму неоромантического направления противостояло радикальное новаторство символистического, которое пыталось создать принципиально новый архитектурный язык. Неоромантизм тяготел к национализму и регионализму, символизм — к космополитизму. Неоромантизм стремился к упрощению, примитивизации архитектурной формы, символизм — к ее утонченности и изощренности. В архитектуре неоромантизма критика эпохи модерна видела воплощение мужского начала, проявление творческой силы Севера, а в символистической архитектуре — воплощение начала женского, проявление декаданса средиземноморской культуры.

Именно архитектура символизма концентрировала в себе декоративистские и орнаменталистские тенден-

ции модерна, которые связываются с понятием «ар нуво». Это направление архитектуры в наибольшей степени воплотило идеи «органичности», понимаемой в духе «философии жизни» и эстетики символизма, мистические и иррационалистические тенденции, характерные для периода «fin de siècle» («конец века»).

Символистическое направление архитектуры выступало в двух основных стилистических формах: как декоративистская линия модерна, объединяемая понятием «ар нуво», и линия пластицизма, выразившаяся в преобладании «свободной лепки» архитектурной формы. Наиболее ярким представителем пластицизма был А. Гауди.

Более чем какое-либо другое направление архитектуры эпохи модерна символизм связан своим происхождением с развитием изобразительного и декоративного искусств. Его источники в этой области весьма многообразны, но основные из них принадлежат искусству Англии и Франции.

Несмотря на то, что архитектура символизма не получила большого распространения в Англии, именно в искусстве этой страны обнаруживаются наиболее ранние истоки указанного направления модерна. Они восходят к творчеству прерафаэлитов и художников круга Морриса, которые, в свою очередь, опирались на искусство готики и раннего Ренессанса. Среди художников нового времени своим предшественником прерафаэлиты считали английского художника и поэта второй половины XVIII — начала XIX в. Уильяма Блейка. Иногда к истокам «ар нуво» относят творчество английского художника Уильяма Хогарта, который считал волнообразную линию воплощением красоты.

В графике прерафаэлитов, прежде всего Россетти, а также ближайших сподвижников Морриса Уолтера Крайна и Эдуарда Берн-Джонса видны первые признаки стилистики «ар нуво». Из художников круга Морриса дальше всех по этому пути продвинулся Артур Макмурдо, знаменитые стулья которого мо-

гут по праву считаться наиболее ранним проявлением модерна в прикладном искусстве.

Дальнейшее развитие символистической линии в искусстве Англии связано с «Эстетическим движением», возглавляемым Оскаром Уайльдом. Появление этого движения явилось результатом размежевания в рядах представителей позднеромантического направления в искусстве Англии. Причем различие творческих позиций приверженцев неоромантического «Движения искусств и ремесел» и символистического «Эстетического движения» стало причиной острого конфликта и многолетней полемики. Апогеем этого конфликта явился судебный процесс крупнейшего из живописцев, принадлежащих к «Эстетическому движению», Джеймса Уистлера против Дж. Рескина. Причиной этого процесса послужили оскорбительные, по мнению Уистлера, высказывания Рескина о его работах. В результате Рескин проиграл процесс и подал в отставку с кафедры Оксфордского университета, что серьезно подорвало его непререкаемый прежде авторитет в мире искусств.

Как живописец Уистлер был довольно близок импрессионизму, хотя и категорически возражал против причисления себя к этому направлению. Однако в области оформления интерьеров и декоративного искусства он был уже непосредственным предшественником модерна. Уистлер был одним из первых художников, кто специально занимался художественными вопросами создания выставочной экспозиции. Для него, как справедливо отмечает Е. А. Некрасова, оформление выставок «было важным звеном в поисках стилистического единства целого» [79].

Стремление к синтезу, органическому включению живописи в архитектурное окружение сочеталось в творчестве Уистлера с цветовым и музыкальным символизмом. Его картины, которые он часто называл ноктюрнами и симфониями, должны были, по его мнению, вызывать музыкальные ассоциации, а их колорит — символизировать определен-

ные душевные состояния. Любимый цвет Уистлера — желтый стал своеобразным символом «Эстетического движения» и вошел в название главного печатного органа английского эстетизма — «Желтая книга».

Творчество Уистлера явилось одним из наиболее значительных проводников японского влияния на английское искусство. Об этом влиянии свидетельствует классический пример «предмодерна» в английском искусстве — оформление «Павлиньей комнаты» Уистлера в особняке Лейланда. Оскар Уайльд писал: «Я считаю знаменитую «Павлинью комнату» Уистлера лучшим образцом колорита в декоративной живописи, который знает мир с тех пор, как Корреджо расписал в Италии ту поразительную комнату, где дети пляшут на стенах» [81, с. 155]. Сотрудничество Уистлера с выдающимся английским театральным деятелем, художником и архитектором Эдвардом Годвином было одной из самых важных страниц в истории английского модерна.

Вершиной развития символизма в английском изобразительном искусстве было творчество Обри Бердсли, которое наложило отпечаток на искусство модерна во многих странах как своей тематикой, так и стилистикой, в которой большую роль играли особенности графических приемов.

В изобразительном искусстве Франции основная линия, ведущая к «ар нуво», шла от импрессионизма через творчество Ж. Сёра и его последователей непосредственно к Ван де Велде и бельгийскому модерну. До самой своей смерти в 1891 г. Сёра не получил признания на родине и выставлял свои работы главным образом в Бельгии, где среди его последователей и был молодой художник Хенри Ван де Велде. Живопись Ван де Велде представляла собой сочетание приемов пуантилизма с линейной орнаментацией, предвосхищающей стилистику «ар нуво». Вскоре Ван де Велде расстался с живописью и перешел к прикладному искусству и архитектуре, став в этой области одним из самых выдающихся представителей

модерна. В 1837 г. Ван де Велде был приглашен оформить магазин в Париже. Этот магазин благодаря новациям в своем декоре получил название «Ар нуво», которое распространилось на все искусство модерна. Импульс, данный Сёра бельгийскому модерну, возвратился во Францию.

Другая линия во французском изобразительном искусстве, ведущая к стилистике модерна, идет от графики О. Домье к В. Ван Гог и А. Тулуз-Лотреку. Она же проявляется в некоторых работах М. Дени, где композиция построена на сочетании изогнутых линий и контуров. Вообще в живописи постимпрессионизма восстанавливается роль линии, контура, отвергнутая импрессионизмом. При этом линия приобретает самостоятельное значение как средство выразительности, эмансипируясь от изобразительных задач. За пределами Франции эта тенденция наиболее ярко проявилась в творчестве художников Э. Мунка (Норвегия) и Я. Тооропа (Бельгия). Таким образом, предпосылки формирования стилистики «ар нуво» в архитектуре и прикладном искусстве лежали в процессе усиления линейного, орнаментального начала в живописи и графике, который характерен для постимпрессионистского периода изобразительного искусства.

Среди художников, повлиявших на формирование символистского направления архитектуры модерна, нужно назвать тех, чье творчество предвосхищало не столько форму, сколько содержание живописи символизма. Движение от академического аллегоризма к мифологическому и религиозно-мистическому символизму во второй половине XIX в. можно наблюдать в изобразительном искусстве многих стран. В Англии творчество прерафаэлитов объединяло и формальные и содержательные тенденции, ведущие к символизму. Иначе было в других европейских странах, где эти тенденции часто были разъединены. Такие предшественники символизма, как Г. Моро во Франции, А. Бёклин в Швейцарии, Н. Ге в России, в отношении формы были еще близки

академизму и в стилистическом отношении мало повлияли на формирование модерна.

Эволюции изобразительного искусства в направлении символизма сопутствовало растущее влияние в художественной культуре религии и различных мистических учений. Это влияние во многом определяло направление творчества прерафаэлитов и проявилось в деятельности кружка розенкрейцеров, объединявших многих французских художников-символистов. С ним связано появление во многих странах объединений художников, ставивших своей целью возрождение религиозной живописи. Оно было заметно и в области прикладного искусства, и в архитектуре.

«Ар нуво», которое представляло собой декоративное направление архитектуры модерна, зарождалось в изобразительном искусстве и было использовано архитекторами в качестве нового стилистического языка, не имеющего аналогий в архитектуре прошлого. Попытки создать язык архитектурных форм, не связанный с историческими реминисценциями, с начала 70-х годов предпринимались довольно часто. Наиболее известной попыткой такого рода была деятельность Виолле-ле-Дюка и «Синдиката французских архитекторов», которые предполагали оставить средневековый язык и создать современный язык архитектуры, который без компромиссов отвечал бы их рационалистическим теориям.

Общим итогом работы французских архитекторов в этом направлении была архитектура ряда сооружений Всемирной выставки в Париже в 1889 г. Постройки французских архитекторов были подчеркнута «современны» в том смысле, что в них широко использовались металл и стекло; они практически не имели исторических аналогий в стилистическом отношении. Однако этого оказалось недостаточно, чтобы создать хотя бы локальное стилистическое целое, и позиции эклектики оставались неизбежными.

С 1878 по 1880 гг. в Париже работал молодой бельгийский архитектор Виктор

Орта. Деятельность французских архитекторов, и прежде всего Виолле-ле-Дюка, оказала значительное влияние на направленность его творчества. Орта первому удалось соединить наиболее прогрессивные приемы архитектуры эклектизма, такие как применение металлических конструкций и широких остекленных проемов, основанных на использовании элементов металлического каркаса, и пространственных построений, близких по своему характеру концепции «перетекающего пространства», с декором, основанным на стилистике изобразительного искусства символизма.

Брюссель в 80—90-х годах был важнейшим центром художественной культуры, где пересекались пути основных новаторских течений в искусстве. Не случайно поэтому, что именно бельгийцу удалось создать сооружение, начавшее линию «ар нуво» в архитектуре модерна — особняк Тасселя в Брюсселе. Сам Орта подчеркивал важность его контактов с художниками в процессе разработки новой архитектурной стилистики. Наибольшее влияние из художников на стиль Орта оказал, по видимому, Ян Тоороп.

Стиль Орта проявляется прежде всего в декоре. Он представляет собой стилизацию растительных форм в духе Тооропа и других художников-символистов. При этом в отличие от декора, применяемого, например, Бейли Скоттом или Войси, декор Орта лишен буквальной изобразительности. Он, в соответствии с эстетикой символизма, лишь напоминает растительные формы, намекает на них. Этот принцип стилизации растительных форм Орта проводит довольно последовательно, распространяя его на форму широко применяемых им металлических конструкций и даже на план наиболее значительной своей постройки — Народного дома в Брюсселе. Именно этот, разработанный Орта, прием стилизации растительных форм на основе приобщения архитектуры к миру органической природы делает его представителем архитектуры символизма.

Для стиля Орта характерна подчеркнутая новизна и даже сенсационность. Орта не только создал новый архитектурный декор, но и активно использовал те формы, которые уже широко бытовали, но пользовались статусом «новых», «современных». К ним, прежде всего, относились формы металлических конструкций, которые пропагандировали французские рационалисты. Поэтому в творчестве Орта возникло соединение идущего от эстетики символизма иррационалистического «органического» начала и рационалистических тенденций. Соединение этих противоположных течений можно наблюдать в решении главного фасада Народного дома, который имеет «органический» свободный план, а в вертикальной плоскости являет собой типичный пример рационализма конца XIX в.

Такое сочетание рационализма и иррационализма, довольно характерное для архитектуры «ар нуво», можно обнаружить в творчестве французского архитектора Гектора Гимара — наиболее яркого представителя этого направления модерна во Франции. В своих лучших работах, таких как оформление входов в парижское метро и интерьер зала Юмбер де Роман, Гимар идет еще дальше Орта, с работами которого он был знаком, в стилизации форм металлических конструкций, когда все конструктивные элементы включаются в декоративное оформление. При этом, как и у Орта, характер декора в работах Гимара остается линейным, ассоциирующимся с формами деревьев, трав, кустарников. Иными словами, «органическое» начало здесь тесно связано с романтическим культом растительной жизни.

В этом смысле Гимар и Орта продолжали весьма устойчивую во Франции традицию — романтическую интерпретацию готики, когда формы готической архитектуры сравнивались с формами растительного мира. Готическая ажурность, свойственная многим произведениям этих архитекторов, шла из этого источника. «Я хочу уже в фасаде выразить план и конструкцию здания

так, как это делалось в готике, — говорил Орта, — и подобно готике выявить материал, а природу отобразить в стилизованном декоре» [95, с. 27].

Несколько иной характер символистическая линия архитектуры модерна приобрела в творчестве немецких архитекторов и художников, группировавшихся вокруг мюнхенского журнала «Югенд». Немецкий вариант модерна, получивший от этого журнала название «югенд-стиль», отличался широким стилистическим разнообразием. При этом в творчестве отдельных мастеров этого круга трудно увидеть какую-либо стилистическую последовательность.

Одним из наиболее ранних известных произведений «югенд-стиля» было построенное в 1897—1898 гг. архитектором Августом Эндем фотоателье «Эльвира» в Мюнхене. Здесь иррационализм символистического направления модерна проявляется в полной мере и чистоте. И на фасаде, и в интерьере декор откровенно наложен на плоскую поверхность. Геометрической упрощенности фона противопоставлена прихотливость лепных декоративных элементов, которые напоминают одновременно и растительные формы, и формы фантастических животных, и морские волны. Здесь та же попытка уйти от изобразительности, что и в декоре Орта, но нет упорядоченности и повторяемости элементов, которые позволяют говорить о стилистической целостности произведения архитектуры.

В этом произведении видна характерная для времени и эстетики модерна попытка показать нечто экстравагантное, но практически отсутствует стремление создать стиль. Приемы оформления интерьеров в духе ателье «Эльвира» встречались позже в архитектуре Германии и других стран, но широкого распространения не получили.

К кругу художников журнала «Югенд» кроме Энделя принадлежали многие выдающиеся мастера немецкого модерна, такие как Отто Экман, Бернгард Панкок, Рихард Римершмидт, Бруно Пауль, Петер Беренс. Из этих художников ближе всех раннему Эндею

по характеру творчества был Панкок. Его мебель, оформление интерьеров, архитектура представляют собой аналог французского «ар нуво» и наиболее последовательное проявление иррационализма в немецком модерне.

В формах «ар нуво» и близких им формах декоративного модерна в архитектуре и прикладном искусстве проявлялись черты элитарности и декаданса. Вне зависимости от желания создателей этих форм декоративное направление модерна очень скоро стало «стилем миллионеров». Его вычурность и вызывающая роскошь были прямо противоположны идеалам Морриса. Ренессанс искусства, к которому он стремился, обернулся здесь декадансом.

К концу XIX в. эстетизм, чьи истоки восходили к романтическому культу природы и «естественности», в лице своего идеолога Оскара Уайльда объявил о том, что Красота выше Истины, Искусство выше Жизни и Природы, а следовательно, «искусственность» выше «естественности». Эстетизация манерности, искусственности, характерная, например, для творчества Бердсли, заметна и в архитектуре, и в прикладном искусстве модерна. Архитектурный декор в духе «ар нуво» воспринимался с точки зрения эстетизма не как приближение к естественной красоте природы, а как торжество искусственности, преодоление диктата природных форм, к чему призывал еще Эдгар По. Возникла своеобразная символика искусственности, присущая архитектуре модерна. Одним из символов искусственности, ее воплощением считался электрический свет. На Парижской выставке 1900 г., где архитектура «ар нуво» впервые была официально признана достойной представлять Францию, был построен павильон электричества, потрясавший посетителей своей иллюминацией. Этот павильон и оценивался критикой как апофеоз искусственности.

Своего апогея декоративистские тенденции модерна достигли в архитектуре павильонов Международной выставки 1902 г. в Турине. В Италии модерн

несколько запоздал по сравнению с другими европейскими странами и был явлением, во многом привнесенным из-за рубежа. Поэтому архитектура сооружений выставки, большинство из которых было построено итальянским архитектором Д'Аронко, была крайне эклектичной и перегруженной декором, взятым из различных источников. На выставке были представлены интерьеры, мебель, предметы декоративно-прикладного искусства художников основных национальных школ модерна. При этом в экспозиции преобладали иррационалистические формы декоративного модерна, близкого «ар нуво». Даже работа оформлявшего немецкий раздел выставки Беренса, впоследствии одного из выдающихся архитекторов-рационалистов, несла отпечаток характерного для архитектурного решения всей выставки декоративизма.

Выставку в Турине можно считать вершиной развития этой линии модерна, которая затем пошла на убыль.

Рядом с линией «ар нуво» существовала близкая ей линия, использующая флоральные мотивы и не чуждающаяся изобразительности. В большинстве случаев здесь нужно говорить о влиянии архитекторов и художников «Движения искусств и ремесел», хотя значительный вклад в разработку флоральных мотивов архитектуры модерна внесли мастера Германии, Франции и Австрии. Флоральный и изобразительный декор модерна часто включал элементы национального орнамента, а иногда целиком строился на основе традиций народного искусства. По этой линии проходило взаимодействие символистического и неоромантического направлений модерна. Примером использования традиций национального народного искусства в духе декоративного модерна являются своеобразные формы произведений венгерского архитектора Э. Лехнера.

Выдающимся представителем «ар нуво», его крупнейшим теоретиком был бельгиец Х. Ван де Велде. Его теоретические взгляды, практическая деятельность и творческая судьба дают важней-

ший материал для понимания сущности модерна в архитектуре и прикладном искусстве. Ван де Велде начинал свою творческую деятельность в изобразительном искусстве последователем Сёра и участников объединения бельгийских художников «Группы XX-ти». Однако вскоре расстался с живописью и посвятил себя декоративно-прикладному искусству и архитектуре. Это произошло в середине 90-х годов. С 1894 г. он начинает пропаганду своих теоретических взглядов, а в 1896 г. строит дом для своей семьи, в котором попытался воплотить свои взгляды на практике. С этого времени начинается его карьера как одного из наиболее выдающихся мастеров модерна.

Начинал свою деятельность Ван де Велде под прямым влиянием концепции Морриса. Однако в круг источников, формировавших его взгляды, входили произведения философов и литераторов, непосредственно связанных с эстетикой символизма. Среди них называют Ницше, Липпса, Вундта, Ригля, Воррингера, Уайльда, Метерлинка, Д'Аннунцио [46, кн. 1, с. 239]. Не случайно поэтому Ван де Велде интерпретирует доктрину Морриса в духе идеологии символизма. Это касается, например, важнейшего положения о народных источниках «нового искусства», которое от Морриса было воспринято неоромантическим направлением модерна. Ван де Велде решительно меняет смысл этого положения. «Художники заблуждались, полагая, что новое искусство можно заимствовать у народа, в то время как его, напротив, надо создавать для народа», — писал он в одной из своих ранних работ [69, с. 83].

Это принципиальное положение его теоретической концепции прямо перекликается с позицией Эдгара По, отстаивавшего мнение о вторичности народного вкуса по сравнению со вкусом аристократии. К ней восходят истоки элитарной трактовки искусства в эпоху модерна.

Действительно, связь с народным творчеством ощущается в практической деятельности Ван де Велде только че-

рез влияние английского «Движения искусств и ремесел». Однако если это влияние и чувствуется в ранних его постройках, то в зрелом творчестве Ван де Велде оно менее заметно. Его творчество в основных произведениях демонстративно антитрадиционно и подчеркнуто космополитично, что сразу отличает наследие Ван де Велде от неоромантического направления модерна. «Моя цель выше простых поисков нового; речь идет об основаниях, на которых мы строим свою работу и хотим утвердить новый стиль», — писал Ван де Велде [69, с. 92].

То, что он соединял проблему стиля с проблемой синтеза искусств, было характерно для эстетики модерна в целом. Особенность позиции Ван де Велде заключалась в отказе от антииндустриализма неоромантического толка. Если Рескин и Моррис, а за ними и неоромантики рубежа веков причину распада художественной культуры связывали с развитием промышленности, то Ван де Велде, напротив, считал, что промышленность способна привести искусство к синтезу: «Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить ее за это. Обусловленные ею преобразования — не что иное, как естественное развитие материалов и средств выразительности различных областей искусства и приспособление к требованиям современности» [69, с. 84].

Требованиями современности вызвана, по его мнению, и необходимость создания нового стиля — нового символистического языка художественных форм. «Я стараюсь изгнать из декоративного искусства все, что его унижает, делает бессмысленным; и вместо старой символики, утратившей всякую эффективность, я хочу утвердить новую и столь же непреходящую красоту», — писал Ван де Велде [69, с. 85].

В основу нового художественного языка, который он пытался создать, Ван де Велде положил свою «динамографическую теорию», возникшую под влиянием психологической эстетики

В. Вундта и Т. Липпса. Анализ этой концепции, которую Ван де Велде изложил в статье «Линия — сила» и в главе «Принципиальные разъяснения» книги «Светские проповеди» показывает, что ее название не вполне точно отражает содержание. «Линия — сила», по Ван де Велде, вовсе не регистрирует реальные усилия в конструкции архитектурного сооружения или мебели, как это можно предположить по названию теории; она лишь символизирует эти силы, воплощает наше представление о них. Это подтверждает и художественная практика Ван де Велде. Для того чтобы линия смогла стать основой орнамента или, тем более, послужить основой стилистического единства, ей недостаточно быть символом чего-либо; она должна обладать некоторыми собственными формальными характеристиками, независимыми от того, что эта линия символизирует.

Объясняя происхождение орнамента модерна, Ван де Велде писал: «Мысль о том, что линии орнаментального рисунка подчиняются тем же законам численных отношений, как и музыка, привела меня к поискам чисто абстрактных композиций, которым была бы присуща красота, вытекающая из гармоничности их построения, законченности и уравновешенности форм» [69, с. 88]. Иными словами, для того чтобы линия могла выполнять стилиобразующую функцию, она должна быть абстрагирована от конкретного предмета. Поэтому линия в произведениях Ван де Велде символизирует не конкретные силы, возникающие в конкретной конструкции, а природные, жизненные силы вообще. Сугубо символистическое понимание роли линии демонстрирует Ван де Велде, обращаясь к истории искусства в книге «Светские проповеди». В этой позиции Ван де Велде отражена основная идейно-теоретическая установка символистического направления модерна, которая получила различные интерпретации в архитектуре конца XIX — начала XX в.

Наряду с иррационалистическими тенденциями, связанными с влиянием

эстетики символизма, в творчестве Ван де Велде видны и прямо противоположные рационалистические проявления. Их можно обнаружить в таких постройках, как здание художественной школы в Веймаре, театр на выставке Веркбунда в Кёльне. Однако и в этих наиболее рационалистических произведениях Ван де Велде сохраняются черты иррационалистической эстетики символистического модерна. То же нужно сказать и о его теоретических работах. Постоянные призывы к разуму, установка на «правдивое» применение материалов и конструкций не могут заслонить то, что в своей основе его взгляды далеки от практицистического рационализма. Так же, как и в концепции Эдгара По, разум, по мнению Ван де Велде, распространяет свои права прежде всего на внешнюю сторону искусства и не касается его глубинной сути.

Со всей очевидностью этот факт обнаружился в результате полемики, возникшей на собрании Веркбунда в Кельне в 1914 г. Выступление Ван де Велде на этом собрании Веркбунда является одним из важнейших документов истории архитектуры модерна [69, с. 95—97]. В нем по существу подведены итоги развития линии «ар нуво», которое фактически завершилось выставкой в Кельне. Выступая против типизации и стандартизации, необходимость которых доказывал Герман Мутезиус, Ван де Велде заявил: «Каждый художник — пламенный индивидуалист, свободный, независимый творец; добровольно он никогда не подчинится дисциплине, которая навязывает ему какой-нибудь тип или канон». Здесь «пламенный индивидуализм», присущий многим представителям символизма, вступает в противоречие с дисциплиной формы — непременным атрибутом всякого стиля.

Провозглашая «естественность», «стихийность» основой художественного творчества, Ван де Велде, по существу, отказывается признать возможность достижения той цели, к которой стремился всю жизнь. Он признает

только, что «нечто материально и морально обязательное» создает предпосылки формирования стиля, и отмечает, что «художник охотно подчиняется им и идея нового стиля вдохновляет его сама по себе. Вот уже двадцать лет многие из нас ищут такие формы и декор, которые соответствовали бы нашей эпохе». Однако Ван де Велде отнюдь не считает, что эти формы и декор уже найдены. «Мы знаем,— говорил он далее,— что еще многим поколениям предстоит работать над тем, что начали, прежде чем окончательно сформируется облик нового стиля, и что лишь после длительного периода усилий можно будет вести речь о типах и типизации».

На границе новой эпохи в истории архитектуры Ван де Велде говорит о решении основной проблемы, поставленной модерном, как об отдаленной цели, и только понятая в таком смысле идея стиля остается для него привлекательной. Для архитектора творческим процессом является только стремление к стилю, а сам стиль есть отрицание творчества. Именно стиль создает предпосылки типизации и стандартизации, но пока их нет, «нашим усилиям будет присуще обаяние творческого полета мысли. Силы и дарования начинают медленно сливаться воедино, противоречия сглаживаются и образ стиля вырисовывается как раз в тот момент, когда начнут тускнеть индивидуальные усилия. Начинается эра подражания, и в употребление вводятся формы и декор, при создании которых никто больше не тратит творческих усилий: наступает время бесплодия». По существу, в этих мыслях Ван де Велде заключены основные моменты, необходимые для понимания целей, средств и исторической судьбы символистического направления модерна, ведущим представителем которого он был.

Художественная форма, разработкой которой занимался Ван де Велде, отличалась от формы произведений таких архитекторов «ар нуво», как Гимар или Орта, тем, что она активно включала не только изогнутые линии, но и объемные элементы. Декор Ван де Велде был

не столько графичным, сколько скульптурным, сохраняя при этом преимущественно орнаментальный характер. В его творчестве и творчестве других представителей «ар нуво» встречаются примеры использования изогнутых поверхностей стекла, попытки пластической разработки фасадов и даже объемов здания, как это было у Ван де Велде в здании театра на выставке Веркбунда в Кёльне.

Однако развитию пластического начала в творчестве архитекторов «ар нуво» мешали элементы рационализма, которые сохраняла декоративная линия модерна. Именно понимание архитектурной формы как формы декоративной и позволяло сочетать рационализм и иррационализм, рационалистическую функционально-конструктивную основу композиции и иррационалистический декор. Увеличение роли пластичности, перенесение приемов пластики с декора на объемное решение здания означало в эпоху модерна снижение роли рационального начала и повышение иррационального. Действительно, иррационалистические тенденции наиболее ярко проявились в творчестве тех архитекторов, которые представляли линию пластицизма в архитектуре модерна. Вместе с тем повышение роли иррационального, стихийного начала несколько ослабляло в творчестве этих архитекторов присущую представителям модерна «волю к стилю».

Самым значительным, а иногда и единственным, представителем пластицизма в архитектуре модерна считается выдающийся испанский архитектор Антонио Гауди-и-Корнет. Оригинальный крупный мастер после долгих лет забвения в настоящее время вызывает повышенный интерес. Однако искреннее восхищение талантом Гауди, желание подчеркнуть уникальность его творчества приводит к утверждениям о «вневременном характере идей мастера», о его «акультурности», независимости от культурного контекста и архитектурных норм своего времени [80, с. 60, 75]. Между тем Гауди — один из наиболее ярких выразителей не только испанской, но и

всей европейской культуры конца XIX — начала XX в. Блистательная оригинальность его творчества не может быть понята вне архитектурного процесса его времени, и архитектурный процесс не может быть достаточно полно раскрыт без рассмотрения этого замечательного «исключения».

Социально-экономические и социально-психологические причины, вызвавшие в европейской художественной культуре волну декаданса, иррационализма и мистики, в концентрированном виде проявились в Испании рубежа веков. Эсхатологические предчувствия, питавшие искусство *fin de siècle* и для большинства европейских художников оправдавшиеся только в 1914 г., для испанцев подтвердились уже в конце XIX в. В результате испано-американской войны 1898 г. и последовавших за ней событий Испания, которая потеряла почти все свои колонии, а с ними статус мировой державы, оказалась перед лицом национальной катастрофы. Однако именно это событие дало мощный толчок развитию испанской культуры.

Целый ряд деятелей культуры, входивших в так называемое «Поколение 1898 года», среди которых были фигуры европейского масштаба, как, например, философ М. де Унамуно и поэт А. Мачадо, выступили за возрождение нации. Причем в отличие от таких европейских художников, как Мутезиус, которые собственную националистическую программу связывали с экономической и политической мощью своей страны, «Поколение 1898 года» стремилось прежде всего к возрождению «испанского духа», восстановлению традиционных религиозных, моральных и культурных ценностей. Спиритуалистическая направленность этого культурного движения усилила в испанском искусстве черты экзальтации, иррационализма и мистики. Культурная атмосфера Испании в период, предшествующий 1898 г., и в последующем наложила отпечаток на творчество Гауди с его карнавально-трагическим мироощущением.

Среди многообразных источников его творчества исследователи отмечают своеобразную каталонскую готику, мавританский «мудехар», «чурригуэра» — испанское барокко начала XVIII в., народное искусство Каталонии и некоторые другие. Тесная связь с традицией испанского и каталонского искусства отмечается и в неоромантических чертах архитектуры Гауди. Вместе с тем Барселона, где всю жизнь проработал Гауди, была одним из важнейших центров европейской художественной культуры, претендующих наряду с Мюнхеном на роль «Афин модернизма». Поэтому веяния в архитектуре других европейских стран не были чужды каталонским архитекторам — современникам Гауди.

В 90-х годах в Барселоне возникает архитектурное направление «Каталонский модернизм», к которому кроме Гауди принадлежали такие известные архитекторы, как Л. Доменеч-и-Монтанер, Х. Пуиг-и-Кадафальк и ряд других. Творчество представителей Каталонского модернизма обладает рядом общих черт, таких, как повышенная экспрессивность, свобода в использовании архитектурной формы, активное применение цвета. Однако Гауди занимает особое место среди барселонских модернистов. Этим он обязан не только выдающемуся таланту, но и многолетней дружбе со своим основным заказчиком и покровителем доном Эусебио Гуэлем, который предоставил ему полную творческую свободу.

Творчество Гауди нельзя целиком отнести к модерну. Его постройки до конца 90-х годов почти не выходят за пределы эклектизма, хотя и демонстрируют неортодоксальность и свободу архитектурного мышления. Непринужденные фантазии на тему мавританской архитектуры, готики, романтики, напоминающие по своему характеру ранние романтические постройки Дж. Неша или В. И. Баженова, и чуждые всякой последовательной стилизации преобладают в раннем творчестве Гауди. Черты эклектизма встречаются и в более поздних работах мастера, в том числе в глав-

ном его произведении, которое он строил с 1884 г. до конца жизни (1926 г.), церкви Саграда Фамилия.

С 1898 г. в арсенале архитектурных средств Гауди появляются элементы того пластического языка, который и сделал испанского архитектора выдающимся представителем модерна. Впервые со всей определенностью этот стилистический язык применен Гауди в эскизах проекта церкви колонии Гуэль. В дальнейшем в таких своих произведениях, как постройки парка Гуэль, Гауди применяет этот пластический язык в сочетании с изобразительными элементами, тектоническим декором, традиционными и экзотическими архитектурными формами. Однако со временем роль пластического начала в творчестве Гауди растет, а эклектизм постепенно растворяется в более целостном и органичном подходе к созданию архитектурного произведения. Этот новый подход требовал разработки некоего организующего принципа, выражающего полноту «органической жизни».

Гауди, по словам исследователей его творчества, «обратился к природе, чтобы найти внутренние формы, которые могли быть выражением подлинной жизни, формы даже более "интенсивные", чем сама жизнь. И он находит в природе те правила и то направление развития, которые должны были определить форму его архитектуры» [202, с. 133]. Результаты этих поисков нашли наиболее последовательное воплощение в поздних работах архитектора, таких как дом Батло и в особенности дом Мила — «последняявершенная работа зрелого мастера, наиболее безукоризненная с точки зрения художественного вкуса сегодняшнего дня» [80, с. 54].

Эти немногие из построек Гауди, которые, безусловно, можно отнести к модерну, убедительно свидетельствуют, что стиль для него — отнюдь не «звук пустой». И планы, и фасады, и декор этих зданий демонстрируют дисциплину и последовательность в проведении единого стилистического принципа.

Здесь нет эклектики, нет сочетания разнородных элементов — вся архи-

текстура последовательно биоморфна и «органична». Такая последовательность приводит даже к совершенно не свойственному для произведений Гауди впечатлению некоторой монотонности от фасадов дома Мила, которые напоминают волнующуюся водную поверхность. Это впечатление не возникает при взгляде на фасад дома Батло, где три биоморфных элемента композиции — проемы первых двух этажей, поверхность вышележащей стены и крыша сопоставлены друг с другом почти с классической ясностью. Цельность впечатления несколько нарушают прямоугольные окна третьего — шестого этажей, которые, однако, связывают своей формой фасад дома Батло с окружающей архитектурой.

Архитектура Гауди в высшей степени «информативна». Она включает в себя надписи, скульптурные композиции на евангельские сюжеты, аллегорические изображения, христианские символы и т. д. Она одновременно изобразительна, аллегорична и метафорична. Каким образом эта «информативность» соотносится с эстетикой символизма? Многообразный символистический смысл архитектуры Гауди может стать предметом специального исследования. Мы рассмотрим лишь один пример: изображение дракона, символизирующего Каталонию, которое весьма часто встречается в творчестве Гауди. Это стилизованный дракон ограды усадьбы Гуэль, дракон перед «Дорическим храмом» парка Гуэль и другие. Однако изображение, пусть даже стилизованное, не характерно для символизма, хотя оно широко использовалось архитекторами модерна. Вплотную сближается Гауди с эстетикой символизма в решении облика дома Батло, крыша которого не изображает, а напоминает спину дракона, т. е. символизирует сам символ.

Это как раз и означает, что мы здесь имеем дело не просто с аллегорией или метафорой, а именно с символом, смысл которого в принципе неисчерпаем, т. е. наряду с другими средствами Гауди пользуется типичными для символизма

приемами создания художественной выразительности.

Творчество Гауди — один из примеров крайнего иррационализма в архитектуре. В связи с этим уместно рассмотреть вопрос о том, в какой степени иррационализм вообще свойствен архитектуре и как соотносится иррационализм и рационализм в случаях преобладания иррационализма. Архитектура не может быть иррациональна с точки зрения всех составляющих ее компонентов, а только с точки зрения ее художественной стороны. Иррациональное техническое решение попросту невозможно. При этом очень часто иррациональное художественное решение крайне осложняет техническое воплощение замысла. Именно с этим обстоятельством мы сталкиваемся, рассматривая творчество Гауди.

Как уже отмечалось, архитектура модерна была воплощением высшего уровня развития доиндустриальных методов строительства, и Гауди представлял собой совершенствующийся со времени средневековья тип мастера-строителя, который предпочитал сам выполнять всю проектную работу и непосредственно руководить строительством, изменяя при необходимости первоначальный замысел. Он не пользовался услугами инженеров; значительные усилия, которые пришлось приложить Гауди, для того чтобы обеспечить техническую возможность осуществления своих построек, дают повод рассуждать о его рационализме. В действительности Гауди весьма далек от рационализма, хотя определенный момент рациональности, без которого невозможна практическая работа архитектора, в его творчестве безусловно присутствует. Однако и в этом смысле говорить о его рационализме неверно, поскольку применяемые им методы определения статической устойчивости, основанные на создании моделей, в строгом смысле не рационалистичны, а эмпиричны.

Технические достижения Гауди не столько результат расчета инженера, сколько результат опыта, изобрета-

тельности, интуиции высококвалифицированного ремесленника. Бесконечные переделки, которым подвергались в процессе строительства здания Гауди, говорят о близости его методов методам строителей средневековья, а отнюдь не о рационализме. Приверженность традиции ремесленничества и глубокий интерес к народному художественному творчеству не позволяют отнести Гауди к типичным представителям символистического направления модерна, хотя в последних своих постройках он вплотную приближается к идеальному воплощению символизма в архитектуре.

Гауди не был единственным представителем пластицизма в архитектуре модерна. Во многих странах, совершенно независимо от него, работали в это время архитекторы, использовавшие сходные приемы. Среди них нужно назвать русского архитектора А. У. Зеленко. Его постройки — дача Пфелпфер и дом педагогического общества «Сетлемент» в Москве — могут служить примером архитектуры, очень близкой по своему характеру постройкам Гауди. Дача Пфелпфер представляет собой сооружение, которое не только своим биоморфным обlikом и свободной пластической формой, но и сказочным, народным духом напоминает о творчестве испанского мастера. Очень интересен интерьер дачи, где в качестве декора использованы натуральные деревья с ветками — традиция, идущая от романтизма. Дом общества «Сетлемент» напоминает сооружение парка Гуэль своей пластикой и некоторой эклектичностью.

Заметным явлением архитектуры периода модерна было творчество французского архитектора Франсуа Шелкопфа, который в период с 1898 по 1903 г. построил в Париже ряд домов. Эти дома привлекли к себе внимание критики. Фотографии некоторых из них были опубликованы известными архитектурно-художественными изданиями, а Шелкопф получил возможность изложить свое кредо в популярном французском журнале эпохи модерна «Декоративное искусство».

Фасады построек Шелкопфа привлекают выразительной пластикой, но сохраняют оттенок традиционности, напоминая композиции барокко.

В письме, которое Шелкопф написал по просьбе редакции в журнал в мае 1899 г., он так объясняет своеобразие своего творчества: «Природа ведет себя по-другому, чем архитекторы. Ветви дерева соединены со стволом не линией, а оболочкой, ветвь составляет целое с деревом. В человеческом лице нет линии соединения между носом и лицом, что делает их не делимыми. Глаза, рот, если их сравнивать с проемами на фасаде, не проделаны механически, а смягчены округлыми или наклонными формами. Из этих моих рассуждений — целая дорога для любого архитектора».

По своему смыслу это высказывание, сделанное еще в 1899 г., полностью совпадает с относящимися к середине XX в. рассуждениями Ф. Л. Райта по поводу пластики в архитектуре. Это совпадение, конечно, не случайно. Оно свидетельствует о тесных преемственных связях между эстетикой модерна и концепцией «органической архитектуры».

Художественная культура германоязычных стран породила в начале XX в. феномен, который по своему значению для правильного понимания смысла архитектурного процесса рубежа веков не уступает творчеству Гауди. Речь идет о «говорящей архитектуре» Рудольфа Штейнера. В творчестве Штейнера, которого в 20-х годах В. Ф. Асмус называл «вождем современного мистицизма», иррационалистические тенденции в архитектуре модерна отразились с наибольшей полнотой. В стилистическом отношении сооружения Штейнера имеют много общего с архитектурой Гауди позднего периода. Однако в отличие от Гауди Штейнер был прежде всего мыслителем, теоретиком и лишь затем практиком. Его теоретические работы дают не только исчерпывающий материал для истолкования его собственного архитектурного твор-

чества, но проливают свет на существо архитектурного символизма в целом.

Штейнер получил высшее образование в 80-х годах в венской Высшей технической школе. Одновременно он прослушал курсы лекций по литературе, истории и философии в Венском университете. Из университетских преподавателей более всех на формирование философских взглядов Штейнера оказал влияние Ф. Brentano. Штейнер занимался его трудами и затем в последующие годы прочел большинство опубликованных работ.

Сильное влияние на Штейнера оказала эстетика «вчувствования» ученика Brentano Т. Липпса. В студенческие годы и позже Штейнер серьезно изучал творчество Ницше. Итогом этих исследований явилась его книга «Ницше — борец против своего времени» [198]. Исследование теории познания Фихте послужило основанием для присуждения Штейнеру ученой степени доктора философии. Однако главные его научные интересы были связаны с изучением философского и естественнонаучного наследия Гете. Учение Гете и легло в основу эстетики Штейнера и отразилось в его архитектуре.

В 1902 г. Штейнер вступает в основанное Е. П. Блаватской «Теософское общество» и вскоре становится главой его немецкой секции. Целью этого общества, отражавшей характерную для этого времени тенденцию общекультурного синтеза, являлся поиск основы мировых религий, хотя оно в принципе признавало любую религию. Штейнер быстро стал одной из самых заметных фигур «Теософского общества». Однако в 1913 г. Штейнер и его сторонники вышли из рядов этого общества и основали собственное — «Антропософское», идеология которого должна была соответствовать христианской доктрине, в то время как сторонники Блаватской склонялись к буддизму.

Первые шаги Штейнера на поприще искусства связаны с постановкой драм-мистерий. Он ставит на мюнхенской сцене мистерии своего друга Эдуарда Шюке, а также свои собствен-

ные пьесы. Его интересовали возможности передачи звуков движениями, а музыки цветом. В результате экспериментов Штейнер создал так называемую эвритмию — искусство ритмического движения в музыкально-цветовом сопровождении, выражавшего в символической форме его мистическое учение. Работа Штейнера в области сценического искусства натолкнула его на мысль о создании специального театра мистерий. После организации «Антропософского общества» друзья и поклонники Штейнера купили участок земли в Швейцарии в местечке Дорнах, где и решено было построить здание такого театра. Это здание, которое получило название «Гетеанум» и служило одновременно местом представления мистерий и залом собраний «Антропософского общества», было главным архитектурным произведением Штейнера.

Весной 1913 г. в Дорнахе для участия в строительстве «Гетеанума» и других зданий колонии антропософов собрались представители семнадцати европейских стран. Среди них были профессиональные инженеры и архитекторы (Э. Айзенкрейс, О. Фольк-Эббель), скульпторы (К. Кемпер), художники (Г. Линде, М. Э. Виллер). Из России приехали Андрей Белый, А. Тургенева, Эллис (Л. Л. Кобылинский), Максимилиан Волошин и его жена М. Волошина. Свой замысел Штейнер подробно освещал в лекциях, читаемых по ходу строительства. Позже эти лекции были изданы под названием «Путь к новому стилю в архитектуре» [199].

В основе художественной концепции Штейнера лежала идея взаимопревращений (метаморфоз), развивая которую он опирался на учение Гете. Все многообразие растительного мира Гете пытался вывести из одного простейшего образования — «прафеномена», которым он считал лист. У Штейнера принцип метаморфоз сделался всеобщим; он распространил его и на неорганическую природу, и на человеческое мышление, в котором происходили метаморфозы понятий.

По Штейнеру, эстетической ценностью обладает только объект, способный к бесконечным превращениям, метаморфозам. Неподвижная форма лишена эстетической ценности. В применении к искусству принцип метаморфоз означал бесконечные вариации основного мотива с «оседанием» в новых формах основных элементов предшествующих форм. Метаморфозы претерпевают объемы и орнамент в архитектуре, цвет в живописи, звук в музыке, позы и движения в танце. Метаморфозам подвержены и различные виды искусства: музыка способна превратиться в живопись, а архитектура в скульптуру. Согласно учению Штейнера метаморфозы художественных форм символизируют органическую эволюцию мира в целом.

Большое значение придавал Штейнер цветовому символизму. И в этом случае он опирался на учение Гете, теория цветовых ощущений которого была ярким примером символистической интерпретации цвета [64, с. 51]. Теорию Гете, для которого цвет был проявлением активности природы, ее языком, Штейнер связал с восточным учением об ауре — цветовом излучении сознания и цветовым символизмом неоплатоников. Цвет играл большое значение в архитектуре зданий антропософской колонии, широко использовались росписи, витражи, разноцветные породы дерева.

«Гетеанум» — главное сооружение колонии в Дорнахе представляло собой два частично пересекающихся купола, поставленных на цокольный этаж в виде террасы. Цокольный этаж выполнен из монолитного бетона, а верхняя часть из дерева. Высота большого купола составляла 34 м. В инженерном отношении это здание было выдающимся для своего времени, что было отмечено техническими журналами.

Вход в главный зал «Гетеанума» шел через помещения цокольного этажа. Его интерьер представлял собой, по-видимому, первый в истории архитектуры пример использования пластических свойств бетона для создания

свободных биоморфных архитектурных форм. Мощные, вздутые, неправильной формы колонны цокольного этажа напоминали стволы деревьев. «Текучая» форма перил главной лестницы, ведущей в верхний этаж, включает символические мотивы, напоминает стебли с нераспустившимися бутонами. Верхний этаж деревянный. Главная лестница с нижнего этажа вела в зрительный зал на 1000 мест.

План зала и план сцены представляли из себя две пересекающиеся окружности. Прием взаимопроникновения пространств зрительного зала и сцены, который впервые применил Штейнер, будет позже использован В. Гропиусом в здании Большого театра в Берлине. Зрительный зал был разделен проходом на две части и имел понижение уровня пола к сцене. Его купол поддерживали по семь пятиугольных колонн с каждой стороны. Высота их нарастала от 10 до 14 м, менялись толщина, соотношение граней, само расстояние между ними. Колонны имели шестигранные базы, а завершающие их капители были семигранными. Расположение граней колонн относительно центра зала также было у всех колонн смещенным. Пропорции основных элементов и расстановку колонн Штейнер определял, вписывая в окружности плана различные «магические» фигуры: треугольник, «звезды Давида», пятиугольники и др.

Андрей Белый так описывает впечатление от интерьера зрительного зала: «...кажется, круг из колонн завертелся и хочется ухватиться рукой за что-нибудь, головокружение нападает в летающих стенах от впечатления пляски колонн; пьедесталы колонн прихотливо иссечены, переменяется тема орнамента формы; там все капители меняют орнамент; орнаменты бессюжетны; неизъяснимая прелесть их в этом; они образуют градации странных кристаллов, кристаллоподобных растений и чаш, переплетаются под углами их плоскости» [11, с. 87].

Стремление передать движение, рост, развитие, которое с такой последовательностью воплощено в архитектуре

«Гетеанума», необычайно характерно для символистического направления модерна. Оно обнаруживает себя в «волнующихся» фасадах дома Мила, в широкой популярности гобелена Г. Обриста «Удар бича», в орнаментах Орта и в биоподобных формах сооружений Гимара. В этом одно из важных отличий символистического направления от других направлений архитектуры модерна, которые тяготели к монументальности, устойчивости, геометрической упорядоченности.

Капители колонн, окружавших пространство зала и сцены, носили названия планет Солнечной системы, соответствующие теософским периодам зарождения и развития мира от самых примитивных до наиболее сложных будущих форм. Капители претерпевали метаморфозы в соответствии с тем периодом, который они символизировали. Форма каждой капители объединяет два начала: четкую геометрию многогранника, символизирующую неорганическую материю, и биоморфную пластику элементов, символизирующих органическую жизнь. Принцип соединения жесткой геометрии и свободной пластики последовательно проведен Штейнером при создании общей композиции здания: свободная форма цокольной части сочетается с шаровыми формами куполов, ясная геометрия куполов — со свободной формой покрытия пристроек. То же сочетание геометрического и пластического начал можно увидеть в декоре фасадов «Гетеанума», орнаментальная пластика которых близка пластике объемов здания.

Штейнер построил также ряд сооружений у подножия холма, на котором стоял «Гетеанум». Все они отличались богатством пластической формы и приближались по характеру к произведениям абстрактной скульптуры. Эти постройки сохранились до настоящего времени, а «Гетеанум» сгорел до цокольного этажа в новогоднюю ночь с 1922 на 1923 г. В течение года Штейнер выполнил проект второго «Гетеанума», существенно отличавшегося от первого. Новый «Гетеанум» был построен на старом

цокольном этаже целиком из железобетона и закончен уже после смерти Штейнера в 1928 г. Это сооружение считается одним из наиболее значительных памятников архитектурного экспрессионизма [195].

По времени своего строительства и по существу архитектура первого «Гетеанума» являла собой пример «перезрелого модерна», вплотную приближающегося к экспрессионизму. Эта постройка интересна возможностью рассмотреть итог развития символистического направления архитектуры, увидеть в нем тенденции, пришедшие на смену модерну.

Прежде всего нужно отметить, что эстетика и художественное творчество Штейнера во всех тех областях, где он работал, были явлением позднего символизма. Это целиком относится к архитектуре первого «Гетеанума», которая символистична и в целом, и в деталях. Кроме того, Штейнер, не имея специального архитектурного или художественного образования, не принадлежал к какой-либо архитектурной школе или традиции. Знаменательно, что при этом он создал архитектуру, стилистически близкую произведениям Ван де Велде и Гауди. С Ван де Велде Штейнера сближает характер орнаментики «Гетеанума», с Гауди — пластика объемов, а также ряд совпадений в деталях, таких как чешуйчатая кровля «Гетеанума» и дома Батло и др. Это говорит о глубокой закономерности возникновения сходных явлений в архитектуре разных стран на одной стадии развития.

Весьма важным для понимания стилистических поисков архитекторов модерна является примененный Штейнером принцип метаморфоз — изменений и вариаций исходного мотива — «пра-феномена». По существу, это основной стилеформирующий принцип символистического направления архитектуры. В качестве исходного мотива выступали самые различные формы: линия «удар бича», форма человеческой почки, круг, овал, квадрат и т. д. Бесконечные вариации одного и того же мотива созда-

вали искомое «единство многообразного». Таким образом, в своей концепции метаморфоз Штейнер обобщил опыт модерна по созданию формального стилистического единства.

Одной из характерных черт эстетики символизма, проявившейся в архитектуре Штейнера, была попытка объединения двух разнородных начал — геометрического и пластического. В архитектуре символистического направления модерна проявляется особое отношение к феномену противоречия, сложившегося в искусстве эпохи модерна.

Архитектура классицизма старательно избегала противоречия, исповедуя культ абсолютного соответствия всех элементов композиции друг другу. Эта дисциплина формы была разрушена романтизмом, который санкционировал самые причудливые сочетания архитектурных форм различных стилей. Навивный и жизнерадостный эклектизм предромантической и романтической архитектуры в эпоху позитивизма сменился попытками маскировать противоречие или игнорировать стилистическое противоречие различных элементов композиции.

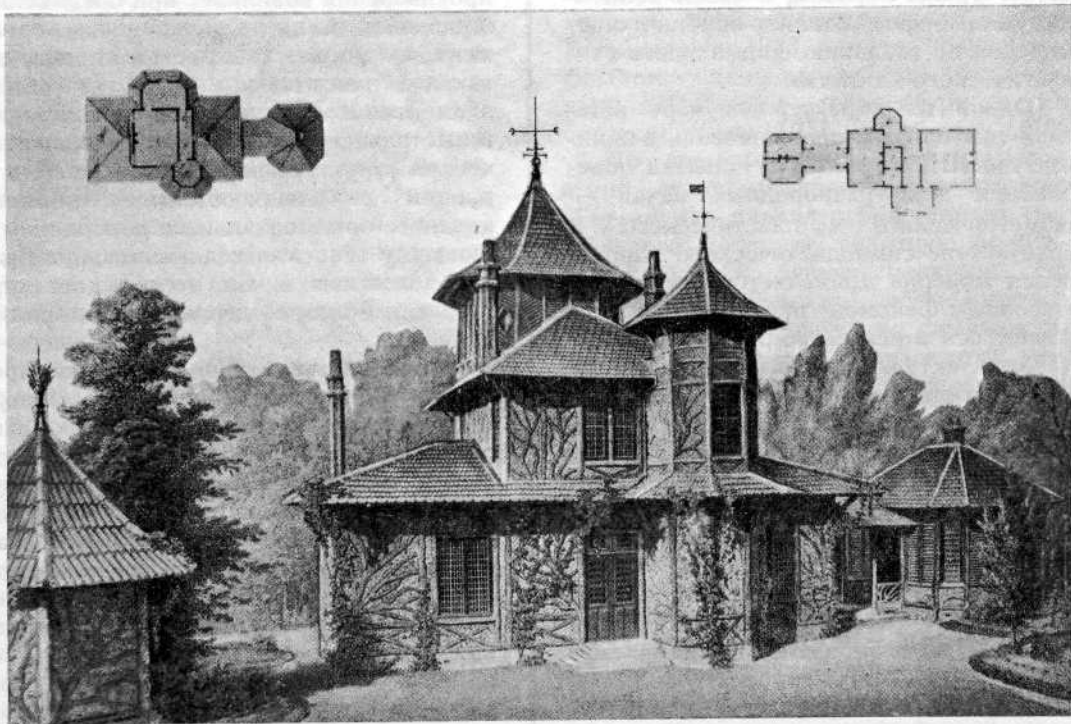
К концу века ситуация меняется. С одной стороны, возникает идеал стилистического единства на основе всеобщего синтеза, с другой — происходит эстетизация противоречия. «Своеобразный эклектизм» символизма связан именно с попытками соединять несоединимое. Противоречие становится средством художественного выражения, придающим особое эстетическое качество многим произведениям искусства эпохи модерна.

В изобразительном искусстве это проявляется и на уровне сюжета, например в знаменитой в свое время картине М. Клингера «Христос на Олимпе», где автор сталкивает персонажи античной и христианской мифологии, и на уровне формы, как в живописи Г. Климта и А. Мухи, где противопоставляются орнаментальный фон и натуралистическое изображение фигур или только лиц и рук персонажей. В музыке об этом свидетельствует возросшая роль диссо-

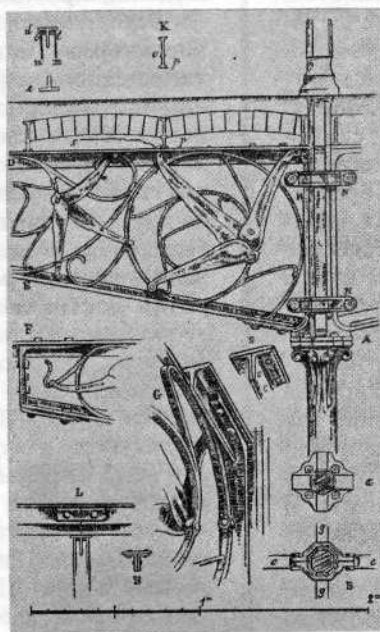
нанса. В архитектуре такая эстетизация противоречия возникает при соединении плоскости стены со свободным орнаментом, когда контрастом подчеркиваются пластические свойства обоих элементов композиции, при соединении геометрически четкой рационалистической структуры металлических конструкций с извивающимися линиями кованого орнаментального декора и т. д. Попытку такого объединения двух противоположных начал, весьма характерную для эпохи модерна, и предпринял Штейнер.

Понятно, что такая «эстетика противоречия» часто оборачивалась своеобразным неоеклектизмом, когда происходили нарочитое столкновение разнородных стилистических форм архитектуры или гротесковая их трансформация. Примером такого рода является знаменитая колоннада парка Гуэль Гауди, где тектонике и геометрической ясности форм колонн противопоставлена свободная форма лежащей на колоннах площадки. Если у Штейнера видна попытка объединения пластического и геометрического начал до их взаимопроникновения, то у Гауди — их разведения, противопоставления.

Эстетизация противоречия, которая характерна для символистического направления архитектуры модерна, была широко распространена в архитектуре конца XIX — начала XX в. Этот факт позволяет сделать важный вывод о том, что архитектура модерна шла по пути не только преодоления противоречий эклектики, но и их усугубления, и именно в архитектуре модерна эти противоречия достигли своей высшей точки.



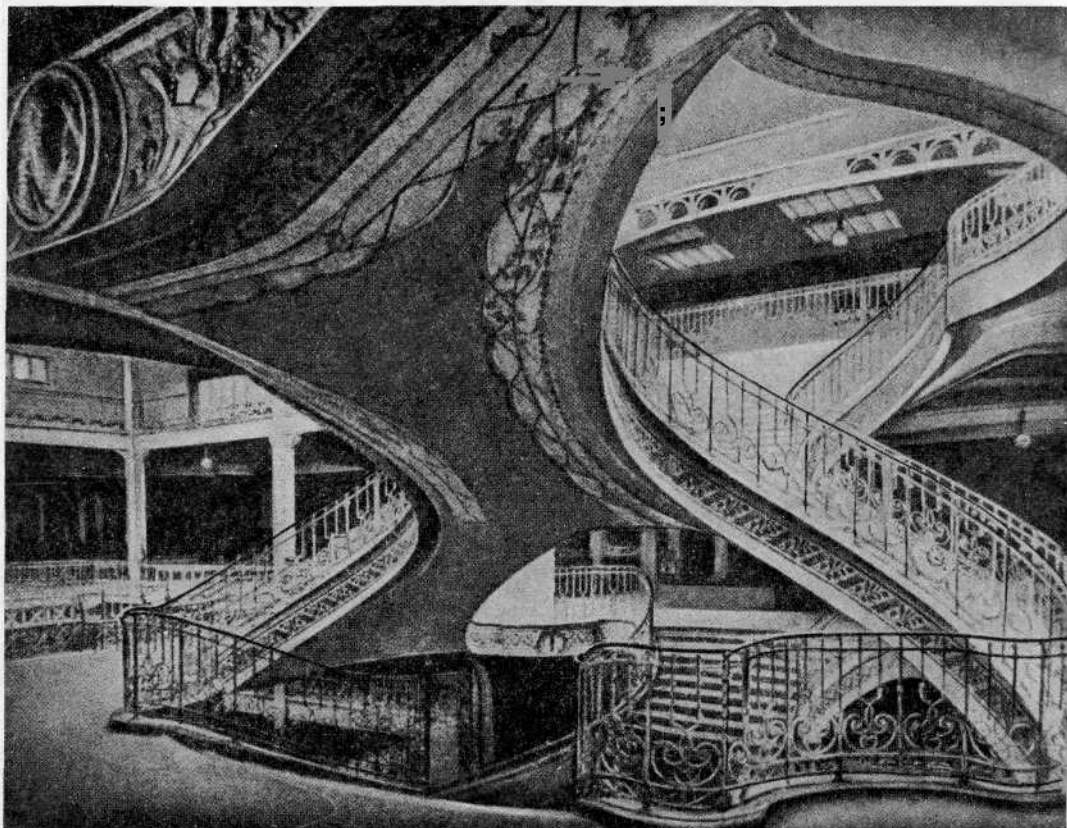
С. Дали. Проект загородного дома.
1870-е гг.



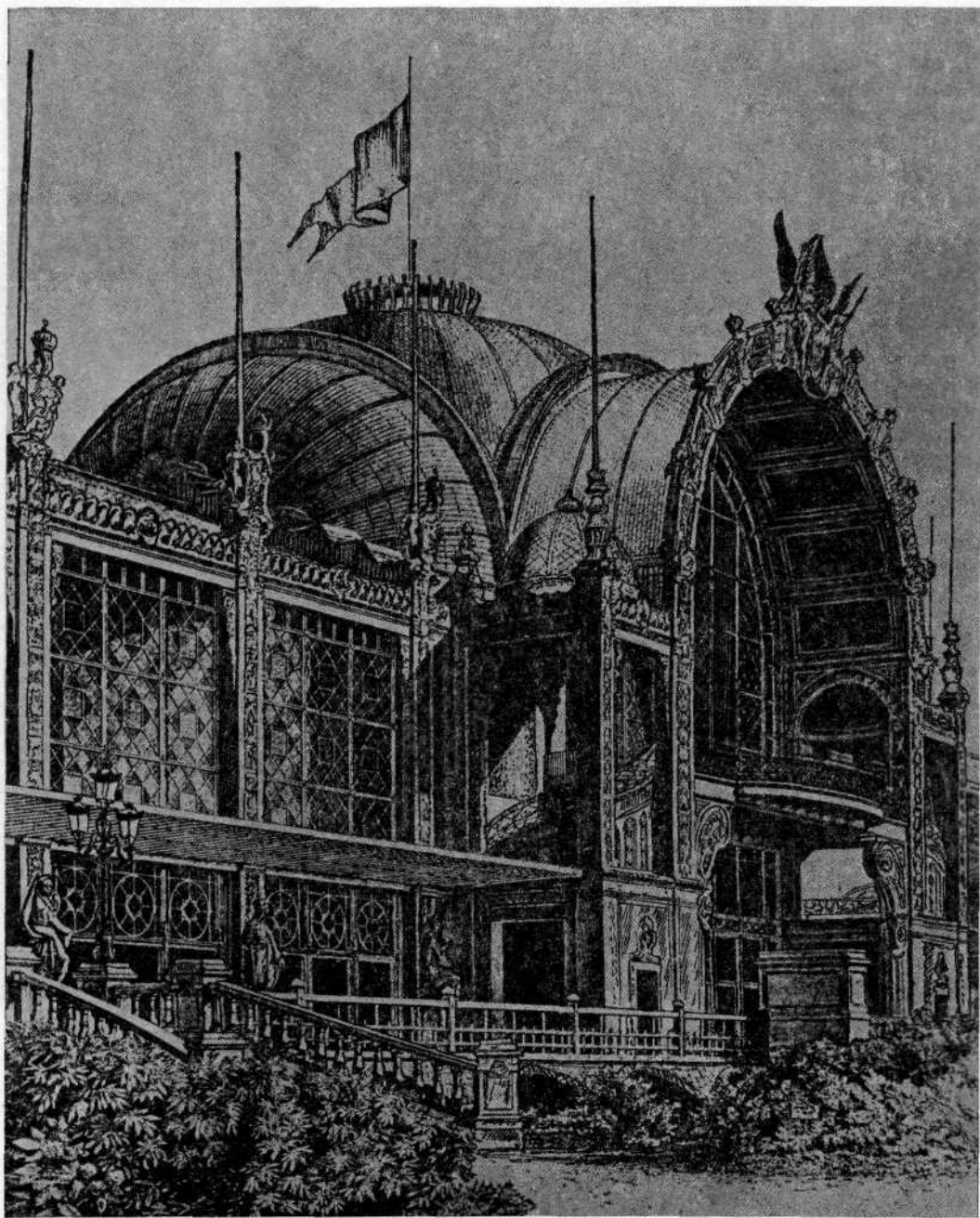
Э. Виолле-ле-Дюк.
Примеры украшения
металлических
конструкций

Иррационализм

Истоки
иррационалистиче-
ских тенденций



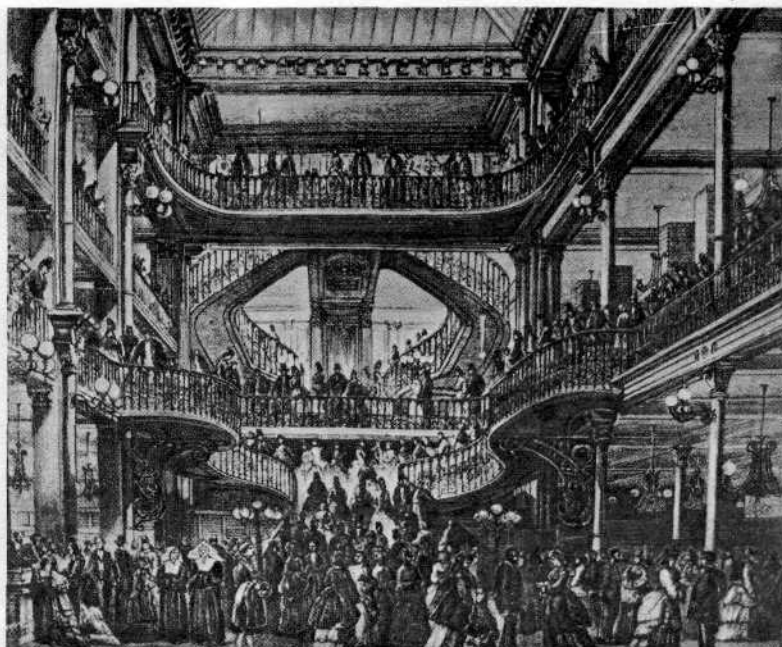
Г. Рив. Торговый дом Креспен Дюфаэль.
Париж. 1880-е гг. Интерьер



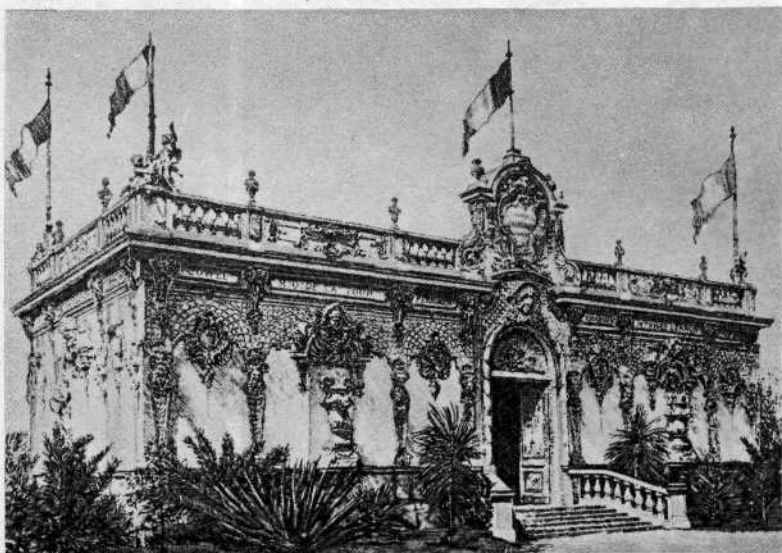
Г. Эйфель. Главный вход Всемирной выставки
в Париже. 1878 г.

Иррационализм

Истоки
иррационалистиче-
ских тенденций



Г. Эйфель, Л. Буало. Магазин «Бон Марше».
Париж. 1876—1879 гг.



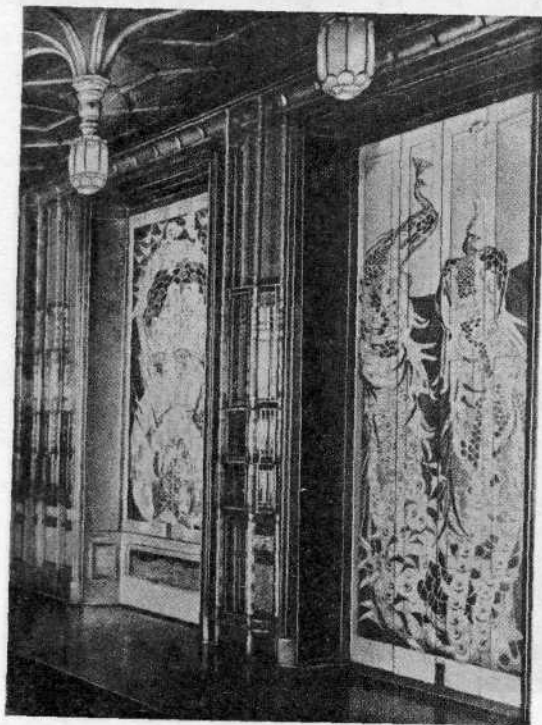
Я. Хермант. Павильон пастелистов
на Всемирной выставке в Париже. 1889 г.



У. Блейк. Видения святой Екатерины. 1826 г.



А. Макмурдо.
Стул. 1883 г.



Д. Уистлер. Отделка «Павлиньей комнаты».
1876—1877 гг.



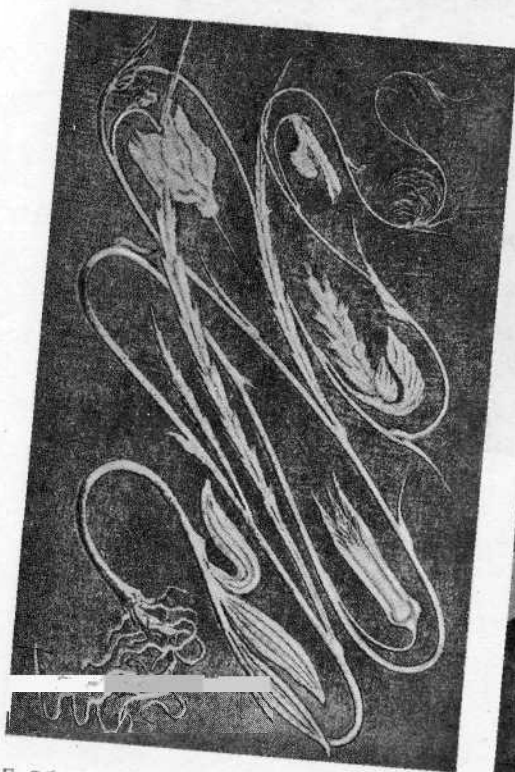
О. Бердсли. Павлинья юбка. Иллюстрация
к О. Уайльду

Иррационализм

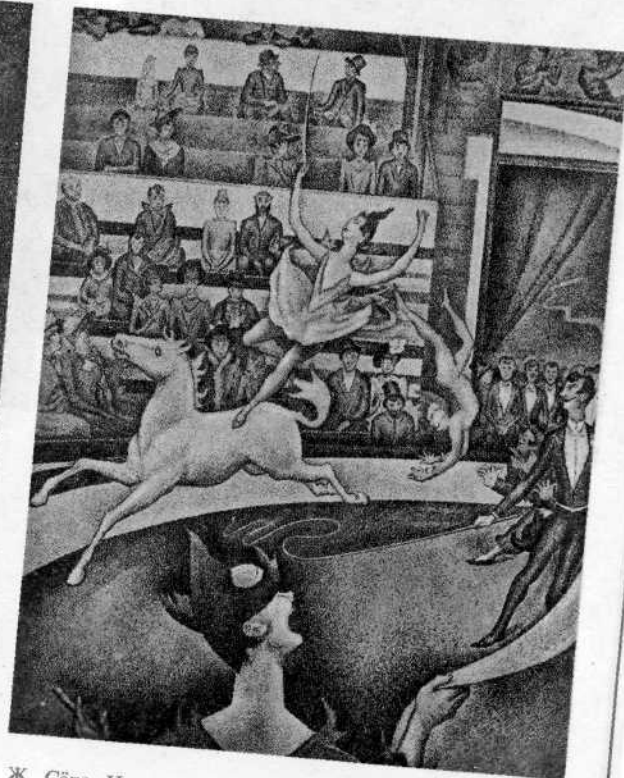
Проявление символизма
декоративных форм
в изобразительном
и прикладном искусстве



Х. Ван де Велде. Аппликация. 1893 г.



Г. Обрист. «Удар бича». Гобелен. 1893 г.



Ж. Сёра. Цирк. 1891 г.

Иррационализм

Проявление символизма
декоративных форм
в изобразительном
и прикладном искусстве



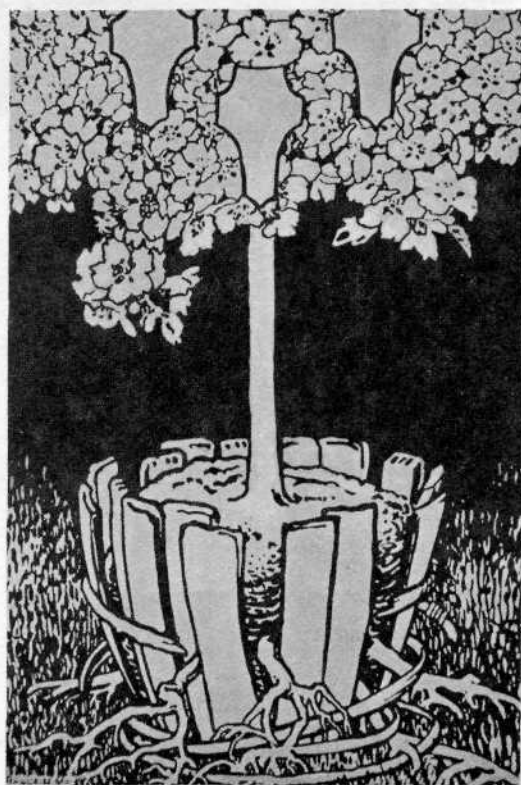
Я. Тоороп. Рекламный плакат. 1900-е гг.



А. Сант-Элиа. Декоративный мотив. 1911—1912 гг.



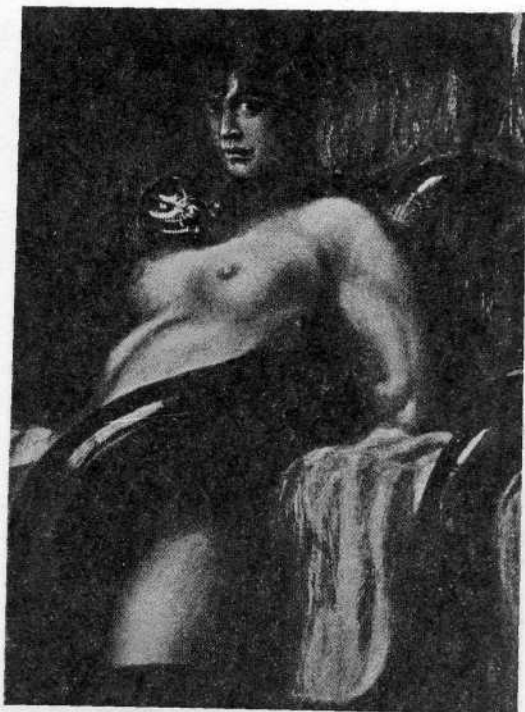
Г. Климт. Поцелуй. 1906 г.



А. Роллер. Эмблема Сецессиона

Иррационализм

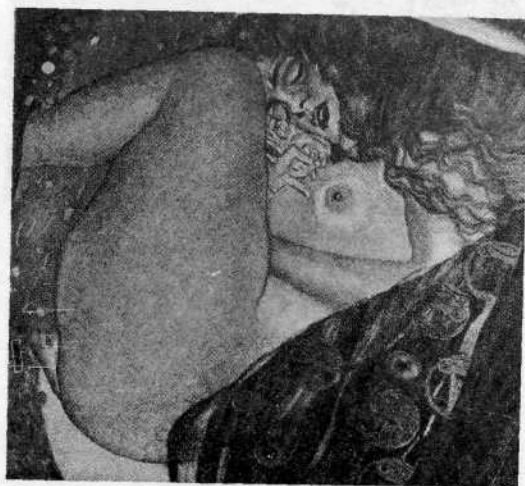
Проявление символизма
декоративных форм
в изобразительном
и прикладном искусстве



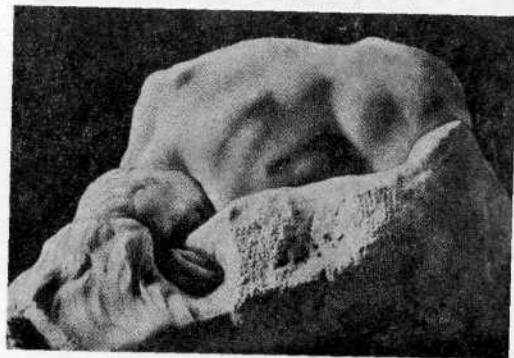
Ф. Штук. Грех



Э. Мунк. Мадонна



Г. Климт. Даная

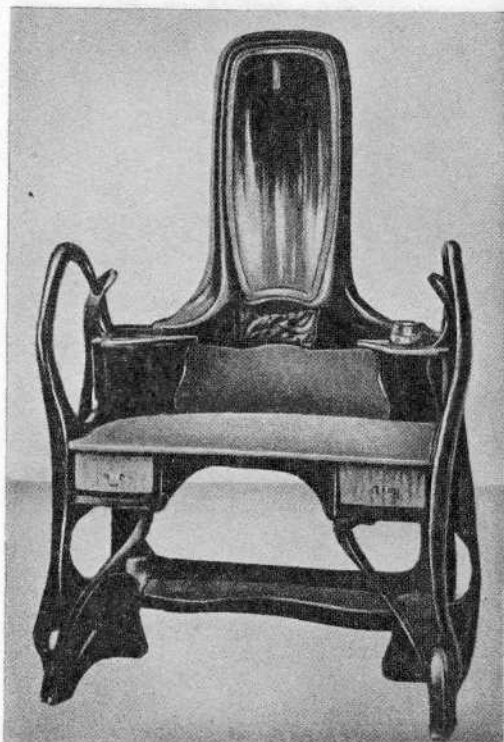


О. Роден. Данаида

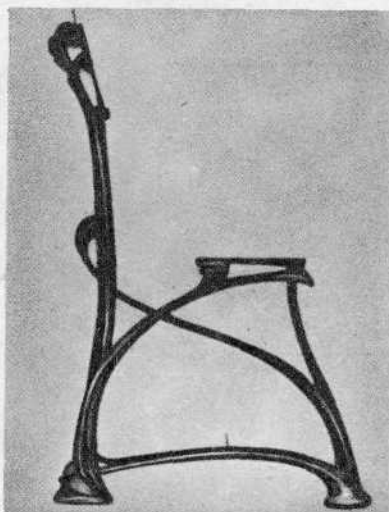
Иррационализм

Утверждение
«интернационального
стиля»

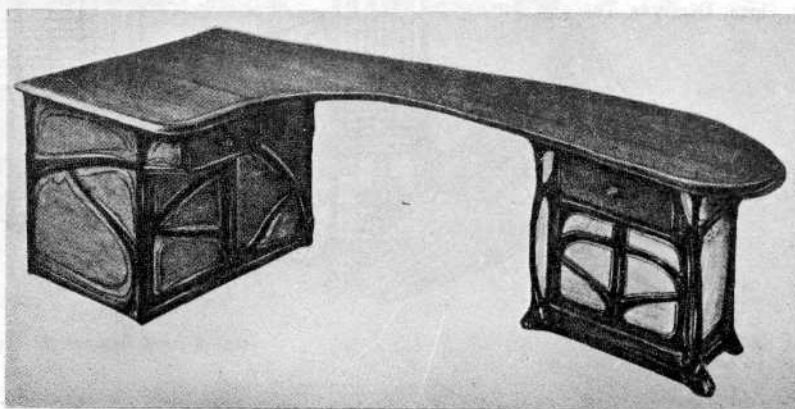
Б. Панкок. Туалетный столик. 1900-е гг.



Х. Ван де Велде. Сервиз. 1906 г.



Г. Гимар. Стул. 1899 г.



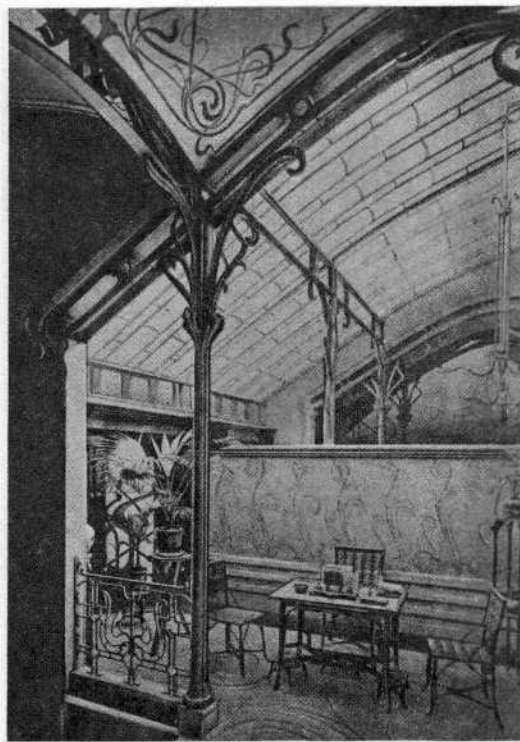
Г. Гимар. Письменный
стол. 1900-е гг.

Иррационализм

Утверждение
«интернационального
СТИЛЯ»



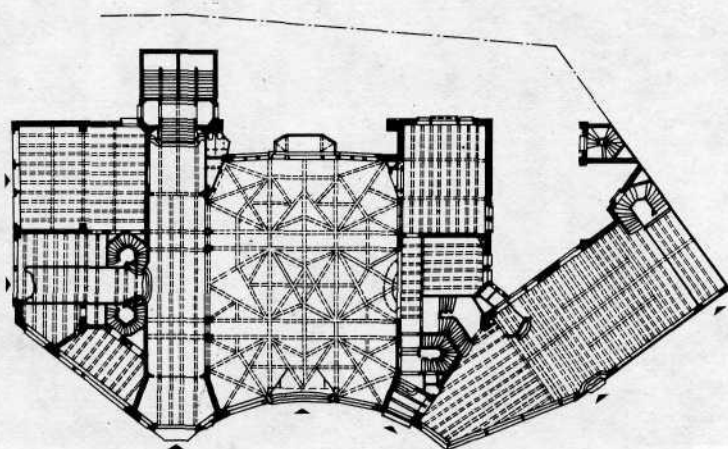
В. Орта. Особняк Тассель. Брюссель. 1893 г.



В. Орта. Особняк Тассель. Интерьер



В. Орта. Народный дом.
Брюссель. 1896—1898 гг.



В. Орта. Народный дом. План



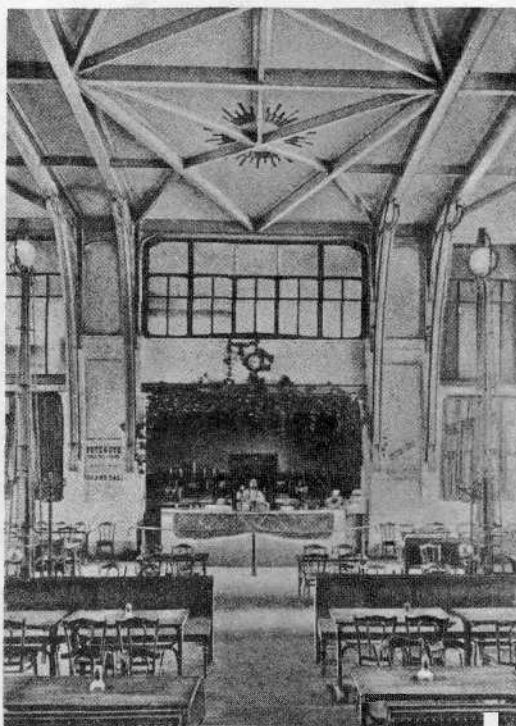
В. Орта. Народный дом. Вход

Иррационализм

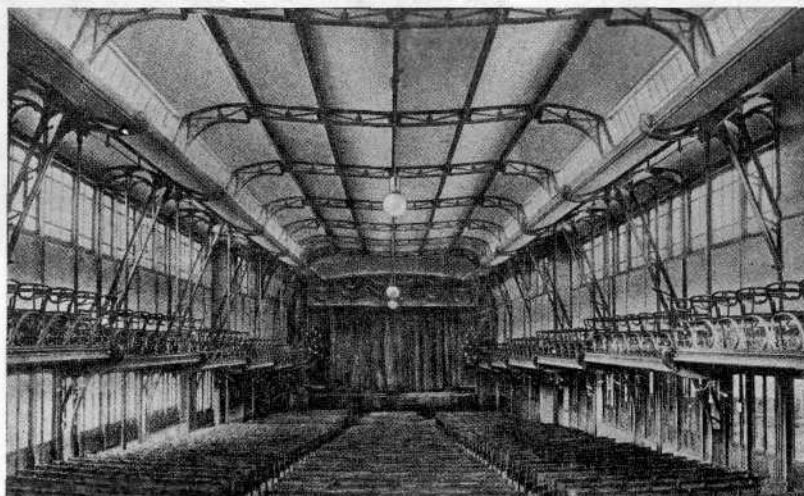
Утверждение
«интернационального
стиля»



Плакат, посвященный
Народному дому в Брюсселе

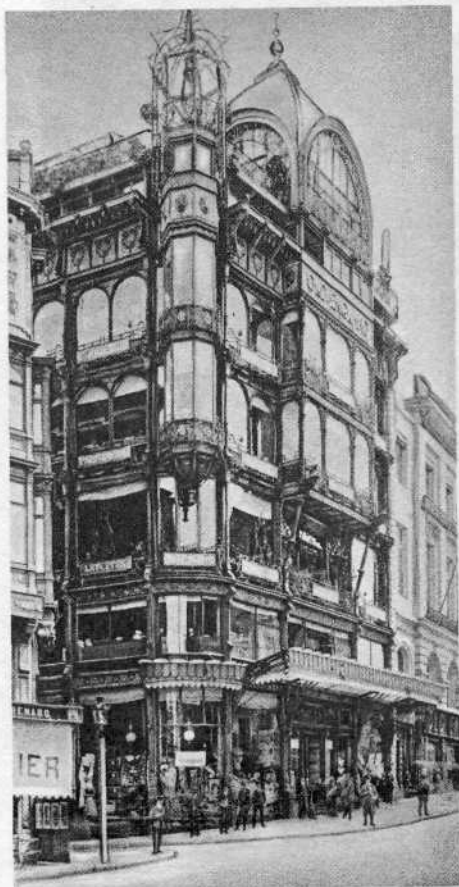


В. Орта. Народный дом. Интерьер ресторана

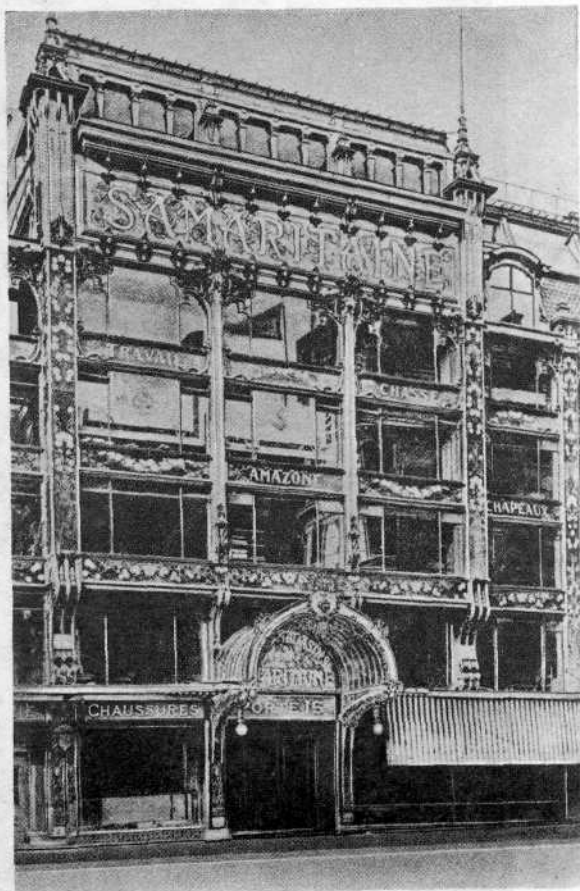


В. Орта. Народный дом. Зал

Иррационализм
Многообразие
декоративных форм



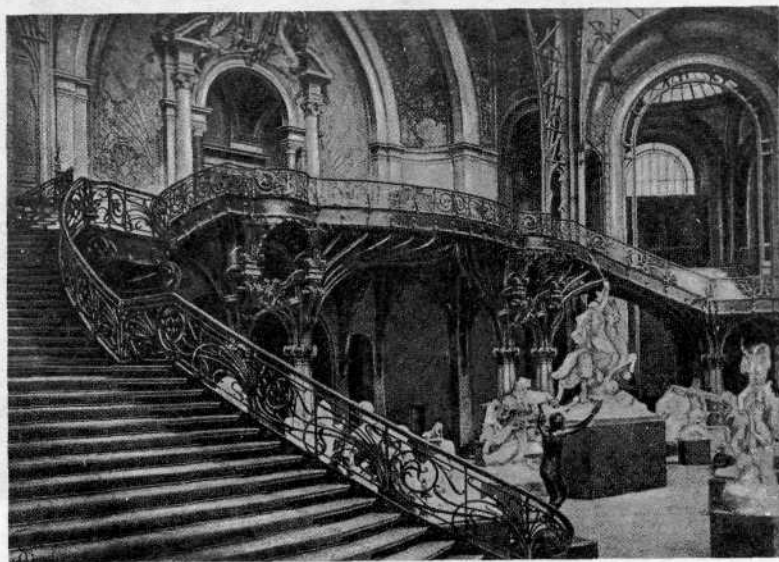
П. Сантени. Магазин «Старая Англия». Брюссель. 1899 г.



Ф. Журден. Магазин «Самаритен». Париж. 1905 г.



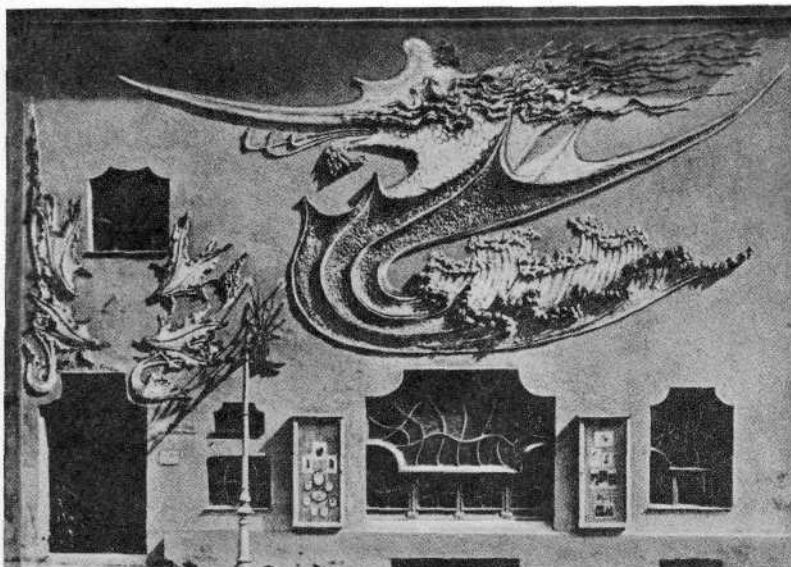
Г. Гимар. Особняк
Беренже. Париж.
1894—1898 г.
Проезд



Делоне-Лове. Большой
дворец на Всемирной
выставке в Париже.
1900 г. Интерьер

Иррационализм

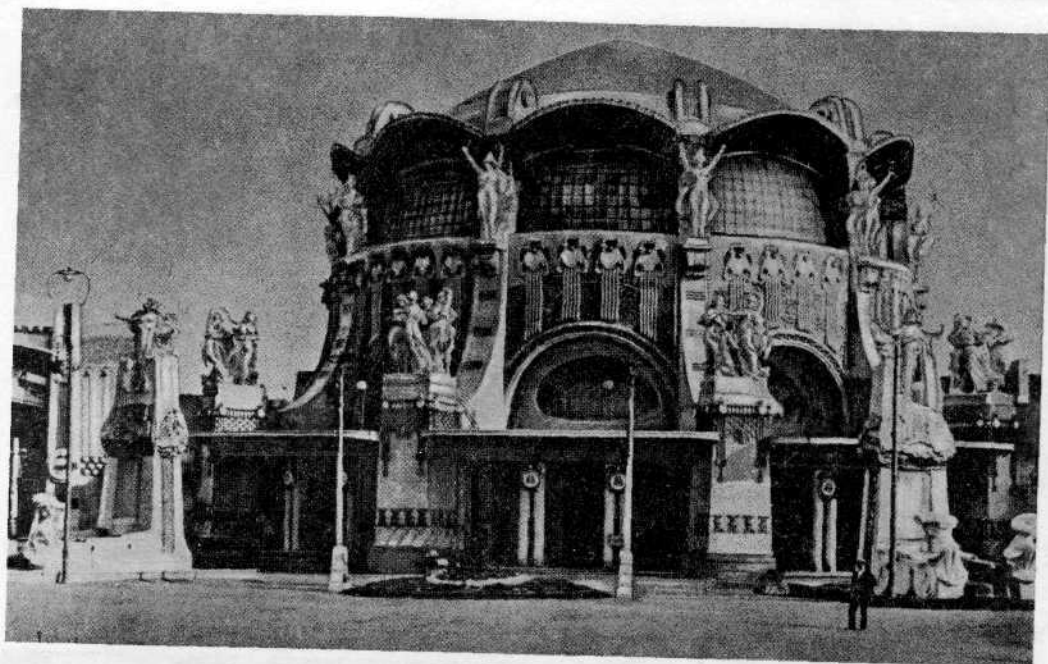
Многообразие
декоративных форм



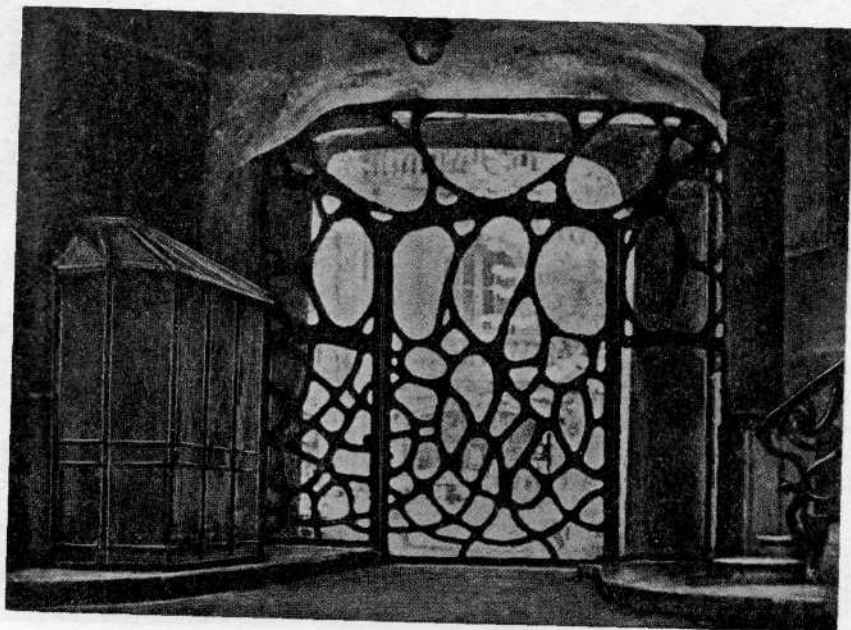
А. Эндель. Ателье «Эльвира». Мюнхен.
1897—1898 гг.



А. Эндель. Ателье «Эльвира». Интерьер

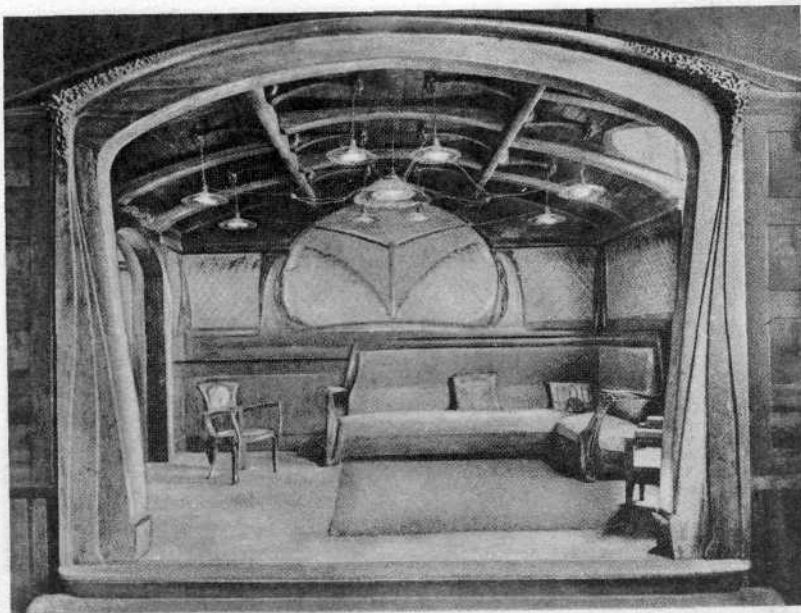


Р. Д'Аронко. Главный павильон на
Международной выставке в Турине. 1902 г.

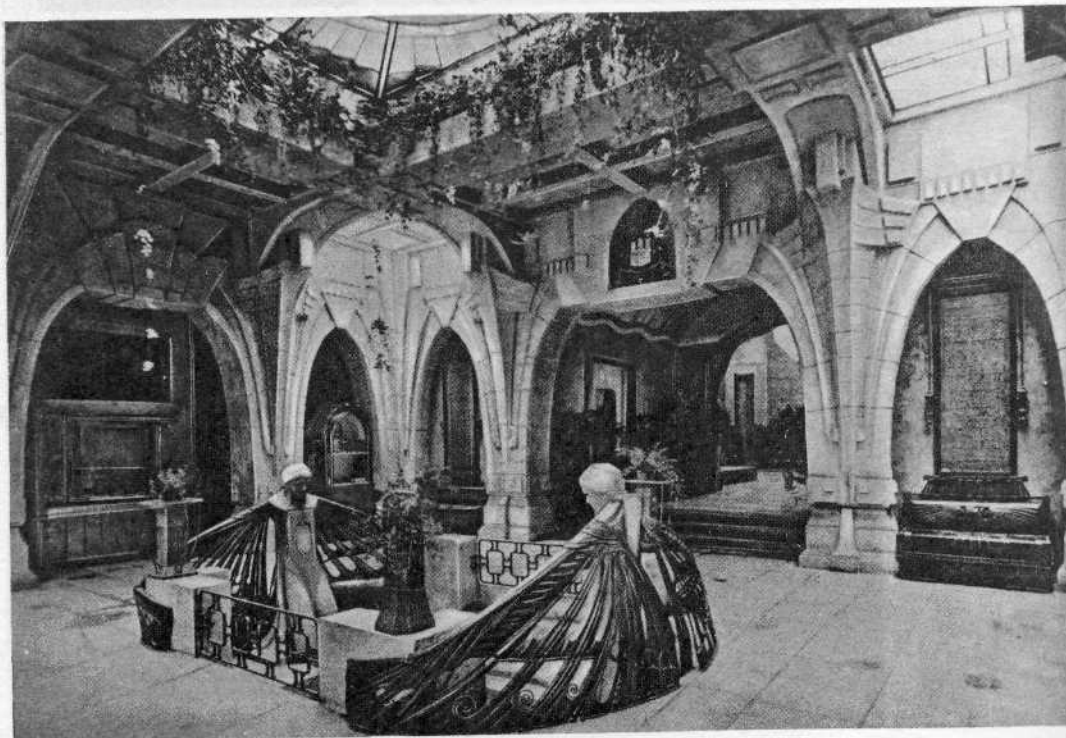


А. Гауди. Дом Мила. Барселона. 1906—1909 гг.
Проезд

Иррационализм
Многообразие
декоративных форм



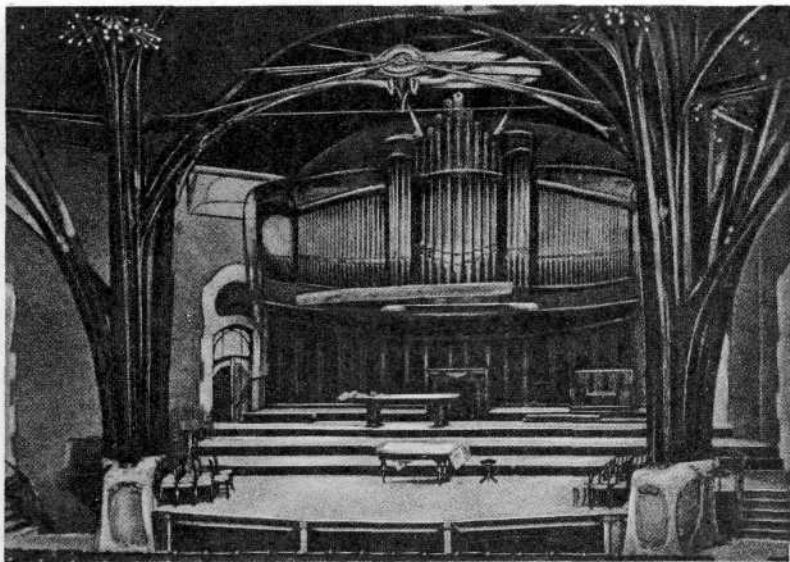
Б. Панкок. Интерьер
на Международной
выставке в Турине.
1902 г.



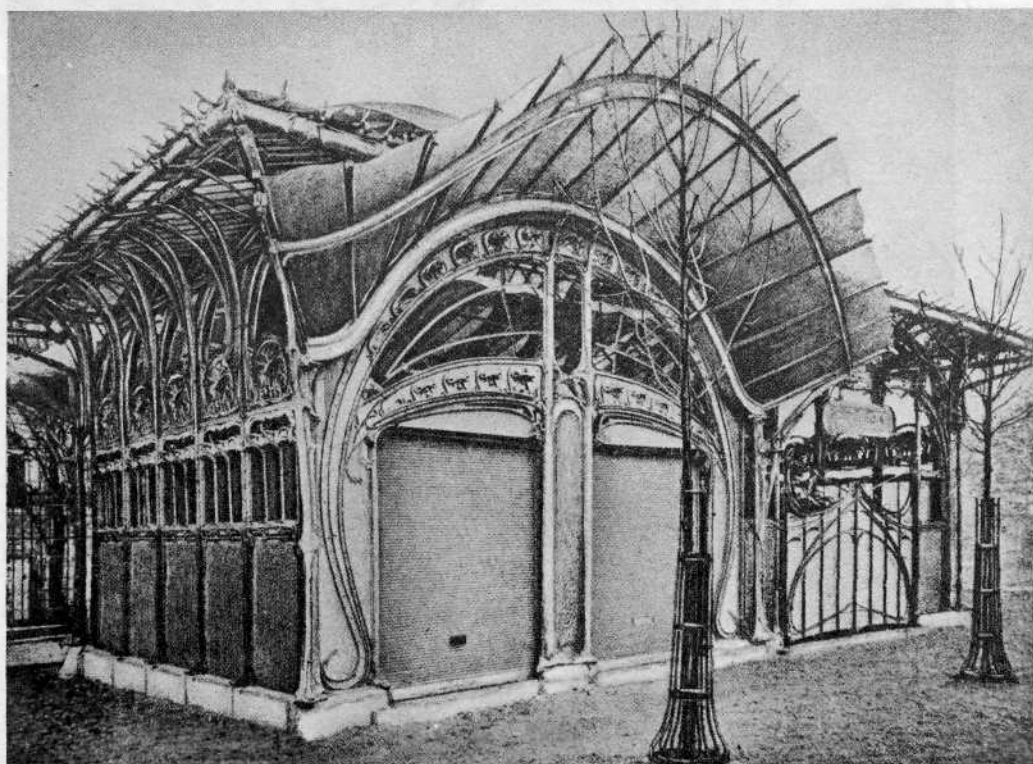
П. Беренс. Интерьер на Международной
выставке в Турине. 1902 г.



Р. Шиллинг, Р. Грабнер. Кофейный магазин.
Дрезден. Начало 1900-х гг. Интерьер



Г. Гимар. Зал Юмбер де Роман. 1901 г.



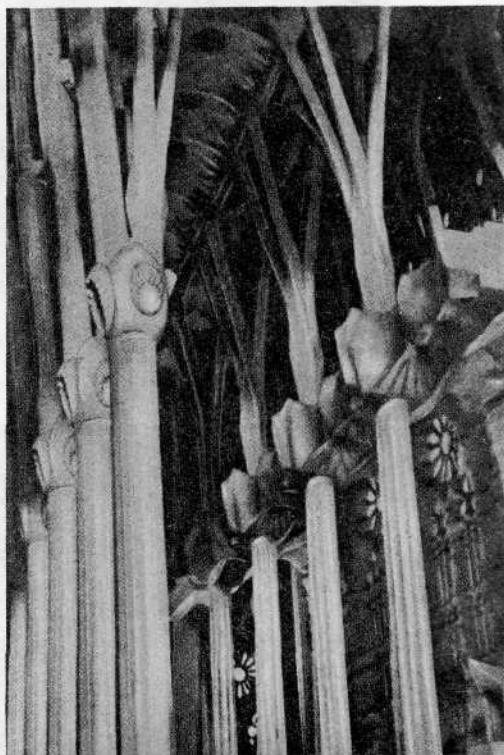
Г. Гимар. Павильон метрополитена. Париж. 1900 г.

Иррационализм

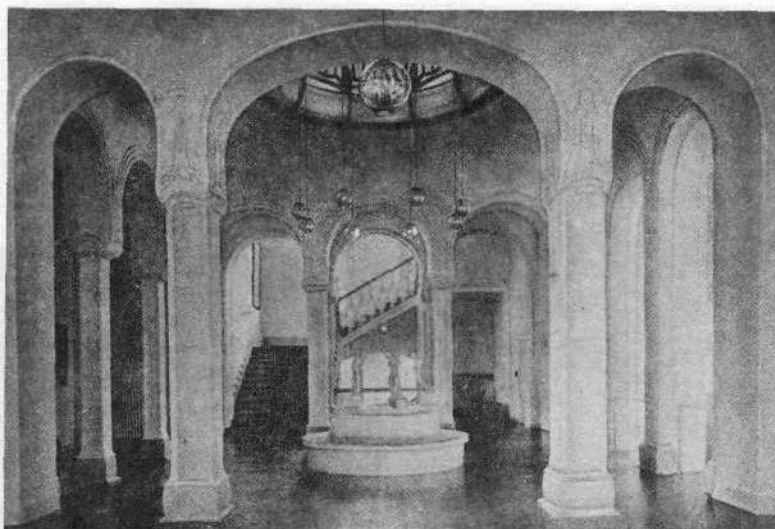
Воспроизведение
органических структур



Б. Панков. Интерьер на Международной выставке в Турине. 1902 г.



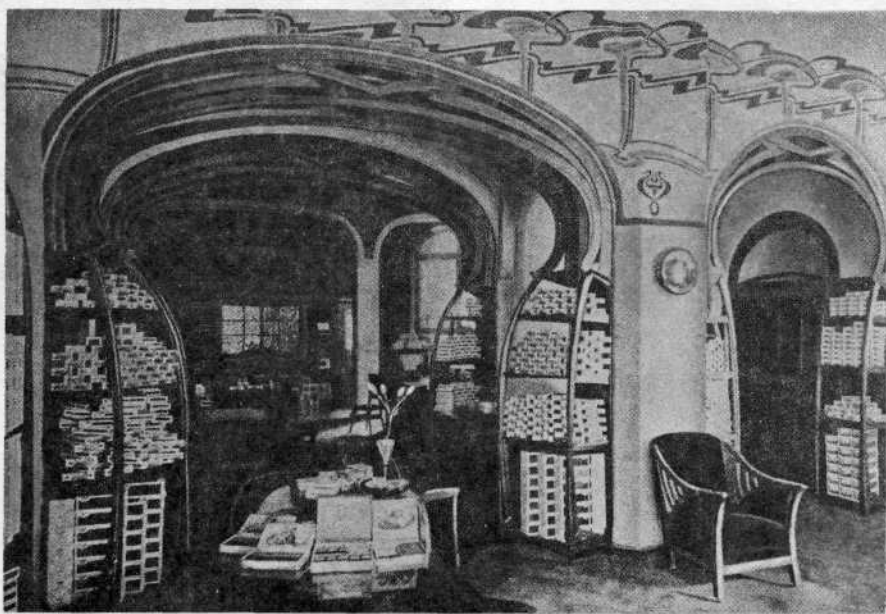
А. Гауди. Неф собора Саграда Фамилия. Макет



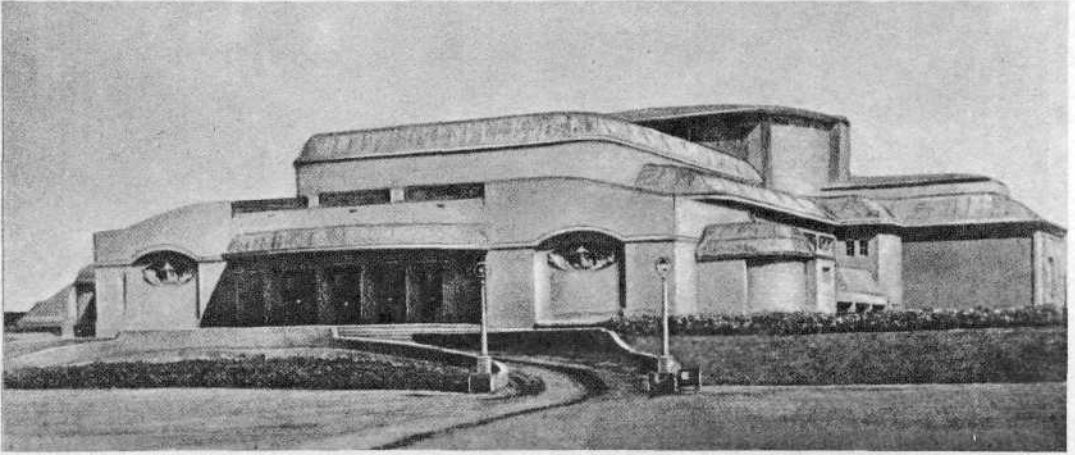
Иррационализм

Эксперименты
в области формы

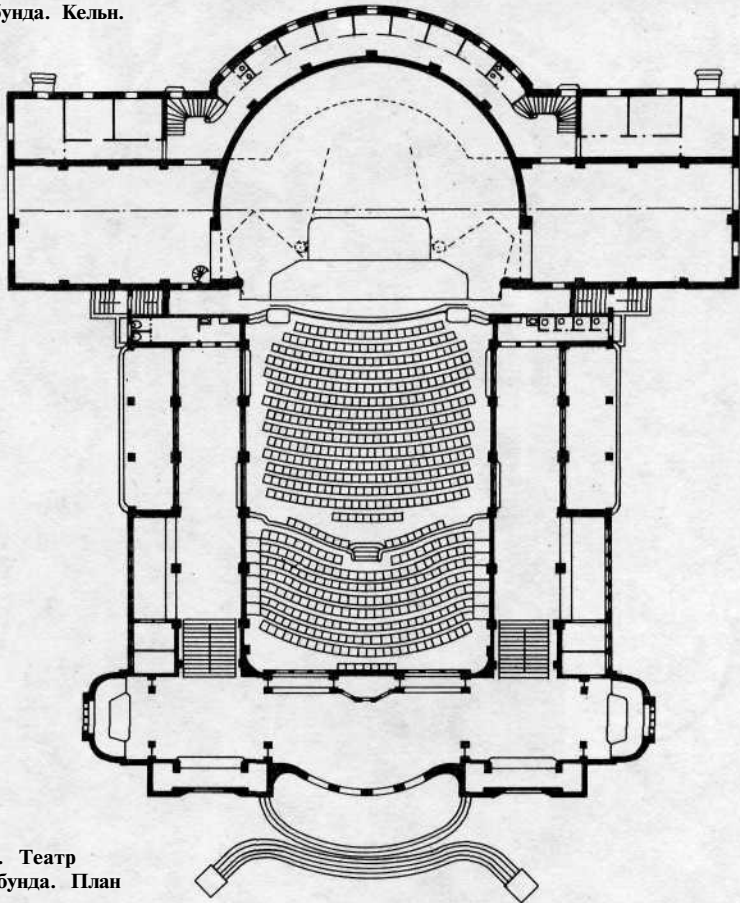
Х. Ван де Велде. Фольксваген-музей. Брюссель.
1901 — 1902 гг. Интерьер



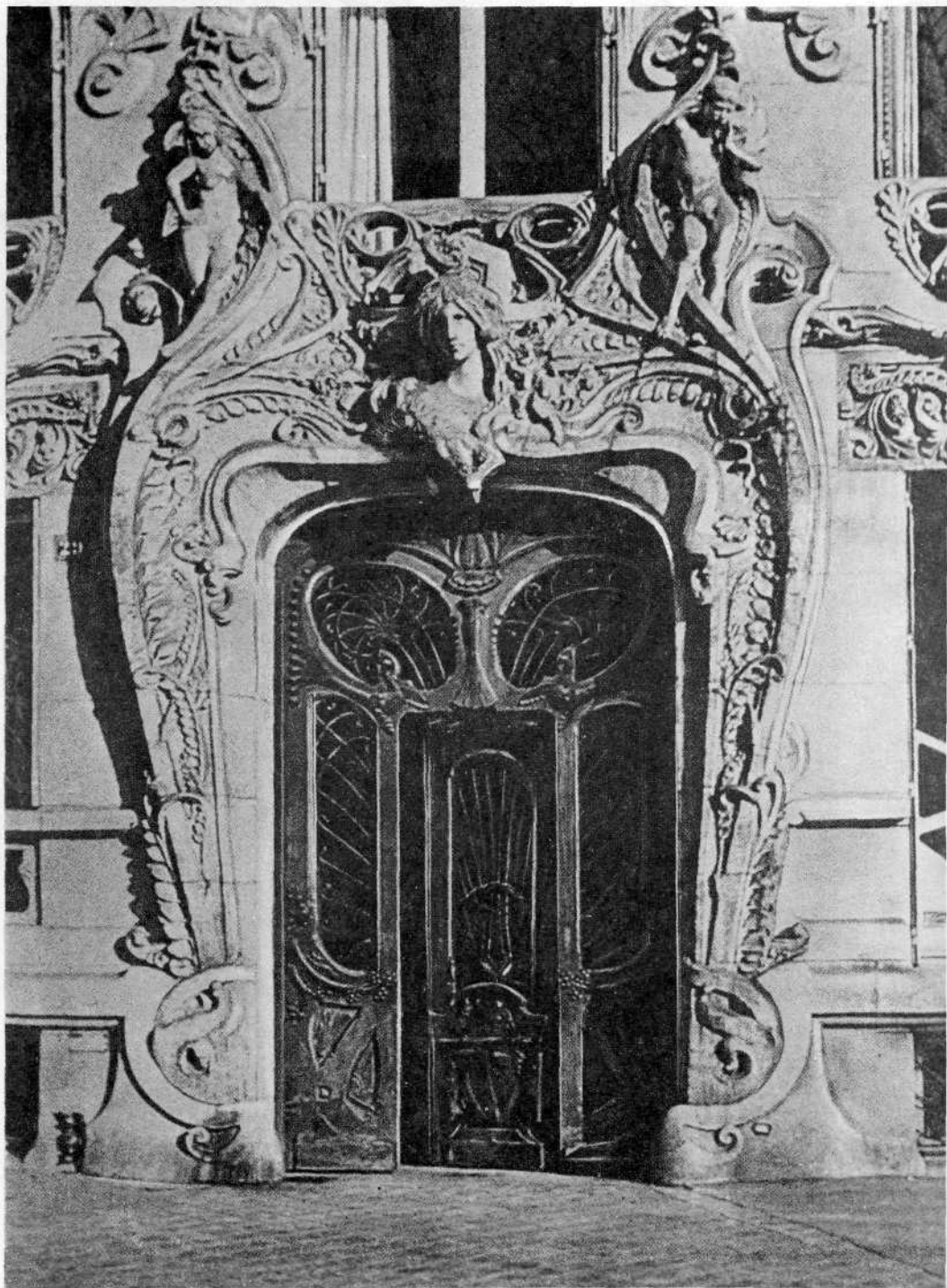
Х. Ван де Велде. Магазин компании «Гавана».
Берлин. 1899 г. Интерьер



Х. Ван де Велде. Театр
на выставке Веркбунда. Кельн.
1913—1914 гг.



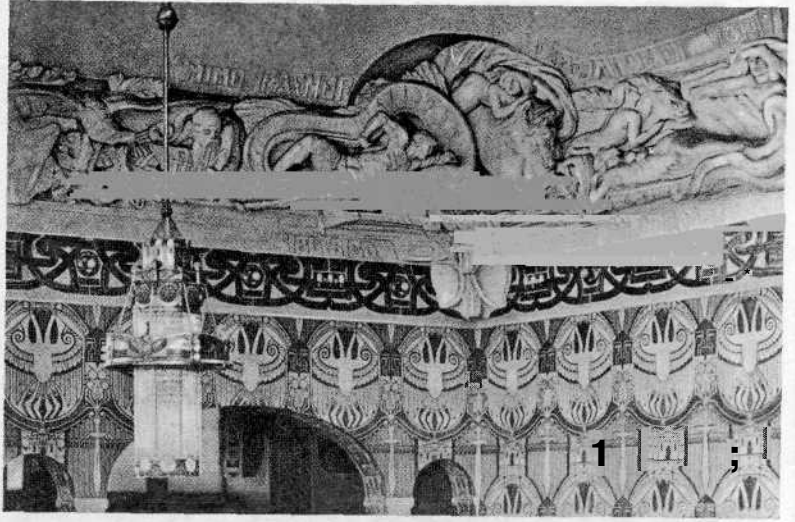
Х. Ван де Велде. Театр
на выставке Веркбунда. План



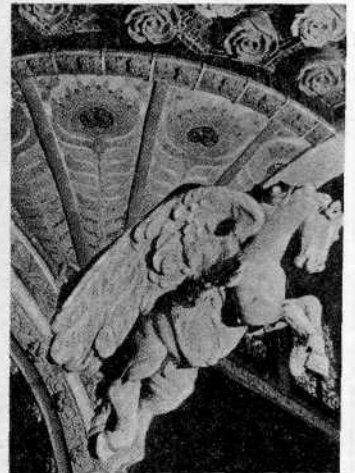
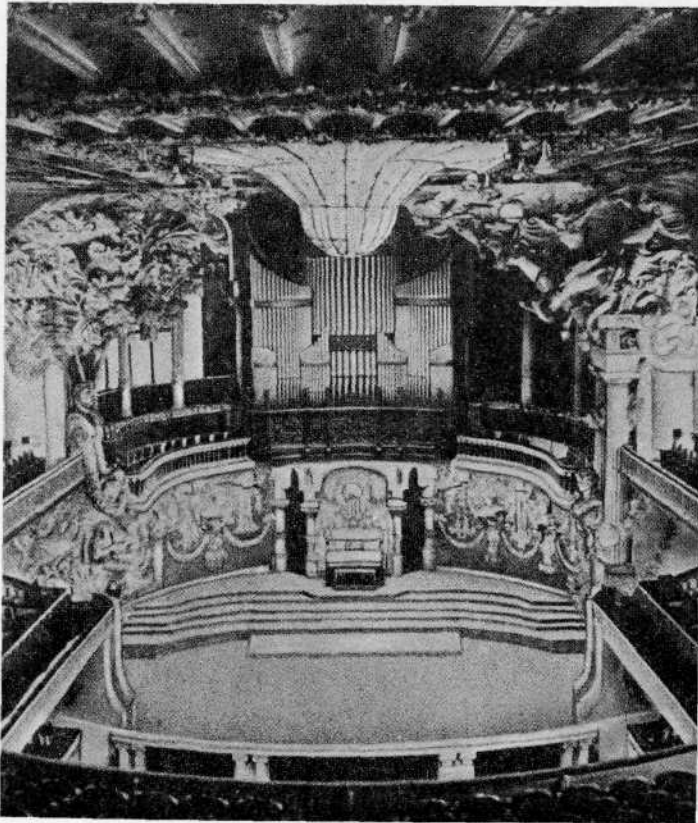
Иррационализм

Изобразительность
архитектурного
декора

←
Ж. Лавиро. Портал
жилого дома.
Париж. 1904 г.

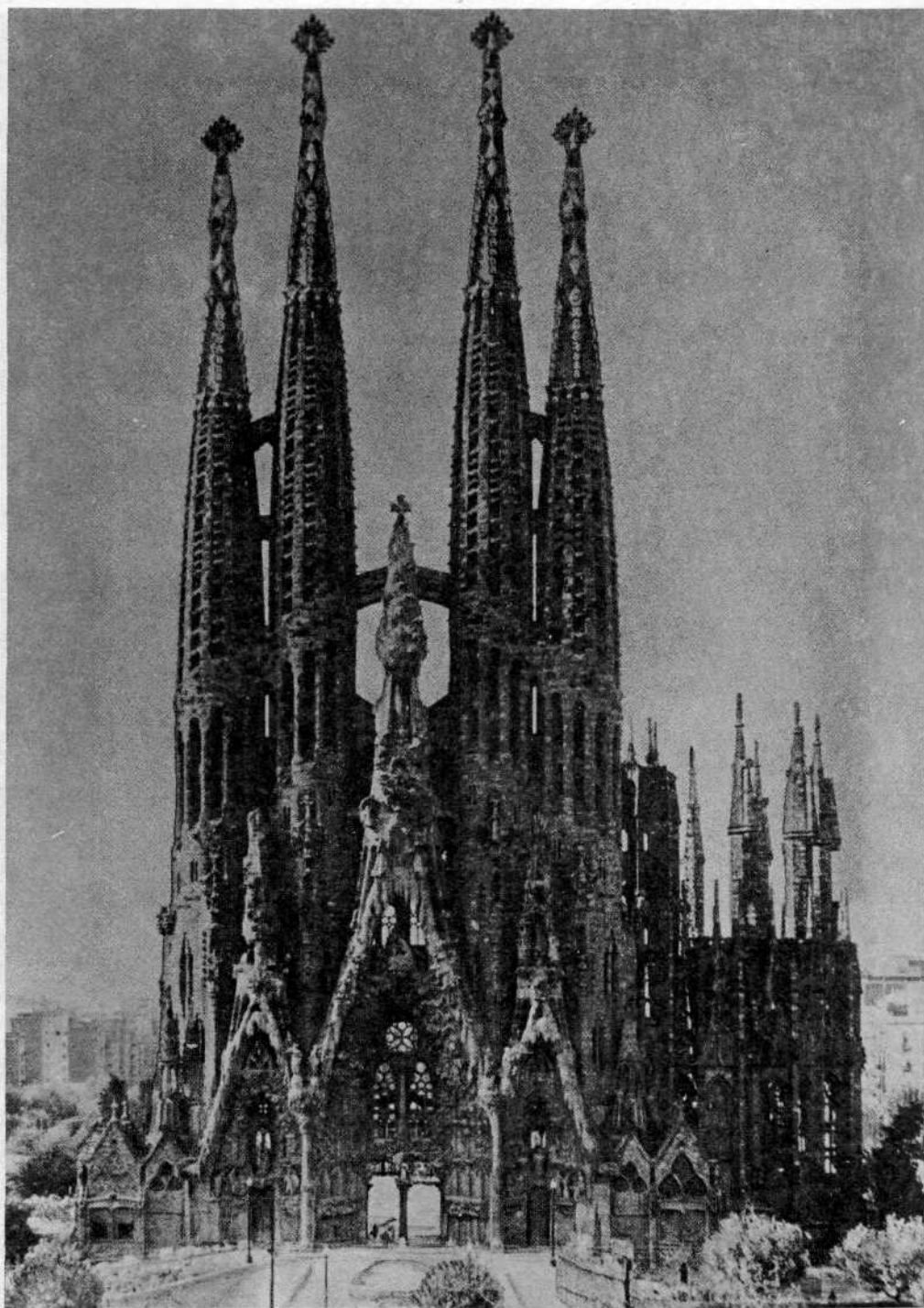


Б. Шмитц. Зал Нибелунгов. Манхейм. 1904 г.
Фрагмент



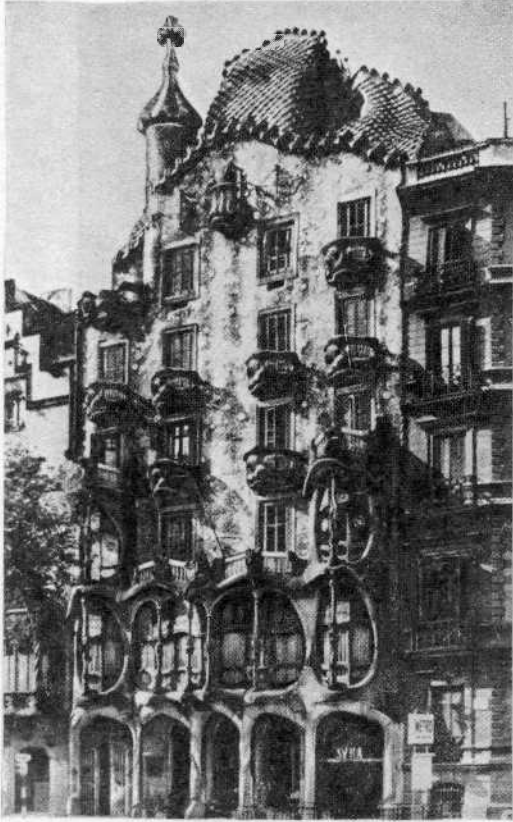
Л. Доменеч-и-Монтанер.
Дворец музыки.
Интерьер. Фрагмент

Л. Доменеч-и-Монтанер.
Дворец музыки.
Барселона. 1905—1908 гг.
Интерьер

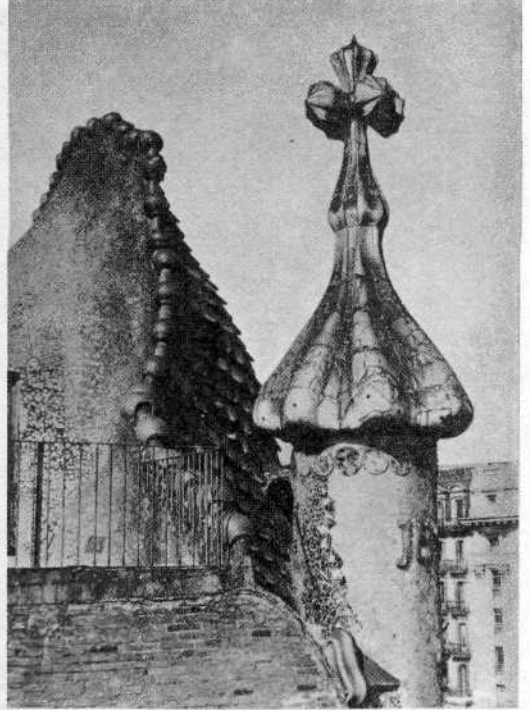


Иррационализм

Био- и зооморфные
МОТИВЫ



А. Гауди. Дом Батло. Барселона. 1904—1906 гг.



А. Гауди. Дом Батло. Крыша



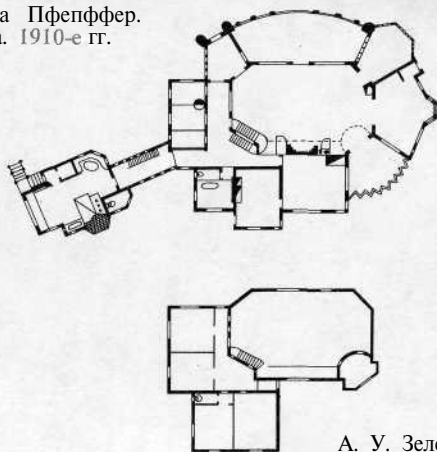
А. Гауди. Собор Саграда Фамилия. Барселона.
1884—1926 гг.

Иррационализм

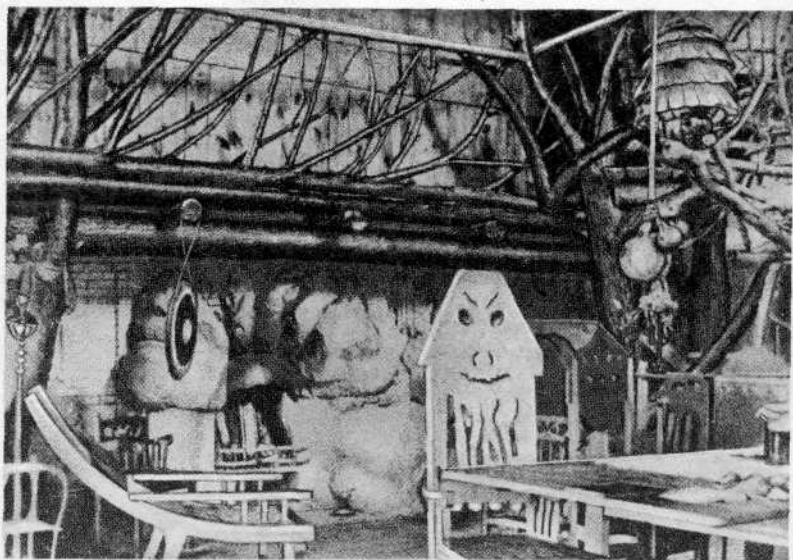
Био- и зооморфные
МОТИВЫ



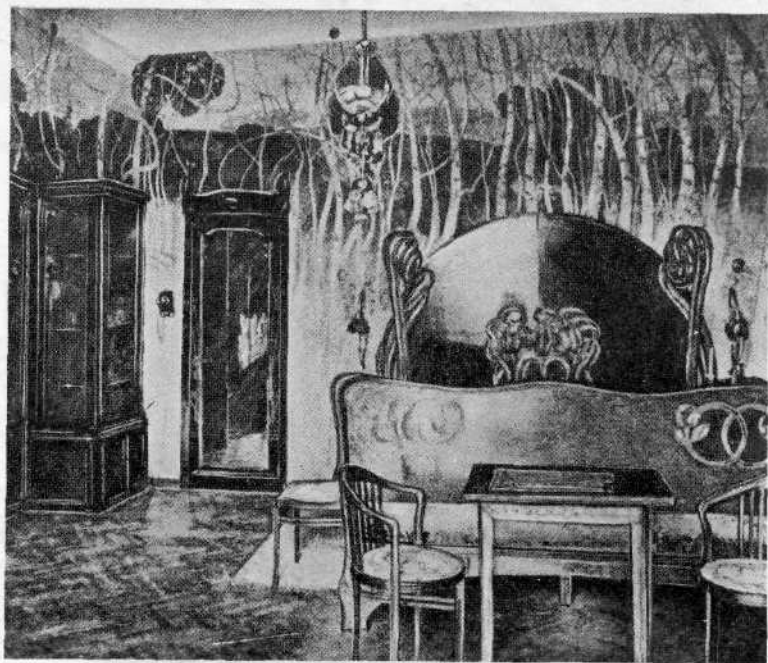
А. У. Зеленко. Дача Пфепффер.
Сокольники. Москва. 1910-е гг.



А. У. Зеленко. Дача Пфепффер. План



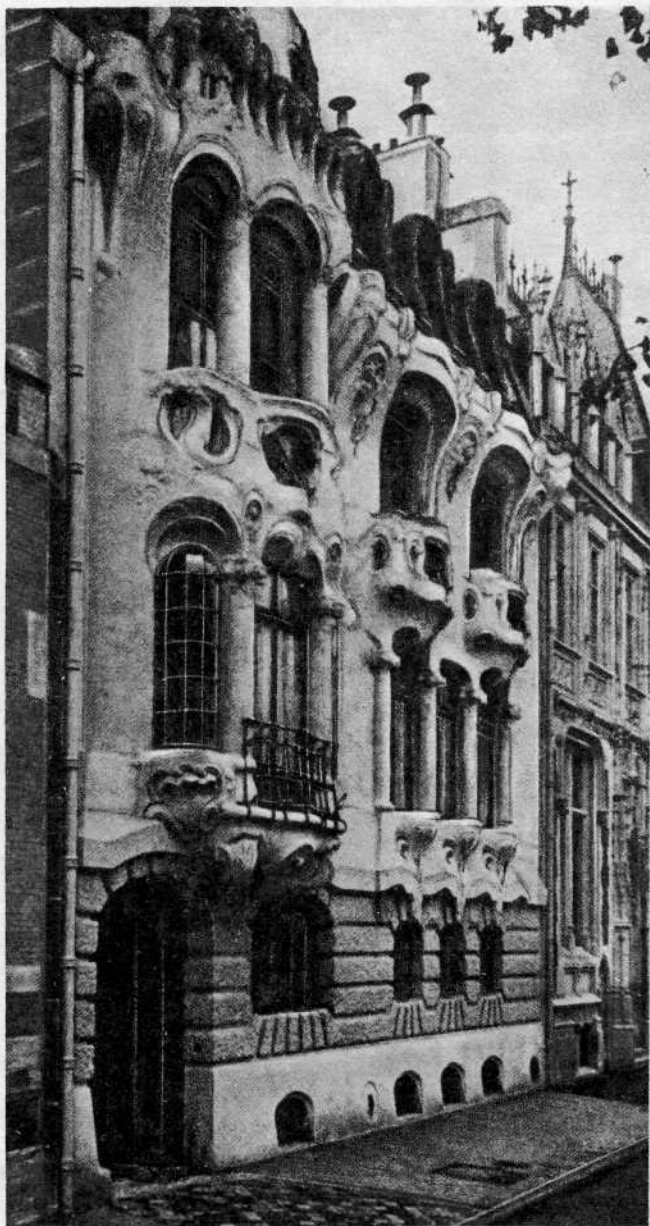
А. У. Зеленко. Дача Пфепффер. Интерьер



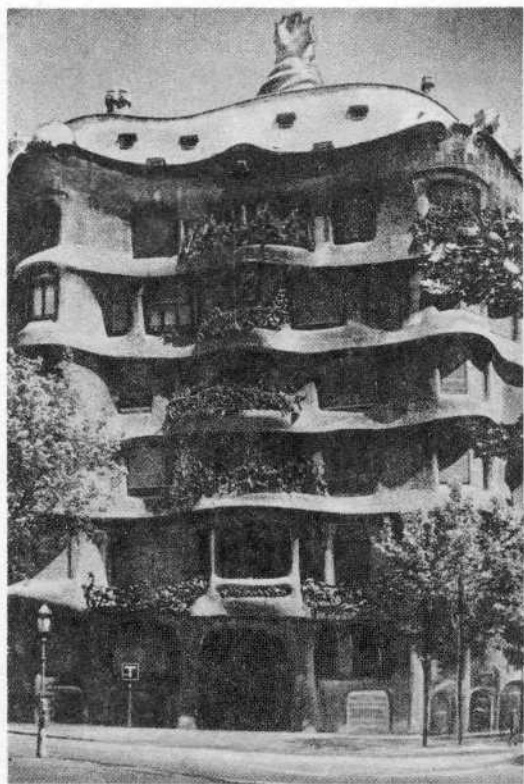
Й. Ольбрих. Интерьер на Международной выставке в Турине. 1902 г.

Иррационализм

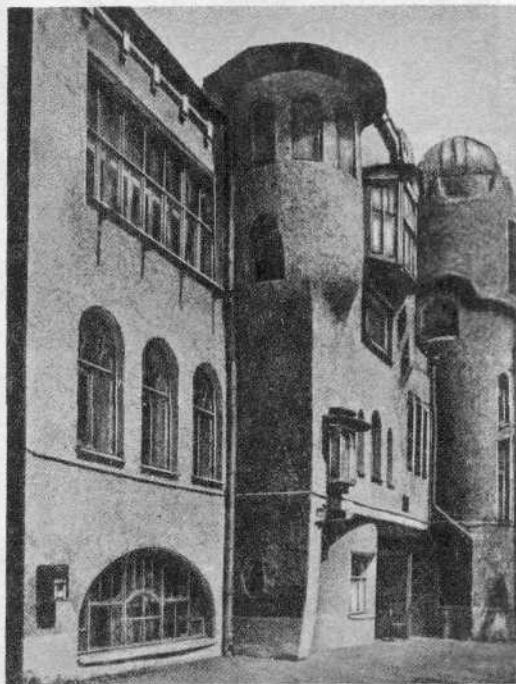
Пластицизм



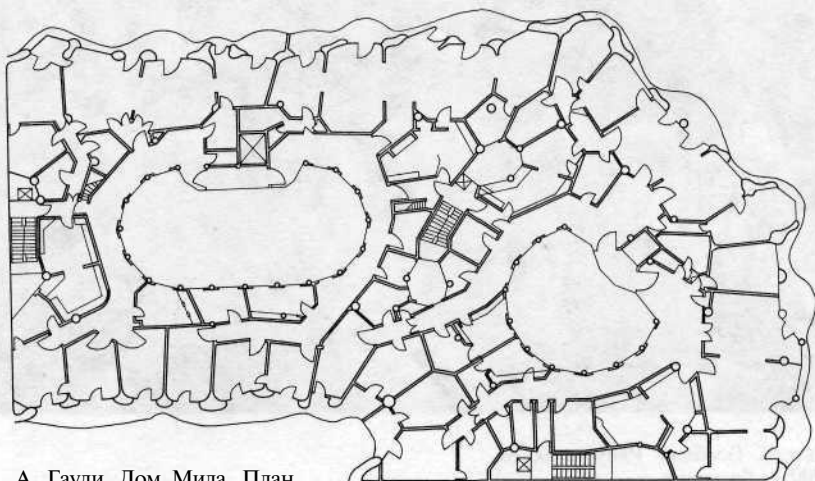
Ф. Шелкоф. Отель Жибер. Париж. 1901 г.



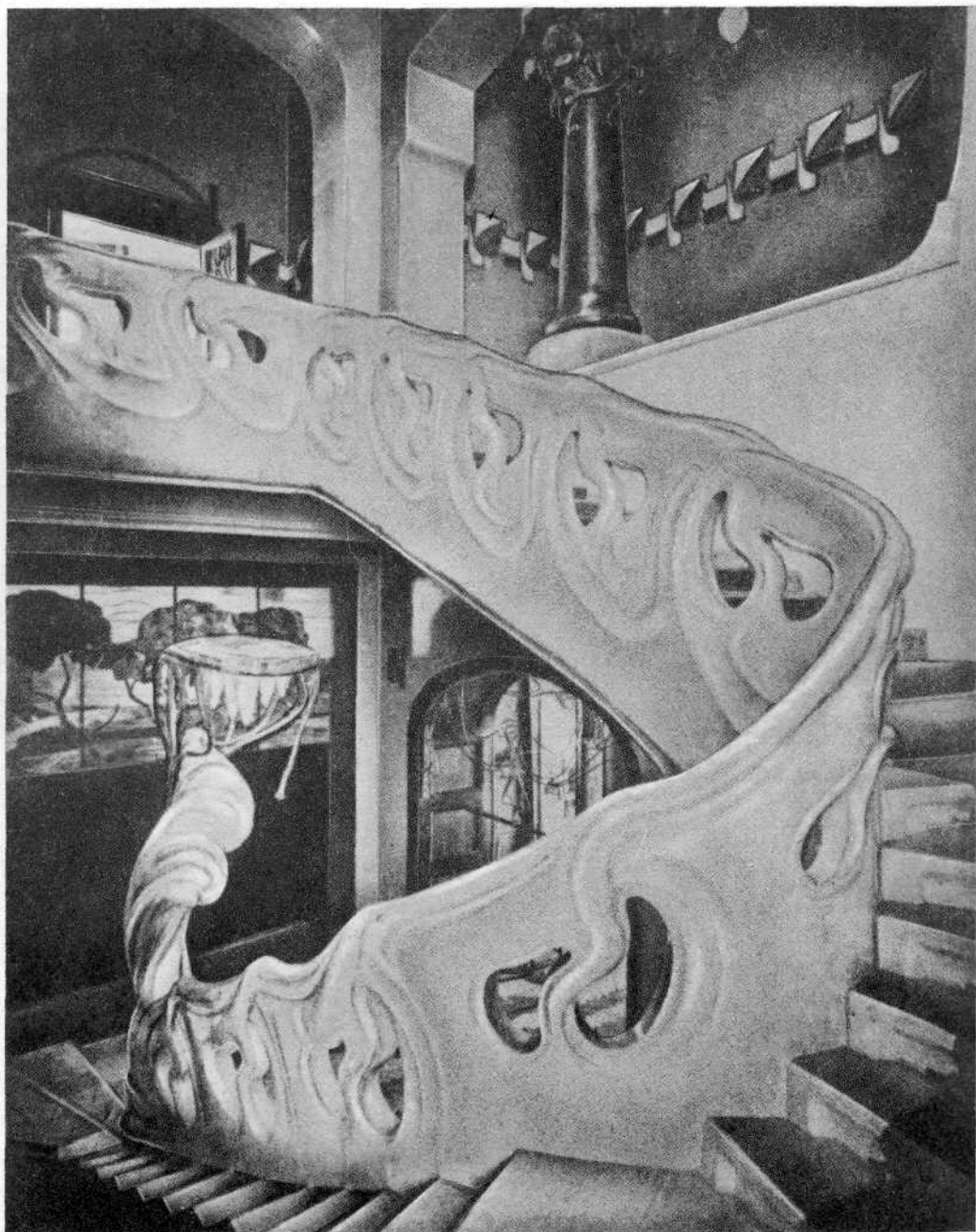
А. Гауди. Дом Мила. Барселона. 1906—1910 гг.



А. У. Зеленко. Дом педагогического общества «Сетлемент». Москва. 1907 г.



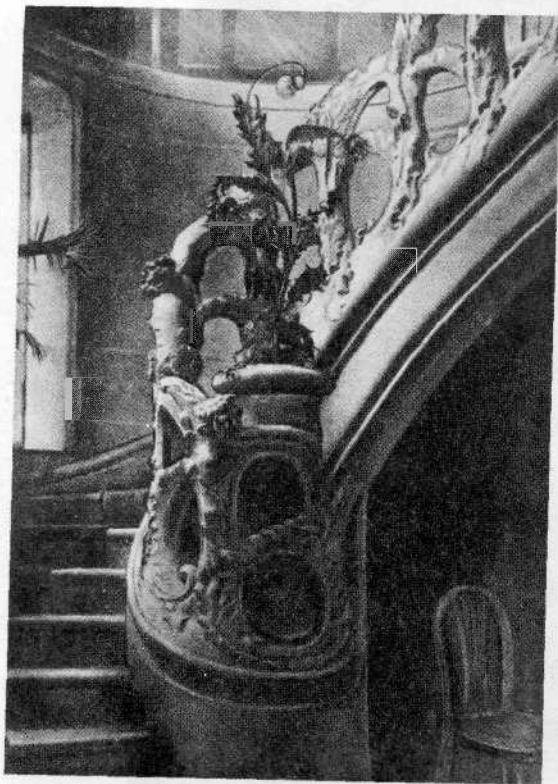
А. Гауди. Дом Мила. План



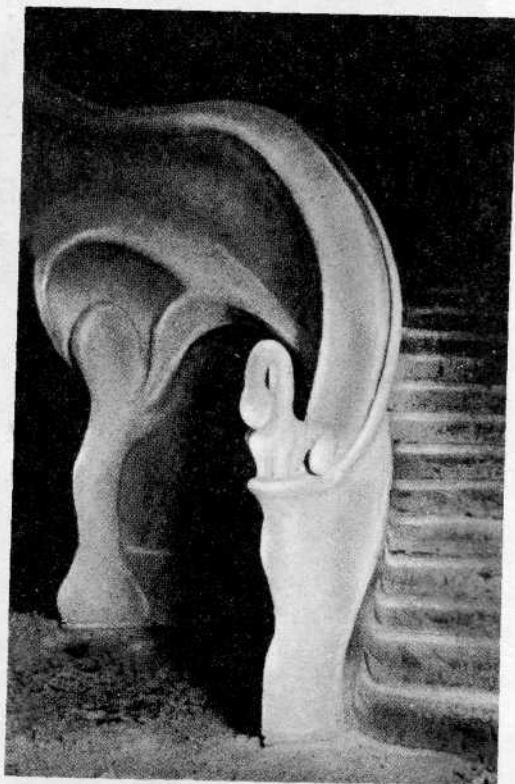
Ф. О. Шехтель. Особняк Рябушинского.
Москва. 1900 г. Лестница

Иррационализм

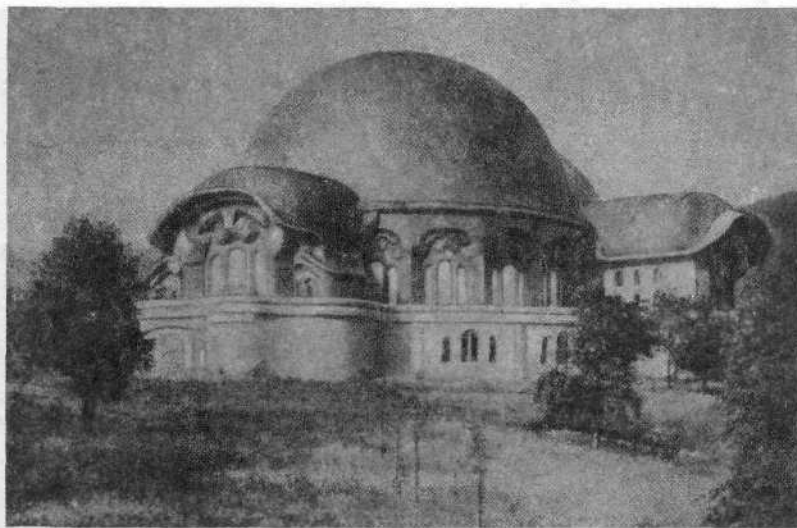
Пластицизм



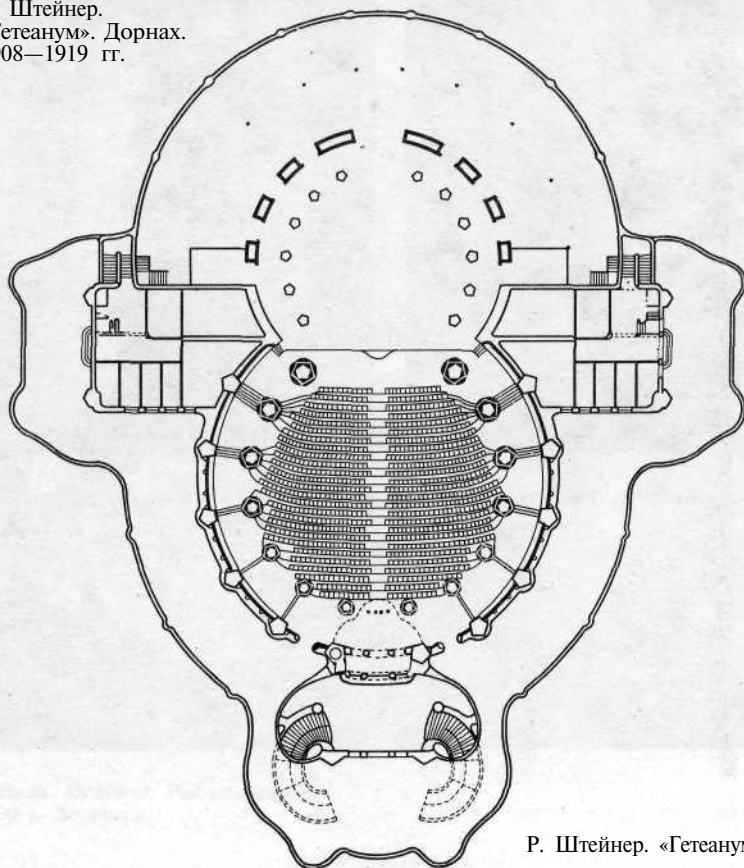
Ф. Шелкопф. Отель «Жибер», Лестница



Р. Штейнер. «Гетеанум». Дорнах. 1908—
1919 гг. Лестница



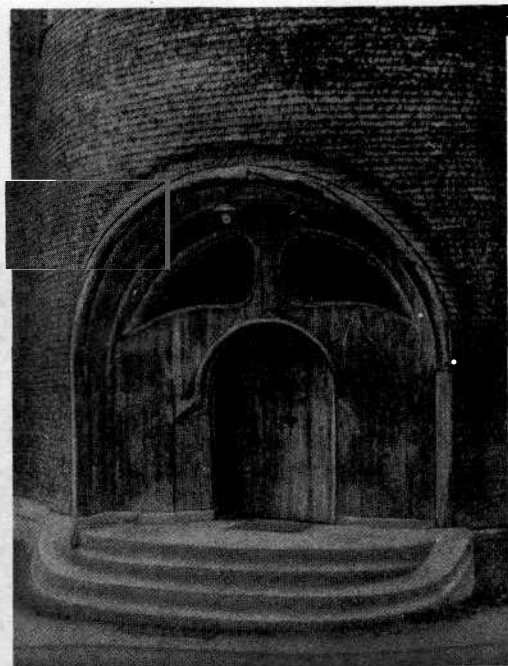
Р. Штейнер.
«Гетеанум». Дорнах.
1908—1919 гг.



Р. Штейнер. «Гетеанум». План

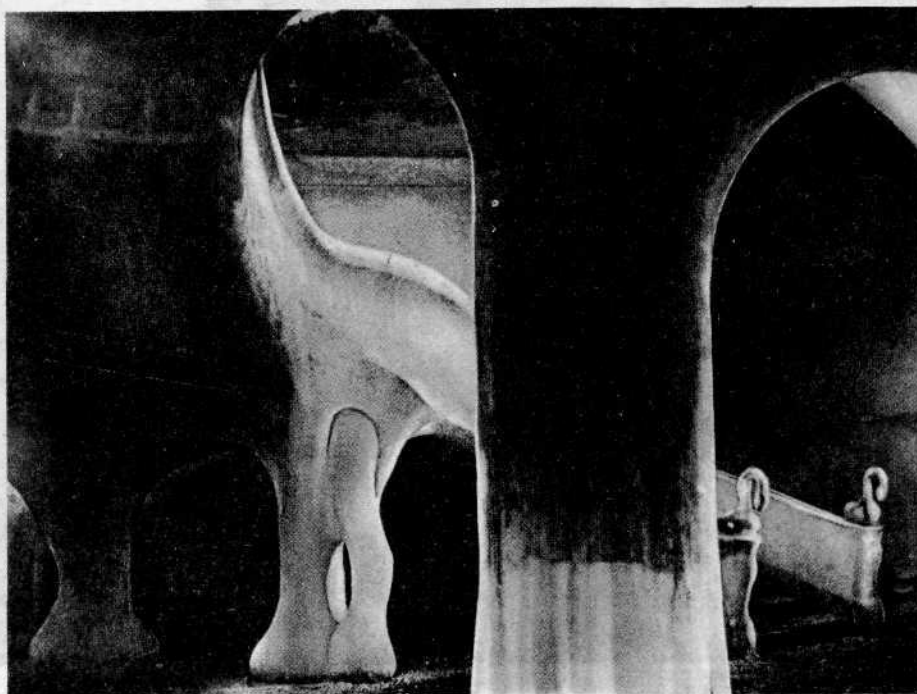
Иррационализм

Пластицизм

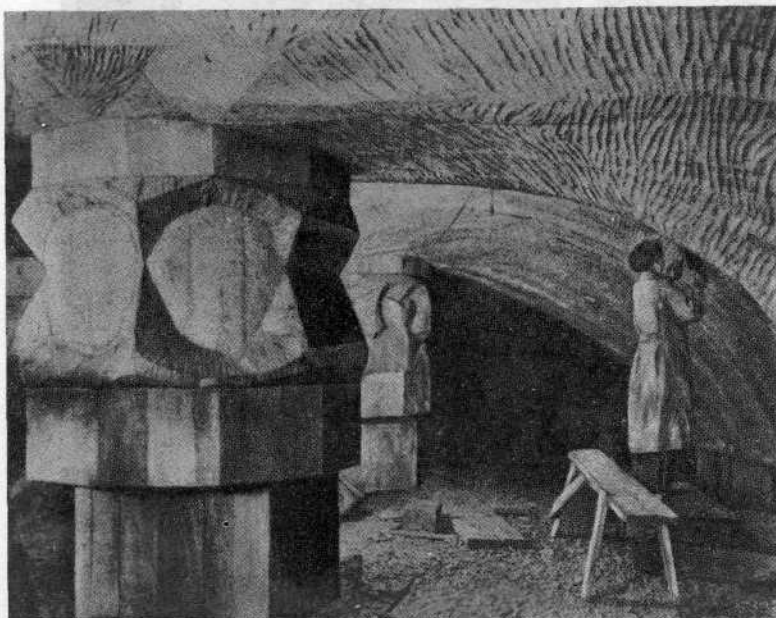


Р. Штейнер. «Гетеанум». Портал

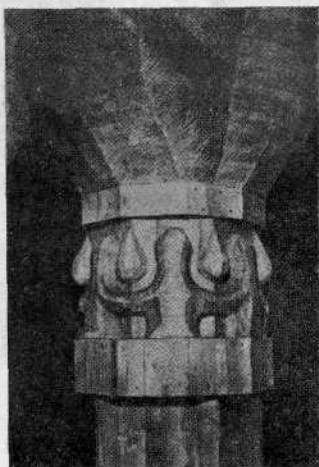
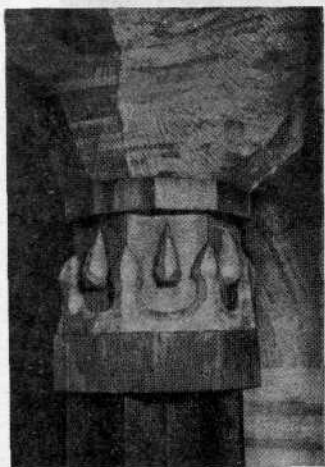
Р. Штейнер. «Гетеанум». Интерьер



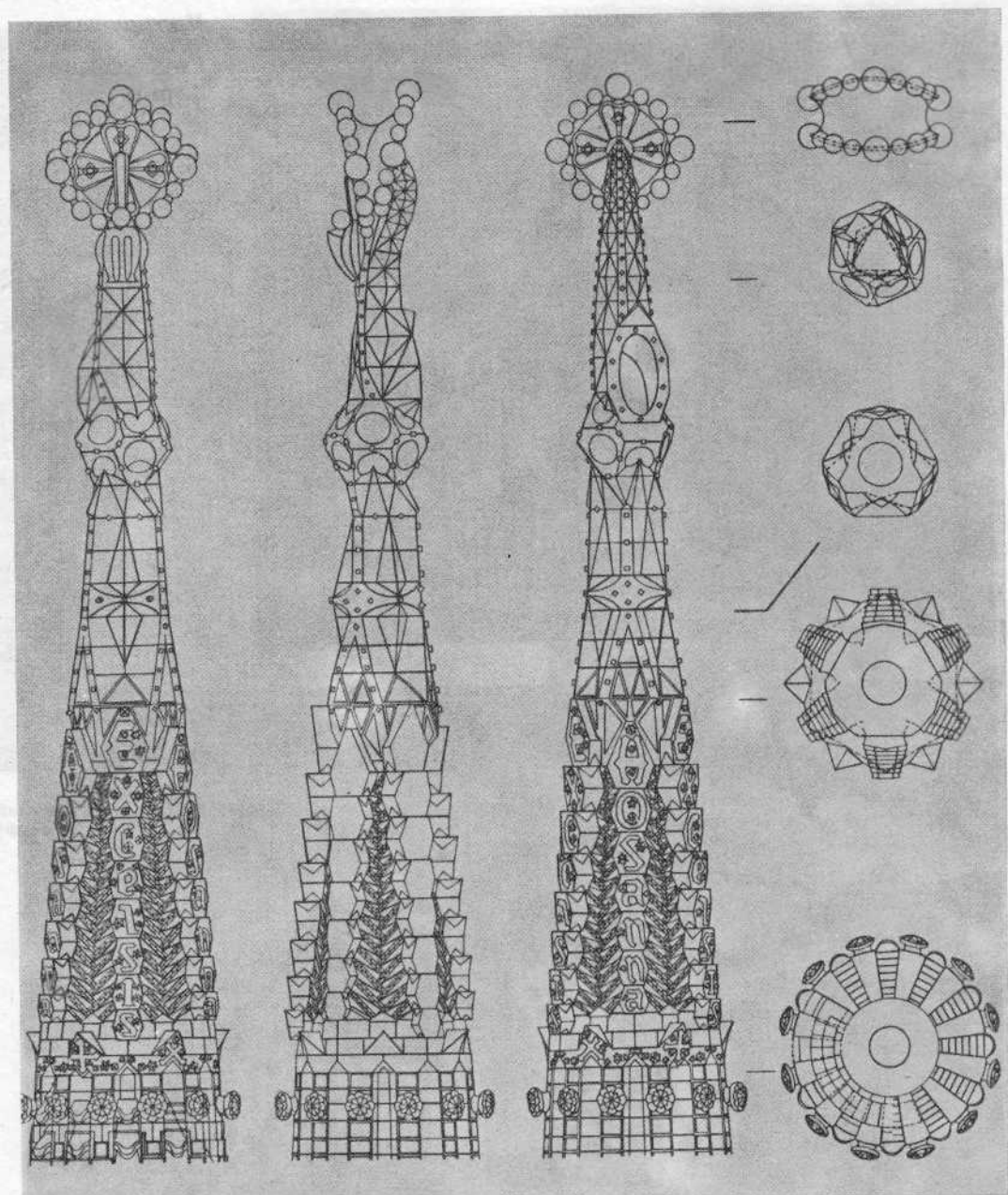
Иррационализм
Пластицизм и принцип
метаморфозы



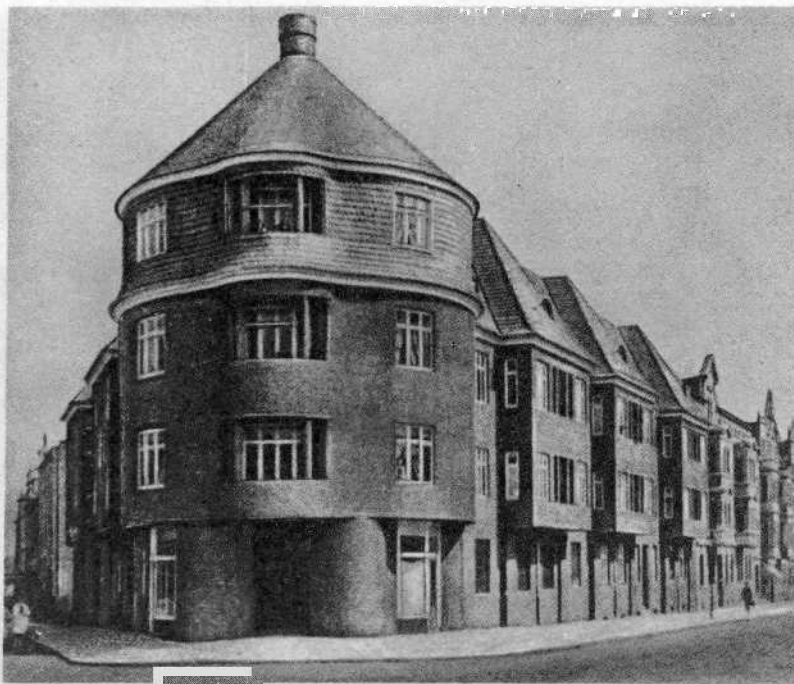
Р. Штейнер. «Гетеанум».
Интерьер



Р. Штейнер. «Гетеанум». Капители



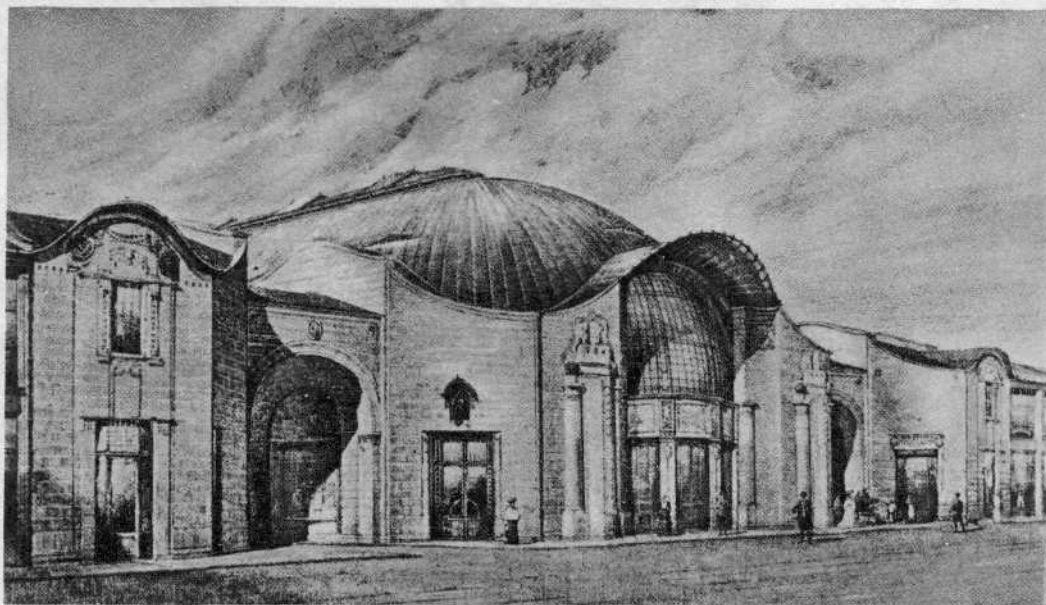
А. Гауди. Колокольня собора Саграда Фамилия



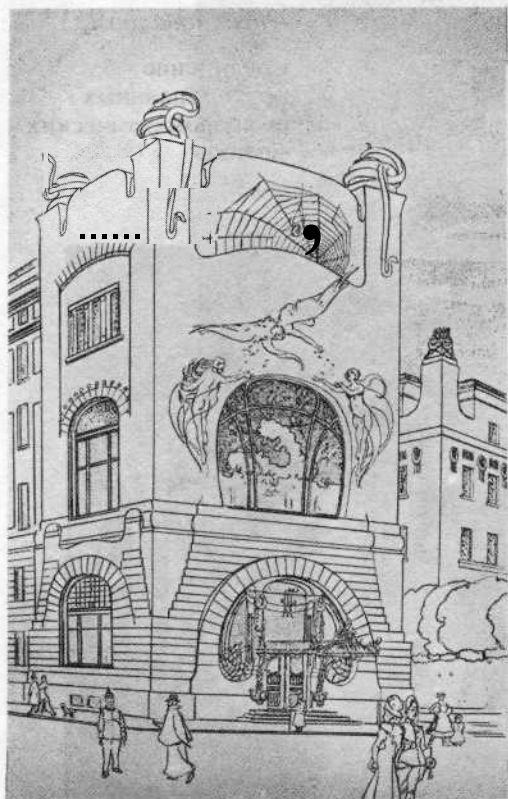
Иррационализм

Символизация
формы

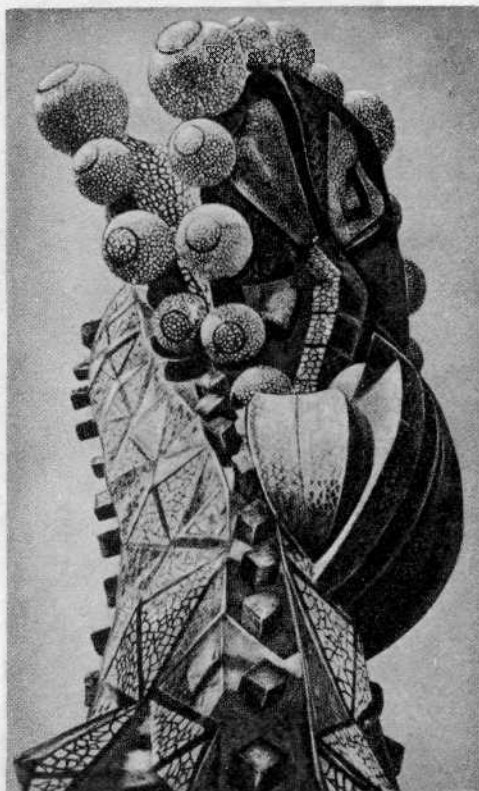
С. Ручи. Жилой дом.
Магдебург.
1900-е гг.



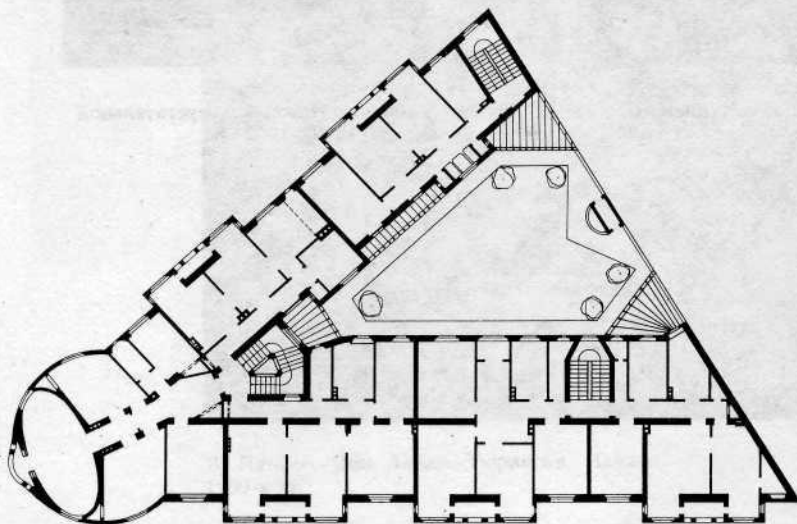
М. С. Лялевич, М. М. Перетяткович. Проект
Сытного рынка в Петербурге. 1910 г.



Ваничек. Проект Народного банка в Берлине. 1900-е гг.



А. Гауди. Завершение колокольни собора Саграда Фамилия. 1900 г.



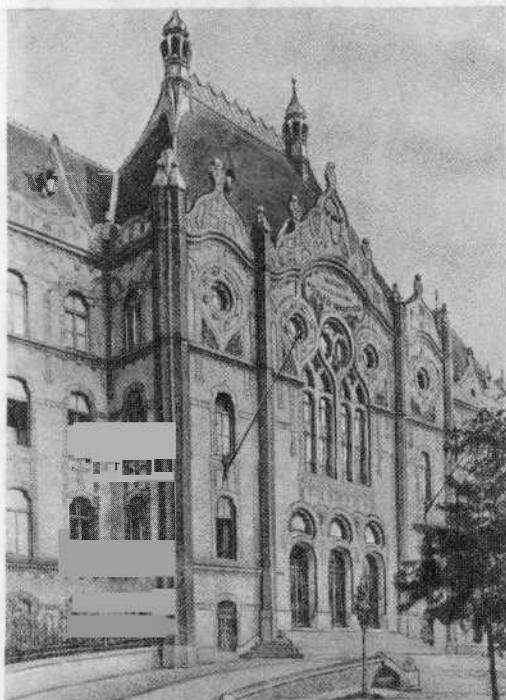
С. Ручи. Жилой дом. План



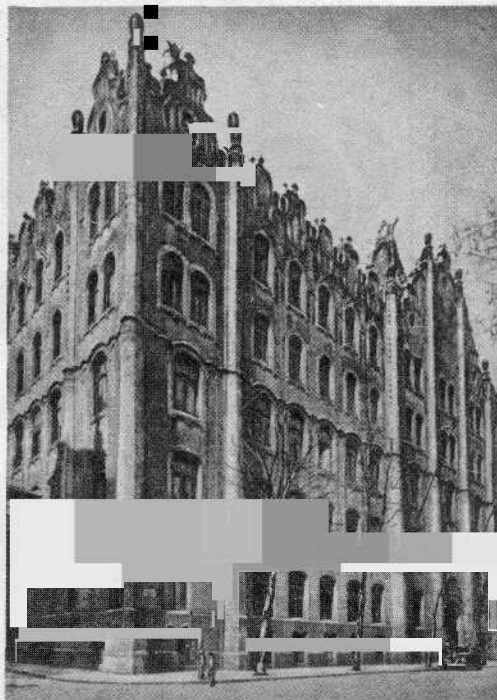
О. Редон. Глаз как шар. Рисунок. 1879 г.

Иррационализм

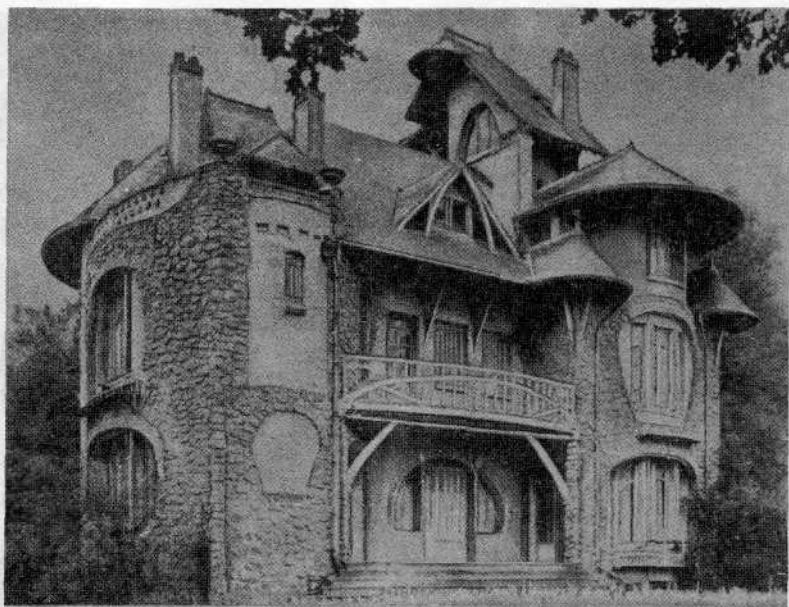
Соединение
иррациональных
и неоромантических
мотивов



Ш. Баумgarten, Герцог. Приют глухонемых.
Будапешт. 1909 г.



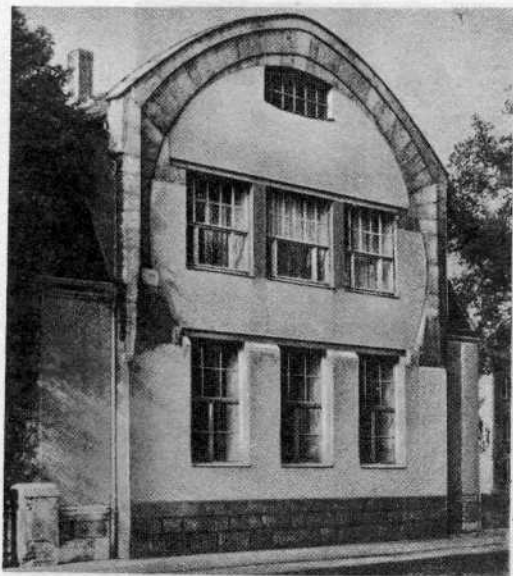
Э. Лехнер. Здание почтамта и сберегательной
кассы. Будапешт. 1899—1902 гг.



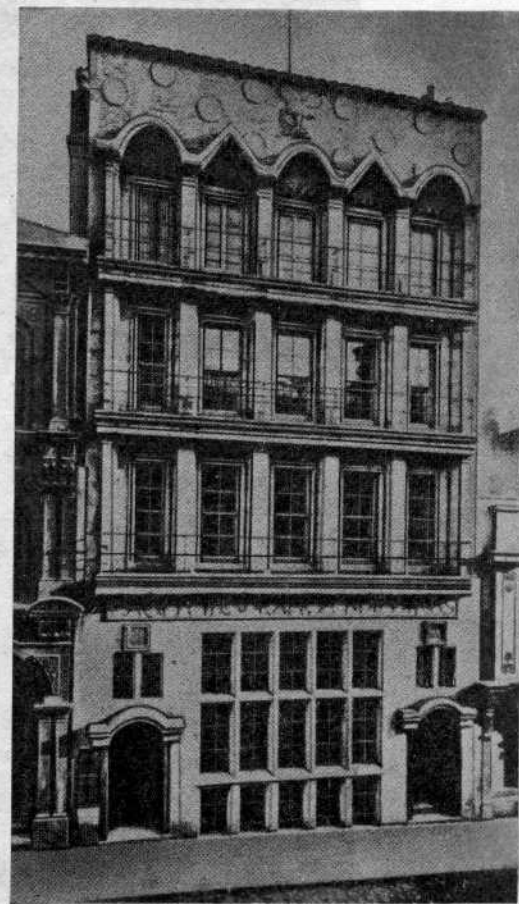
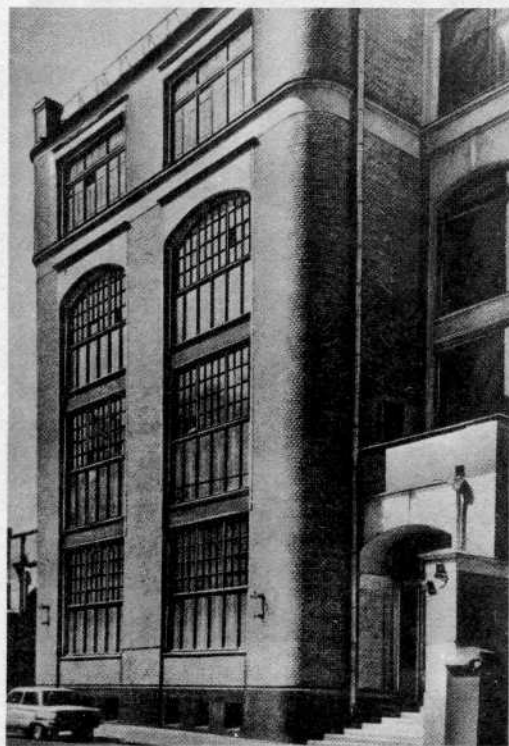
Г. Гимар. Особняк Оржевил. Вилимойсон.
1905 г.



Б. Панкок. Дом Ланде. Тюрингия. Начало
1900-х гг.



Х. Ван де Велде. Школа художественных ремесел. Веймар. 1906 г.



У. Р. Летаби, Д. Л. Белл. Страховая компания. Бирмингем. 1898—1900 гг.

Ф. О. Шехтель. Типография «Утро России». Москва. 1907—1908 гг.



О. Вагнер. Майолик-хауз. Вена. 1899 г.

«ПОРЯДОК» ПРОТИВ «ПРОИЗВОЛА». ОБРАЩЕНИЕ К КЛАССИКЕ

Истоки антиэклeктического движения в архитектуре конца XIX — начала XX в. включали в себя тенденции, противоположные в ряде существенных отношений романтической традиции. В теории архитектуры, выражающей эти традиции, комплекс идей группировался вокруг позитивистской установки на техническую «рациональность». При этом уже в теории позднего классицизма, например в концепции Дюрана, рационалистическое направление теории архитектуры обнаруживает возможность внутренней дифференциации классицистического «эстетического» и утилитаристского «технического» рационализма. Эта дифференциация становится фактом в эпоху модерна, когда в русле антиэклeктического движения выделяется отчетливая классицистическая тенденция, формирующая одно из основных направлений архитектуры этого времени.

Основная направленность антиэклeктического движения, его попытки противостоять «хаосу» и «произволу» эклектизма путем создания определенных стилистических норм делали, по существу, неизбежным обращение архитекторов модерна к традиции классицизма. Однако оценка роли этой традиции в развитии архитектуры конца XIX — начала XX в. исследователями этого периода отнюдь не однозначна.

В 1933 г. вышла книга Э. Кауфмана «От Леду до Корбюзье», где автор показал преемственную связь функционализма с классицизмом второй половины XVIII — начала XIX в. [157]. Однако в том, что касается периода модерна, историки функционалистской ориентации, как правило, недооценивали роль классицистической традиции в архи-

тектуре этого времени или даже считали ее реакционной. Влияние таких оценок сохраняется и до настоящего времени. В работах советских исследователей классицистическая традиция трактуется как совершенно чуждая модерну [52] либо как тенденция, проявляющаяся на поздней стадии его развития [51].

Одним из первых, кто по достоинству оценил роль классицистической традиции в архитектуре конца XIX — начала XX в., был чешский архитектор и теоретик архитектуры К. Гонзик [31]. Он называет классицистическую традицию среди важнейших тенденций, предшествующих функционализму. В работах зарубежных исследователей 70—80-х годов, как правило, отмечается важная роль классицистической традиции, хотя по-прежнему ее оценки не однозначны.

Проблема оценки классицистической традиции в архитектуре эпохи модерна имеет несколько аспектов. Прежде всего, это вопрос о том, когда и каким образом эта традиция, активно эксплуатируемая академизмом и эклектизмом, стала средством борьбы и с тем, и с другим. Второй вопрос связан с непосредственными истоками и временем возникновения неоклассицизма как антиэклeктического направления в архитектуре. Третий вопрос касается выяснения пределов и роли влияния классицистической традиции на архитектуру модерна в целом.

Все эти вопросы связаны с общей проблемой судьбы классицистической традиции в художественной культуре XIX — начала XX в.

Одной из первых попыток опереться на классицистическую традицию в борьбе с романтическим «произволом» в области формы была поэзия «Парнаса» — группы французских поэтов, опубликовавших в 1866 г. сборники «Современный Парнас». Поэзия парнасцев была, по словам Г. В. Плеханова, «буржуазным отрицанием буржуазной пошлости» [84, с. 308]. Приведенная оценка может быть распространена на многие последующие явления художественной культуры, связанные с возрождением классицистической традиции.

Уже творчество парнасцев, среди которых были С. Малларме и П. Верлен, демонстрирует тесную взаимосвязь неоклассицистической и символистической линий в новаторском искусстве, предшествующем искусству модерна. То же можно сказать и о живописи Пюви де Шаванна, творчество которого было одним из важнейших источников искусства модерна. Последователь Пюви де Шаванна — Морис Дени был одновременно и крупнейшим представителем символизма, и сторонником возрождения классицистической традиции. Классифицирующее влияние Пюви де Шаванна было заметно и в творчестве Сёра. Важно подчеркнуть, что большое влияние творчества Пюви де Шаванна на французскую живопись постимпрессионизма и живопись других стран связано с антиакадемическими и антинатуралистическими тенденциями в изобразительном искусстве.

В Англии первые попытки противопоставить классицистическую традицию академическому искусству связаны с «Эстетическим движением». В творчестве Уистлера встречаются попытки объединить эллинистический идеал красоты с выразительностью японского искусства. В лекциях 1885 г., так называемых «Лекциях десяти часов», Уистлер доказывал, что история красоты нашла свое завершение, с одной стороны, в мраморах Парфенона, с другой — в вышивках на зонтиках Хокусая [147, с. 74].

В немецкой живописи неоклассицистские тенденции видны в творчестве «неоидеалистов» Х. фон Маре и А. Фейербаха. В эпоху модерна соединение «аполлонического» и «дионисийского» начал стало обычным для творчества немецких художников. Это соединение можно обнаружить в живописи Франца фон Штука — одного из самых известных художников немецкого модерна.

В области скульптуры наиболее ярким проявлением неоклассицизма было творчество Аристиды Майоля и Адольфа Гильдебранда.

Так же как и в изобразительном искусстве, в архитектуре неокласси-

ческие тенденции возникли раньше, чем окончательно сформировалась архитектура модерна. Эти тенденции связаны с попытками опереться на местные традиции национальных направлений классицизма с целью противопоставить их господствующей эклектике. В Германии такие попытки наблюдаются с начала 80-х годов, когда немецкие архитекторы обратились к бидермейеру — скромным формам бюргерского жилища начала XIX в. Начиная с этого времени культ бидермейера распространяется не только по всей Германии, но и выходит за ее пределы. В начале 90-х годов увлечение бидермейером достигло и России, о чем пишет в своих воспоминаниях Александр Бенуа [12]. Распространение упрощенных форм небидермейера, первоначальным толчком к которому послужило стремление немецких архитекторов к «чистоте стиля», «правдивости» архитектуры, несомненно, носило характер протеста против засилья эклектики.

Аналогичные явления можно наблюдать в архитектуре Англии, где в 70-х годах возникло стилистическое направление, получившее название «стиль королевы Анны». Возникновение этого направления было тесно связано с «Эстетическим движением», его идеологией и творчеством близких к нему художников [140]. «Стиль королевы Анны» — это условное название архитектурного направления, использовавшего формы провинциального английского и голландского классицизма XVII—XVIII в. Его характерными чертами были краснокирпичные стены с контрастирующими белыми оконными рамами и иногда карнизами, симметричная композиция, часто нарушаемая асимметричными пристройками, элементы ордера, которые применялись в интерьере и в виде скромных портиков или обрамления входа на главном фасаде.

Одним из отличий «стиля королевы Анны» от классицизма начала века было то, что источником для архитекторов служила не «большая архитектура», а местная провинциальная ее интерпретация. Большинство архитекторов, при-

менявших в своих постройках этот стиль, было в той или иной степени связано с «Движением искусств и ремесел».

Среди них были такие известные архитекторы, как Филипп Уэбб, Норман Шоу, Эден Несфильд и др. В этом стиле работал и крупнейший деятель «Эстетического движения» Э. Годвин. Это был «классический стиль без классических пропорций», как писали Диксон и Мутезиус [140]. Архитекторы-новаторы распространили на «стиль королевы Анны» требование «правдивости» строительных материалов, простоты и логичности архитектурных форм. Таким образом, этот стиль стал одним из источников антиэклктического движения в английской архитектуре рубежа веков.

И необидермейер в Германии, и «стиль королевы Анны» в Англии, несмотря на то, что опирались на классицистические национальные направления архитектуры, несли на себе сильный отпечаток романтической традиции. В этом смысле им был близок несколько запоздавший русский неоклассицизм, претендовавший на возрождение традиции национального классицизма. Такой романтически окрашенный национальный неоклассицизм явился первой стадией развития неоклассицистического направления модерна. В своей зрелой «интернациональной» фазе неоклассицизм появляется к концу XIX в.

В 1898 г. основатель и глава мюнхенского Сецессиона — первой из организаций сецессионистского движения — художник Франц Штук построил по собственному проекту виллу в Мюнхене. Постройка этой виллы стала заметным явлением в архитектуре Германии. Кроме отдельных публикаций, ей был посвящен специальный альбом, изданный в Дармштаде пропагандистом модерна, книг по искусству и архитектуре Александром Кохом. Эта вилла стала одним из первых сооружений новой стадии неоклассицизма в Германии.

Мюнхенский Сецессион, как и все сецессионистское движение в целом, объединял противников официального академического искусства. Поэтому

антиакадемическая и антиэклктическая установка архитектурного замысла виллы Штука не вызывает сомнения. Вилла строилась в то время, когда проходило становление архитектуры модерна. К этому времени были уже известны новаторские работы Орта, Ван де Велде, Вагнера. Одновременно с виллой в Мюнхене строилось фотоателье «Эльвира» архитектора Энделя. Однако Штук не пошел по пути изобретения орнаментальных форм. Он сделал нечто противоположное — создал лаконичный объем с мощным дорическим портиком на главном фасаде.

Единственным орнаментальным элементом — Штук применил его в ограждениях — был мотив прямоугольника, пересеченного по диагоналям, вертикали и горизонтали, который получил затем широкое распространение в произведениях классицизирующего модерна. Антиэклктический характер этой постройки, который сразу был замечен критикой, заключался не в применении новых форм, а в геометрически ясной упрощенной композиции, цельности, основанной на подчинении многообразия единству. Автор текста альбома, посвященного вилле Штука, Фриц Остин писал: «Этот дом есть единое целое от порога до крыши. Здесь ничего нет лишнего, а есть красивая и чистая гармония» [178].

Вилла Штука является уже полностью сложившимся образцом того направления немецкой архитектуры, которое ориентировалось не на «народный» немецкий классицизм, а непосредственно на греческую классику и творчество немецких архитекторов, строивших в духе «большого» классицизма, таких как Ф. Гили, Г. Генц, К.-Ф. Шинкель. Один из наиболее авторитетных архитекторов Германии В. Крайз говорил, что выдающееся значение виллы Штука для развития немецкой архитектуры становится все яснее по прошествии времени. Он считал также несомненным ее влияние на венскую архитектурную школу. Даже если не принимать этой точки зрения, то влияние немецкого неоклассицизма,

начало которому положила вилла Штука, на европейскую архитектуру есть факт несомненный [178]. В любом случае дату постройки виллы Штука можно считать ориентировочной датой зарождения неоклассицизма как общеевропейского направления архитектуры.

В отличие от необидермейера с его тяготением к уюту, тихому и скромному бюргерскому быту, архитектуру этого направления неоклассицизма отличали помпезность, монументальность, архаизированная мощь и упрощенность. Она несла на себе отчетливый отпечаток ницшеанского понимания античной культуры и задач современного искусства. Это направление немецкой архитектуры эпохи модерна было прямым источником архитектуры Германии 30—40-х годов. Неоклассические постройки встречались или даже преобладали в творчестве многих крупных немецких архитекторов рубежа веков, таких как В. Крайз, А. Мессель, М. Дюлфер, М. Литманн, П. Беренс, Т. Фишер, Х. Пельциг и др.

В архитектуре Англии развитие классицистической традиции шло аналогичным образом. В 90-х годах происходит переход от «стиля королевы Анны» к «большой манере» эдвардианского неоклассицизма. Несомненное влияние на этот процесс оказала деятельность Ричарда Спирса, который получил архитектурное образование в Париже, а с 1870 г. преподавал в английской Королевской академии искусств.

Р. Спирс возглавлял движение, которое «ставило своей целью сокрушение стилистического разнообразия эклектизма» [140].

Иными словами общая для антиэклектического движения архитектуры цель и в Англии вдохновляла представителей неоклассицизма.

Зарождение «большой манеры» английского неоклассицизма проходило в атмосфере усиления националистических настроений, связанных, в частности, с празднованием 60-летия царствования королевы Виктории. Сторонники неоклассицизма утверждали, что, поскольку язык античной архи-

тектуры самый распространенный в мире, он имеет преимущество как официальный стиль Англии. К началу XX в. эта точка зрения стала преобладать среди английских архитекторов. Наиболее крупным мастером, строившим в «имперском вкусе» английского неоклассицизма, был Норман Шоу. Самой известной из его построек в этом стиле является отель «Пикадилли», построенный в 1905—1908 гг.

До первой мировой войны неоклассицизм преобладал в архитектуре Англии. Его своеобразным завершением явился дворец вице-короля Индии в Дели, построенный по проекту архитектора Латенса, примыкавшего ранее к «Движению искусств и ремесел». Однако нужно отметить, что за редким исключением классицистические постройки Англии этого времени весьма близки по своему характеру эклектической архитектуре середины XIX в.

В России примеры неоклассицизма появляются на рубеже веков под влиянием немецкой архитектуры и ранних построек венского модерна. Один из них — это здание Академии Генерального штаба, построенное А. И. фон Гогеном в 1900 г. в Петербурге. В архитектуре этого здания применены формы немецкого неоклассицизма, смягченные в духе классицизирующего венского модерна. В дальнейшем такой «симбиоз» получил распространение, и в русской архитектуре возникла своеобразная стилистическая линия «модернизированного» неоклассицизма.

Известным образцом такой стилистики является Купеческий клуб в Москве, построенный в 1907—1908 гг. А. Ивановым-Шицем. В некоторых постройках и проектах рубежа веков, как, например, особняк Стахеева, возведенный в Москве в 1898—1900 гг. по проекту М. Бутровского, можно наблюдать попытки возрождения того варианта позднего классицизма первой половины XIX в., который в России стал популярен благодаря работам в Петербурге мюнхенского архитектора Л. Кленце.

Наряду с этой «международной» линией неоклассицизма в России

возникло направление архитектуры, по своей идеологии близкое необидермейеру и «стилю королевы Анны». Его возникновение связано с деятельностью художественного объединения «Мир искусства». Одной из сторон деятельности этого объединения, созданного официально в 1898 г., была пропаганда русского искусства от петровского времени до начала XIX в. Это искусство противопоставлялось как академизму, так и реализму.

Архитекторов и критиков архитектуры, близких «Миру искусства», более всего привлекал «русский ампи́р» или, как его еще называли, «александровский классицизм». Для них архитектура русского классицизма была образцом национального стиля, к возрождению которого они стремились. Многочисленные статьи А. Бенуа, И. Фомина, Г. Лукомского, В. Курбатова, посвященные архитектуре, полны выпадов против эклектики и надежд на ее преодоление использованием национальной классицистической традиции. Вместе с тем подвергалось критике то направление русского модерна, которое было близко к «ар нуво». Среди архитекторов, опиравшихся в своем творчестве на традицию русского классицизма, были такие крупные мастера, как И. Фомин, А. Таманян, В. Шуко.

Обращались к этой традиции известные архитекторы Р. Клейн, И. Рерберг и многие другие русские зодчие. Несомненным лидером этого направления в русской архитектуре начала века был И. Фомин, начинавший как сторонник западноевропейского модерна. Построенная им в 1911—1913 гг. на Каменном острове в Петербурге дача Половцева стала, вероятно, лучшим произведением этого направления русского неоклассицизма. Большой резонанс в русской и европейской прессе получили павильоны русских отделов на Международной выставке в Италии в 1911 г. Они были построены В. Шуко как свободная интерпретация стилистики русского классицизма.

Еще одно направление русского неоклассицизма сформировалось к

1910-м годам. Это направление ориентировалось на западноевропейский неоклассицизм более поздней генерации, вступивший во взаимодействие с неоромантическим направлением модерна. Этот вариант «международного» неоклассицизма характеризовался монументальностью, использованием гранитной облицовки и «рваной» поверхности каменной кладки. Он был особенно популярен в строительстве зданий банков, символизируя консерватизм, надежность и устойчивость. Наиболее известными из таких построек были петербургские здания Азовско-Донского банка, построенного Ф. И. Лидвалем в 1907—1910 гг., и Русского торгово-промышленного банка, созданного М. М. Перетятковичем в 1910—1915 гг. В России этот вариант неоклассицизма был близок возрождающемуся в европейской архитектуре начала XX в. палладианству.

Многие архитекторы русского неоклассицизма начала XX в. продолжили свои поиски в русле разработки классицистической традиции в советское время, после того как советская архитектура от конструктивизма 20-х — начала 30-х годов перешла к помпезному традиционализму.

Влияние классицистической традиции на развитие антиэклектического движения в архитектуре рубежа веков не ограничивалось ее ролью источника неоклассических направлений. Роль этой традиции также важна в формировании и развитии ряда таких национальных направлений модерна, которые прямо к неоклассицизму не относились. Чрезвычайно велика эта роль в истории венской архитектурной школы модерна, которая, прежде всего, была известна своими рационалистическими установками.

Глава этой школы Отто Вагнер в начале своей карьеры работал в духе классицизирующей эклектики. Однако к 1894 г., когда он стал профессором Венской академии художеств, он резко изменил свою позицию. В 1895 г. вышла в свет его книга «Современная архитектура», которая стала одним из самых

известных манифестов рационализма в архитектуре конца XIX — начала XX в. Вместе с тем эта книга свидетельствовала о продолжающемся влиянии на взгляды Вагнера классицистической традиции, что вообще характерно для венской архитектурной школы.

Важнейшей задачей «современной архитектуры» Вагнер считал создание нового стиля. Этот стиль, по его мнению, для того чтобы стать «подлинным представителем нас самих и нашего времени, должен будет привести к четко выраженной в наших произведениях смене прежних понятий и представлений, к почти полному крушению романтизма, к почти все подчиняющему себе разуму» [69, с. 71—72], стать воплощением разумного порядка, противопоставленного романтическому хаосу. Его «современность» обеспечивается тесной связью архитектурной формы с новыми конструкциями и материалами. «Архитектор должен развивать художественные формы только из конструкций», — пишет Вагнер [69, с. 75].

Этот рационалистический максимализм, распространившийся благодаря Виолле-ле-Дюку, не был свойствен архитектуре Вагнера, хотя попытки извлечь эстетический эффект из технических приемов характерны для всего его творчества. Вагнер до конца сохранял приверженность классическим принципам симметрии, регулярности, гармонии и ясности. Типично классицистическим было его стремление приблизиться в проекте здания к «идеальному типу». «При разработке проекта архитектор, руководствуясь перечнем помещений, ... передвигая помещения и изменяя их форму, старается добиться более ясного симметричного и простого решения, пока не вырисуетесь так называемый академический проект, архитектурный тип», — писал Вагнер [69, с. 73]. Ясно, что эти требования к проекту носят, прежде всего, эстетический характер. Однако Вагнер, подобно тому как это делал задолго до него Дюран, пытается подкрепить их практическими соображениями, утверждая, что

такое решение «приведет (что всегда желательно) к удешевлению строительных работ».

Решительно выступая против романтической традиции в архитектуре, Вагнер считал, что «подражание асимметричным постройкам или нарочито асимметричная компоновка для получения живописного эффекта совершенно не оправданы» [69, с. 73, 74]. Он последовательно придерживался этих принципов, чего нельзя сказать о его учениках.

Ни архитектурное творчество Вагнера, ни его теоретическая концепция не определяли полностью лица венской школы модерна. В творчестве учеников заметно сильное влияние романтической традиции, воспринятой через представителей «Движения искусств и ремесел» и «Школы Глазго». Это относится и к виллам Йозефа Ольбриха дармштадтского периода, и к такому известному произведению как «Стокле-хауз» Йозефа Хоффмана. Нельзя не отметить и черт символизма в творчестве этих архитекторов, а также других представителей венской школы. Они выразились в символистическом характере декора, в концепциях «жизненной силы», «плодородия бессознательного», определявших идеологию венского Сецессиона, и в таких мистических ритуалах, как театрализованное действо под названием «Знак», которое имело место на ступенях построенного Ольбрихом главного здания Дармштадтской колонии — Дома Эрнста Людвиг при открытии 1 мая 1901 г. выставки художников этого объединения. При этом классицистическая традиция в конечном итоге оказывалась наиболее влиятельной в творчестве мастеров венского модерна.

Программным произведением венской архитектурной школы модерна было здание венского Сецессиона, построенное Ольбрихом в 1899 г. Им была предпринята попытка создать образец «нового стиля» в его венской интерпретации. Однако зависимость архитектуры этого здания от классицистической традиции бросается в глаза.

О ней свидетельствуют и симметричный компактный объем здания, и регулярная **внутренняя** планировка, и даже такой новаторский элемент, как «золотая капуста» — золоченый ажурный шар над главным входом (реминисценция купольных зданий эпохи классицизма). В дальнейшем влияние классицистической традиции на творчество Ольбриха стало менее заметным. Однако последнее произведение Ольбриха — вилла Файнхальса, построенная в 1908 г., явилась типичным образцом неоклассицизма.

Близок Ольбриху в этом отношении был его соученик по мастерской Вагнера Й. Хоффман. Автор одного из самых романтических произведений венского модерна — «Стокле-хауза» и одного из самых рационалистических — санатория в Пуркерсдорфе, Хоффман постоянно обращался к классицистической традиции. Здание венского павильона на выставке **Веркбунда** в Кёльне, постройка которого завершила собой историю венского модерна, было создано Хоффманом в духе свободно интерпретированной классики. С творчеством Хоффмана обычно связывают появление в архитектуре модерна орнаментов на прямоугольной основе, которые в большей степени, чем криволинейные орнаменты «ар нуво», соответствовали рационалистической структуре многих произведений венских архитекторов.

Такой орнамент применяли многие представители венского модерна, такие как К. Мозер, М. Фабиани и др. Он с успехом применялся и в сочетании с классицистическими формами. В архитектуре венского модерна классицистическая традиция играла роль основной стилистической доминанты, влияние которой ощущалось даже в самых новаторских постройках архитекторов этой школы.

Своеобразное преломление классицистическая традиция получила в творчестве известного немецкого архитектора Генриха Тессенова. Тессенов был одним из тех мастеров, которые развивали линию необидермейера в не-

мецкой архитектуре начала XX в. Его архитектура — это крайне аскетический, упрощенный до схемы классицизм. Эстетика такой архитектуры была чрезвычайно близка возникшей вскоре эстетике функционализма. Однако Тессенову был совершенно чужд техницизм первых направлений «современной архитектуры».

Наиболее известным из произведений Тессенова является Дом фестивалей в пригородном поселке Дрездена Хеллерау. Это здание, а также жилые дома, построенные им в Хеллерау, дают достаточно полное представление о творческом почерке мастера. Не меньший интерес представляют его теоретические взгляды, которые, отличаясь своеобразием, необычайно характерны для эпохи модерна.

Основными ориентирами, которых по мнению Тессенова следует придерживаться архитектору, являются традиционные добродетели немецкой буржуазии: старание, серьезность, настойчивость, любовь к порядку, чистоте и т. д. С ними он связывает высокое качество ремесленной работы. Именно ремесло, согласно Тессенову, лежит в основе архитектурного творчества, а техника лишь дополняет его. Трактую в духе Морриса правдивость формы продуктов ремесла, он выступает против чрезмерной их индивидуализации. С этим связана его критика построения архитектурной композиции «изнутри наружу».

Архитектурная форма, по мнению Тессенова, должна быть в достаточной мере унифицирована, чтобы ощущение многообразия не превратилось в ощущение хаоса: «Мы должны ощущать подобие, чтобы увидеть различие». Эта унификация основана на традиционном порядке, вытекающем из характера ремесленного труда. «Самое эффективное средство образования порядка — униформа. Поскольку развитие ремесленного производства требует порядка, постольку оно создает униформу», — пишет Тессенов. И далее: «Чем больше мы признаем униформу, тем в меньшей степени наши произведения

в целом являются новыми и тем тщательнее должны быть определены их части» [205, с. 20]. С этим связана возможность типового строительства, дающего значительный экономический эффект.

Те принципы, которые предлагает Тессенов в качестве законов построения архитектурной формы, мало оригинальны и несут на себе явный отпечаток эстетики классицизма. Здесь рассматриваются и симметрия, и регулярность, выдвигается требование ясности и чистоты форм и т. д. Однако весьма интересно суждение Тессенова по одному из самых острых вопросов теории архитектуры эпохи модерна — вопросу орнамента. Его взгляды напоминают позицию Адольфа Лооса: «Орнамент выражает равнодушие и усталость, которые всегда таятся внутри нас, и так же, как мы боремся с равнодушием и усталостью, мы боремся против орнамента». Вместе с тем Тессенов считает неизбежным существование в архитектуре орнаментальных форм. Эти формы возникают в результате технологических приемов ремесленного производства. К такого рода орнаментам относятся линии швов паркета, рисунок, образуемый кирпичной кладкой, и т. д. «Орнаменты есть везде, — пишет Тессенов, — но чем меньше мы обращаем на них внимание, тем они лучше» [205, с. 46].

Творчество Тессенова, который внес несомненный вклад в подготовку архитектурной эстетики функционализма, особенно его теоретические взгляды, представляют большой интерес в том отношении, что они позволяют увидеть определенную логику во взаимодействии обычно противостоящих друг другу тенденций. Романтическая приверженность ремеслу оборачивается здесь классицистической апологией «порядка», она, в свою очередь, приводит к рационалистическому выводу о необходимости типового строительства, таким образом традиция становится источником новаторских решений. Это сближение, взаимопроникновение противоположных начал, характерное для архитектуры модерна в целом, предвещало

качественные изменения в области архитектурно-строительной практики и классицистическая традиция сыграла важную роль в данном процессе.

Сближение классицистической и рационалистической тенденций в архитектуре эпохи модерна было явлением весьма распространенным. Его можно наблюдать в творчестве крупнейшего в Германии представителя рационализма — Петера Беренса. В отличие от Тессенова Беренс — приверженец техники и технического прогресса. Его лучшими работами были промышленные здания. При этом Беренс никогда не порывал связи с архитектурной традицией. Как и для многих немецких архитекторов того времени, источником вдохновения для него было творчество Шинкеля.

С 1907 г., с тех пор, как Беренс стал работать в концерне А.Э.Г., его творчество приобрело откровенно классицистический характер. Традиционные представления о монументальности, тектонике, пропорциях придавали его новаторским, по существу, произведениям черты некоторой архаичности. В угоду этим представлениям Беренс часто отступал от рационалистического принципа «правды» конструкции и материала.

Достигнув успеха в области промышленной архитектуры и дизайна, получив признание не только в художественных кругах, но и у представителей промышленных монополий, Беренс выполнил престижный государственный заказ на проектирование и строительство здания Германского посольства в Петербурге. Это здание стало одним из наиболее известных образцов немецкого неоклассицизма предвоенного периода.

Беренс был самым значительным, но не единственным приверженцем традиции среди немецких рационалистов. Не будет ошибкой утверждать, что архитектура классицизма была одним из главных ориентиров в деятельности Немецкого Веркбунда — организации, которая объединила художников и архитекторов рационалистической ориента-

ции с руководителями промышленности. Об этом свидетельствует, например, речь одного из основателей этой организации Германа Мутезиуса, произнесенная им на съезде Веркбунда в 1911 г.

В этой речи, критикуя архитектуру периода эклектизма за утрату чувства формы, Мутезиус утверждал, что в последний раз архитектурная форма пользовалась должным вниманием в творчестве Шинкеля. Поэтому со смертью Шинкеля «было утрачено нечто благородное, более высокое, чем все то, что появилось потом» [132, с. 73]. Преклонение перед классицизмом XVIII в. и творчеством Шинкеля было одним из основных мотивов этой речи. Влияние эстетики классицизма чувствуется в трактовке Мутезиусом таких категорий, как «архитектурная дисциплина», «форма», «пространство». (По мнению Райнера Бенема, свою роль в формировании такой определенно классицистической позиции Мутезиуса могла сыграть ставшая к этому времени необычайно популярной книга А. Гильдебранда «Проблема формы»).

Аналогичные мысли высказал на этом съезде другой известный деятель Веркбунда К. Е. Остхаус. В качестве примера успешного решения проблемы типизации он привел французскую архитектуру XVIII в. [132, с. 73]. Если учесть, что в работе Веркбунда принимали активное участие Тессенов и Беренс, то классицистическая ориентация Веркбунда не вызывает сомнений. И это при том, что в Веркбунде существовала влиятельная группировка «индивидуалистов», которую возглавлял Ван де Велде. «Индивидуалисты» во многом расходились с Мутезиусом и его единомышленниками. Однако влияние классицистической традиции сказалось и на их творчестве.

К моменту образования в 1907 г. Веркбунда равновесие «аполлонического» и «дионисийского» начал, существовавшее в немецком модерне на рубеже веков, было нарушено в сторону «аполлонического» **начала**. Своеобразным рубежом, за которым началось явное

преобладание классицистической традиции, был выход в свет книги Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование». Воррингер объединил в своей концепции истории искусства два противостоящих друг другу в искусстве модерна принципа: принцип «вчувствования» и принцип «абстракции», доказывая закономерность преобладания то одного, то другого в зависимости от исторических условий.

Обостренное стремление к упорядоченности, нормативности, дисциплине формы в искусстве он объяснил страхом человека перед недоступным его познанию миром: «Из этого отношения страха, который становится человеческой установкой в отношении феноменального мира, не может не последовать сильнейшая интеллектуальная и спиритуальная жажда абсолютных ценностей, которая избавила бы его от хаотического смешения интеллектуальных и визуальных впечатлений» [208, с. 16].

Концепция Воррингера оказала заметное воздействие на немецкую архитектуру. Оказала она влияние и на творчество Ван де Велде. Классицистические черты особенно заметны в его проекте 1910—1914 гг. памятника Ницше. По замыслу автора, этот памятник должен был включать храм, скульптуру Майоля и спортивный стадион. Все вместе это должно было воплощать ницшеанскую концепцию сверхчеловека.

Еще в большей степени нарастание классицистической тенденции заметно в творчестве другого «индивидуалиста», одного из лидеров экспрессионизма в послевоенные годы Х. Пельцига. Менее всего эстетические установки неоклассицизма могли сочетаться с предэкспрессионистскими экспериментами, воплощавшими торжество дионисийского начала в архитектурном творчестве того времени. Между тем такое произведение Пельцига, как здание Исторической выставки во Вроцлаве (1913 г.), явилось подлинным апофеозом неоклассицизма.

В архитектуре Франции этого времени можно наблюдать сходные явле-

ния. Творчество двух крупнейших французских архитекторов-рационалистов Огюста Перре и Тони Гарнье было связано с классицистической традицией. Оба они учились в Эколь де боз Ар у профессора Жульена Годе — видного представителя академической архитектурной школы. Именно академическая школа оставалась хранителем традиции французского классицизма вплоть до начала XX в. При этом, несмотря на консерватизм, идеология французской академической архитектурной школы претерпела значительную эволюцию, отвечая на новые веяния.

Академическая школа не осталась чуждой идеям рационализма, которые оказывали большое влияние на французскую архитектуру. Однако главным ее достижением было то, что академической теорией был раскрыт значительный идейный потенциал, который сохраняла классицистическая традиция. Это было вкладом академической школы в формирование антиэклектического движения конца XIX — начала XX в. Исторический парадокс заключался в том, что приверженность классицистической традиции, под знаменем которой академическая школа до последнего рубежа боролась с эклектизмом в первой половине XIX в., считалась в то время реакционным явлением, а в конце XIX в. оказалась прогрессивной.

Впервые на особую роль французской академической школы в становлении новаторских направлений в архитектуре рубежа веков указал Райнер Бенем. Одной из ключевых фигур академической школы во второй половине XIX в. Бенем называет Ж. Годе. Он был видным теоретиком архитектуры, вклад которого в архитектурную науку был связан прежде всего с теорией композиции. Вопросы стилистического оформления здания Годе считал делом вкуса архитектора или заказчика и в этом смысле разделял точку зрения, типичную для периода эклектизма.

Предметом теоретических рассуждений Годе «является компоновка здания по его элементам и в его целостности». Годе писал: «Ничто так не захватывает,

как построение, нет ничего более увлекательного. Это истинный мир художника, беспредельный, безграничный. Что это значит, компоновать? Это значит составлять, сколачивать, объединять части в единое целое. В свою очередь, эти части являются **элементами** композиции и, если вы будете четко представлять себе стены, окна, своды, крыши — все элементы архитектуры, вы создадите свою композицию с комнатами, вестибюлями, парадными и лестницами. Это будут уже **Элементы Композиции**» [132, с. 35].

Концепция Годе представляет собой развитие идей Дюрана об элементарных функциональных единицах, из которых компонуется здание. Позже эти идеи были восприняты теорией функционализма, что, в частности, дало основание Э. Кауфману писать о преемственных связях между классицизмом и функционализмом. Однако для Годе было вполне естественно соединять свой «прото-функционалистский» метод организации функции с классицистическими композиционными принципами симметрии и регулярности.

Это было тем более уместно, что в соответствии с духом времени Годе придавал большое значение целостности композиции, чего взятый сам по себе метод выделения функциональных элементов не обеспечивал. По мнению Бенема, теории Годе соответствовал «неисторический классицизм», напоминающий схематизированный классицизм Лабруста или Леду и Дюрана [132, с. 19]. В известной мере такому представлению соответствовала архитектура учеников Годе — Перре и Гарнье.

Выпускник Эколь де боз Ар Тони Гарнье в 1899 г. получил Римскую премию за проект, в котором был воплощен академический идеал архитектурной композиции, и получил право на пятилетнюю командировку в Рим. Находясь в Риме в 1901 г. Гарнье начал работу над проектом, который впоследствии принес ему славу одного из пионеров «современной архитектуры», — проект «Индустриального города». Проект был в основном закончен к 1904 г., но опубли-

ликован только после первой мировой войны в 1917 г. При всем новаторстве проект сохранял «дух Греции», характерный для академических работ. Этот дух ощущается, например, в проекте биржи труда для «Индустриального города».

Большой интерес в этом отношении представляет его же проект комплекса скотобойни в Лионе. Здания этого комплекса были спроектированы с применением классицистических элементов и представляли собой характерный для своего времени пример классицистического рационализма, напоминающий промышленную архитектуру Беренса. Несомненную печать античных источников несла на себе архитектура Олимпийского стадиона в Лионе, который начал строиться в 1913 г. по проекту Гарнье.

Другой выдающийся представитель рационалистического направления в архитектуре Франции Огюст Перре поступил в Эколь де боз Ар в 1890 г., но не закончил курса по семейным обстоятельствам. При этом влияние академической школы ощущается в его творчестве в не меньшей степени, чем у Гарнье. Оно выражалось в пристрастии Перре к симметрии, классическим пропорциям, строгой уравновешенности композиции.

Уступки эстетике академизма можно обнаружить в ряде рационалистических произведений Перре. Как показал Бенем, фасад гаража на улице Понтье в Париже, считающийся образцом рационализма, вовсе не отражает буквально конструктивных особенностей этого сооружения [132]. А те элементы фасада, которые были применены из эстетических соображений, почерпнуты, главным образом, из арсенала классицизма, хотя и упрощены до схемы. Это касается «аттикового фриза», на котором расположены окна, задающие основной ритм вертикальных элементов фасада — 3:5:3. Это относится и к карнизу значительного выноса. Единственным размером по горизонтали фасада, соответствующим реальному пролету конструкций, является расстояние меж-

ду средними вертикалями. Однако при этом витражное окно, расположенное между ними, пересекается в верхней части балкой внутренней конструкции.

В этой постройке мы имеем дело с компромиссом между рационалистическим стремлением к правдивому отражению конструктивных особенностей здания в его внешнем облике и классицистическими представлениями об архитектурной выразительности. Такой компромисс является характерной чертой классицизирующего рационализма во всей архитектуре конца XIX — начала XX в.

Еще в большей степени заметно влияние академической школы в архитектуре построенного Перре перед самой мировой войной театра на Елисейских полях. Железобетонный рамный каркас этого здания был скрыт на фасаде за мраморной облицовкой и декоративными панелями. Каркасная структура приняла вид традиционной стоечно-балочной системы. В послевоенные годы в творчестве Перре классицизирующие тенденции еще более усиливаются и в некоторых случаях принимают форму откровенного неоклассицизма.

Одним из самых замечательных примеров соединения рационализма с классицистической традицией был дом, построенный в 1910 г. на Михаэлерплаце в Вене Адольфом Лоосом. Лоос выступал с резкой критикой архитектурной практики своего времени. Его постройки и теоретические взгляды были тем пределом, до которого дошло развитие рационалистической тенденции в эпоху модерна. Несмотря на то, что Лоос, так же как многие его оппоненты из среды представителей австрийского и немецкого модерна, относился с большим уважением к творчеству Фишера, фон Эрлаха и Шинкеля, его обращение к формам классицизма носило иной характер, чем у большинства архитекторов его времени.

Архитекторы, в творчестве которых соединялись классицистические и рационалистические тенденции, стремились к их синтезу. К этому синтезу

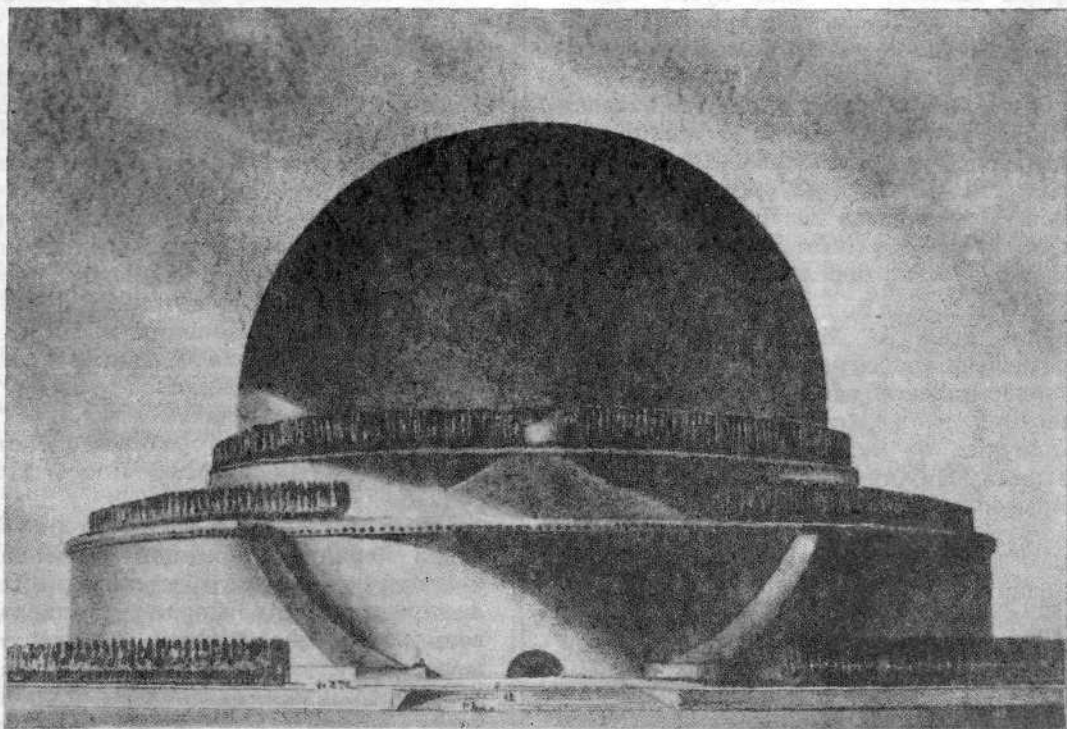
шли путем упрощения и схематизации форм классицизма либо путем «наложения» классицистических композиционных приемов на реальную конструктивную основу сооружений. Несмотря на то, что такой синтез казался вполне естественным, он всегда порождал более или менее явные противоречия. Эти противоречия требовали маскировки, загонялись вглубь, т. е. порождали ту «ложь», с которой сами рационалисты яростно боролись.

Лоос пошел по другому пути. Композиция дома на Михаэлерплаце четко разделена, точнее разрезана, на две части горизонтальной тягой, отделяющей два нижних этажа, предназначенных для магазина, от четырех верхних жилых этажей. Нижние этажи, облицованные мрамором, с четырехколонным порталом главного входа выдержаны в типичном для своего времени духе классицизирующего модерна. Пропорции и форма колонн отвечают каноническим параметрам классицизма. Верхние этажи полностью лишены каких-либо архитектурных деталей. Гладкая оштукатуренная поверхность стен, прорезанная рядами прямоугольных окон без наличников, представляет собой выражение пуристического идеала архитектурной формы.

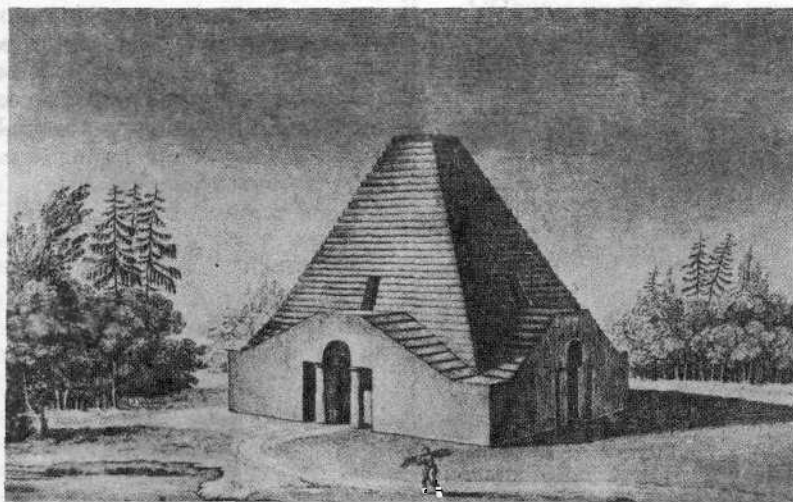
В этом здании отсутствует какая-либо попытка синтеза, объединения двух начал; нет признаков упрощения, схематизации классицистических форм нижних этажей, отсутствуют попытки «классицизировать» предельно рационалистическую форму этажей верхних. Напротив, Лоос подчеркнуто противопоставляет, сталкивает два начала — классицистическое и рационалистическое. Здесь проявляется та же «эстетика противоречия», которая породила металлический каркас, украшенный коваными листьями и цветами. В этом смысле композиция дома на Михаэлерплаце идентична композиции «дорической колоннады» парка Гуэль. Только в первом случае классицистическим формам противопоставлялась рационалистическая форма, а во втором — иррационалистическая.

Появление такой композиции в творчестве Лооса неслучайно. Это связано с той особой позицией, которую он занимал по отношению к основным постулатам теоретической концепции модерна. Лоос не разделял убеждения большинства архитекторов модерна в том, что стилистическое единство может быть достигнуто путем всеобщего синтеза. Напротив, он считал, что «стиль», понимаемый таким образом, есть лишь способ сохранения изживших себя приемов стилизации, который оправдывает применение излишних, с его точки зрения, декоративных элементов и орнамента. Можно согласиться поэтому с исследователями, считающими дом на Михаэлерплаце своеобразным антистилистическим манифестом Лооса [203, с. 116].

Существование в архитектуре модерна наряду с основной тенденцией к синтезу тенденций к эстетизации стилистического противоречия сделало возможным появление в архитектуре модерна элементов гротеска и коллажного соединения различных стилистических мотивов. Материалом для такой интерпретации архитектурной формы часто служили элементы ордера. Классицистическая традиция была важным источником форм и композиционных приемов для архитектуры модерна, и без учета ее влияния невозможно правильное понимание процессов, происходящих в архитектуре конца XIX — начала XX в.



Э. Булле. Проект памятника Ньютону. 1784 г.

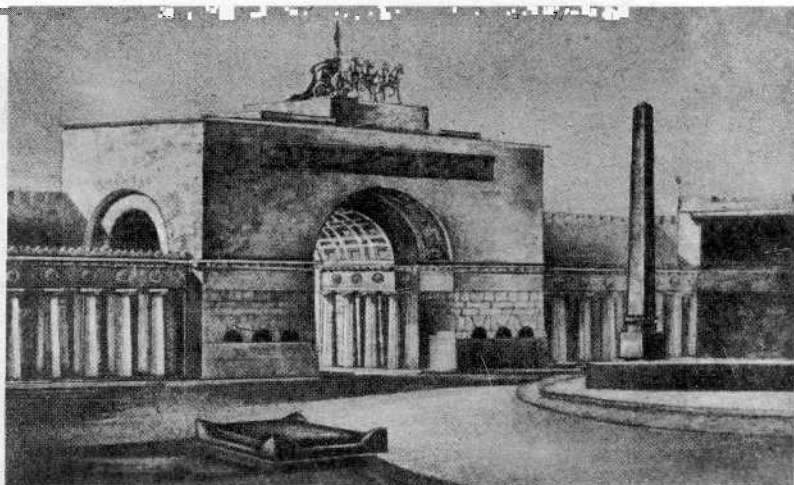


К. Леду. Проект дома лесоруба. 1773—1779 гг.

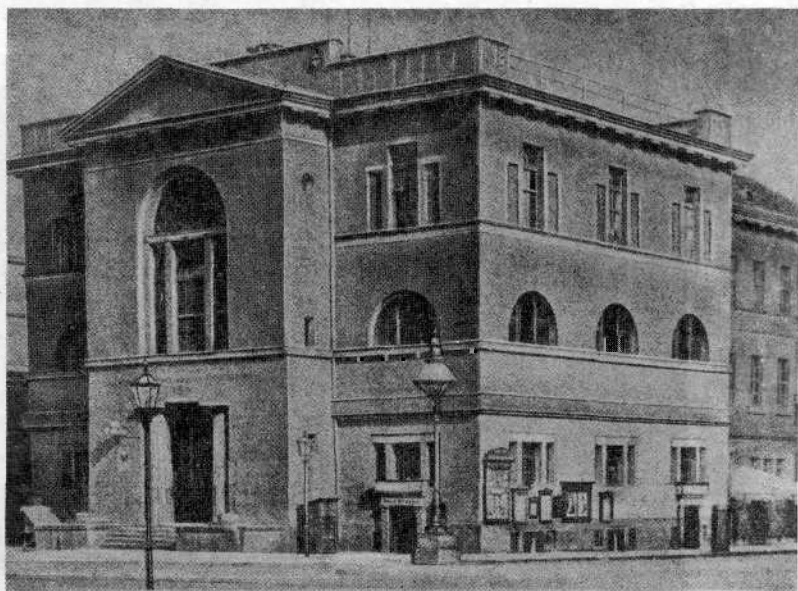
Неоклассицизм

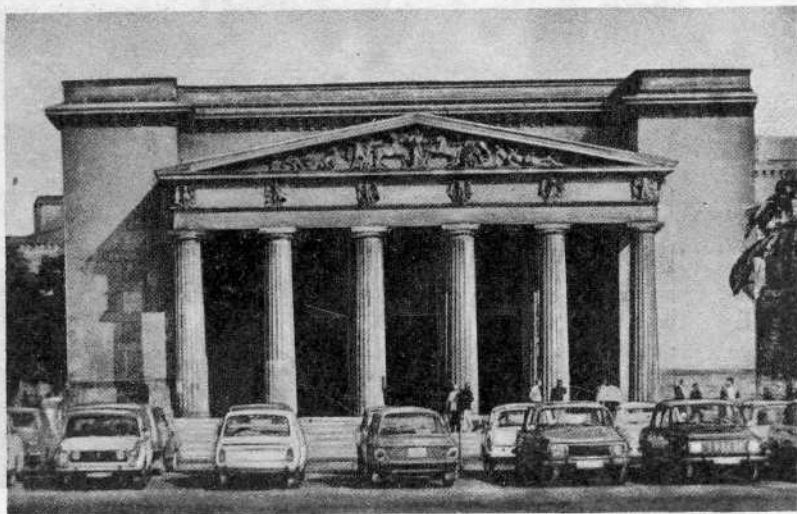
Истоки
неоклассицизма

Ф. Гили. Проект
Лейпцигской площади
с памятником
Фридриху Великому
в Берлине. 1797 г.

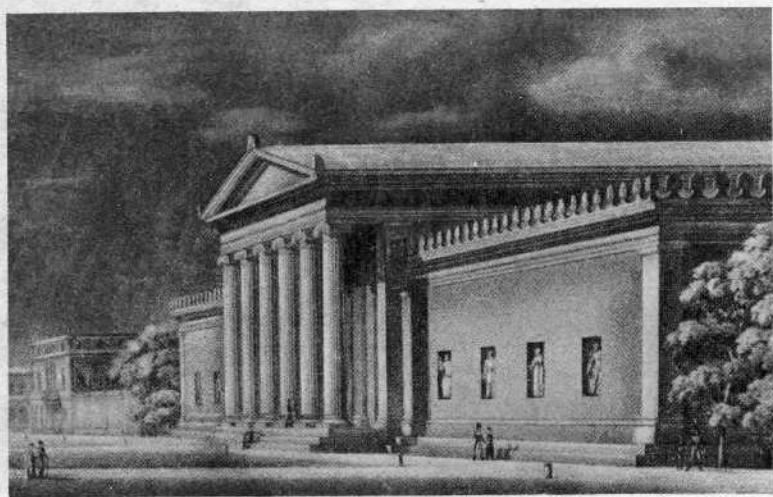


Г. Генц. Старый
монетный двор. Берлин.
1798—1800 гг.





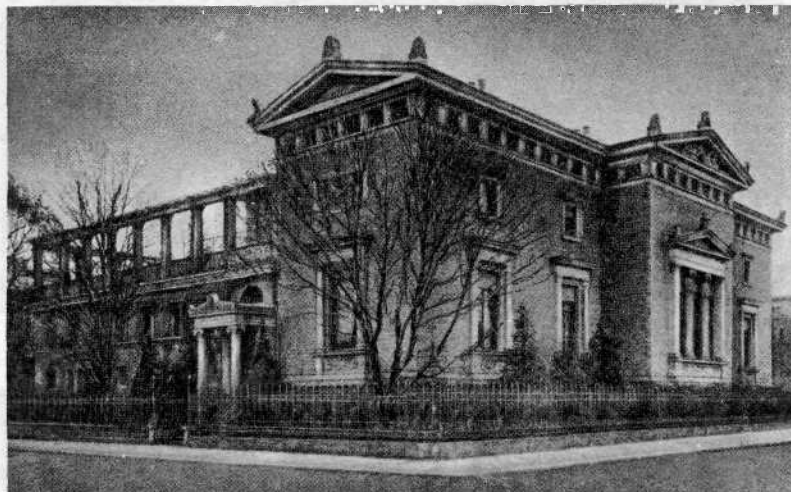
К. Шинкель. Гауптвахта. Берлин. 1818 г.



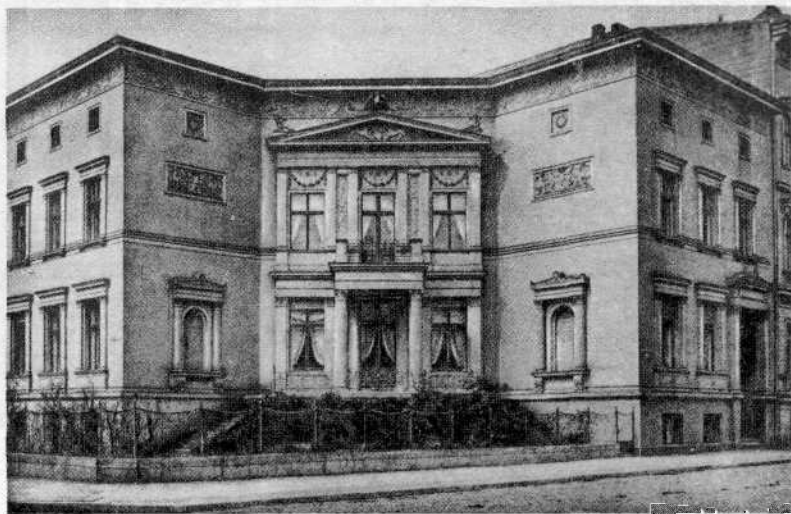
Л. Кленце. Проект глиптотеки в Мюнхене 1815 г.

Неоклассицизм

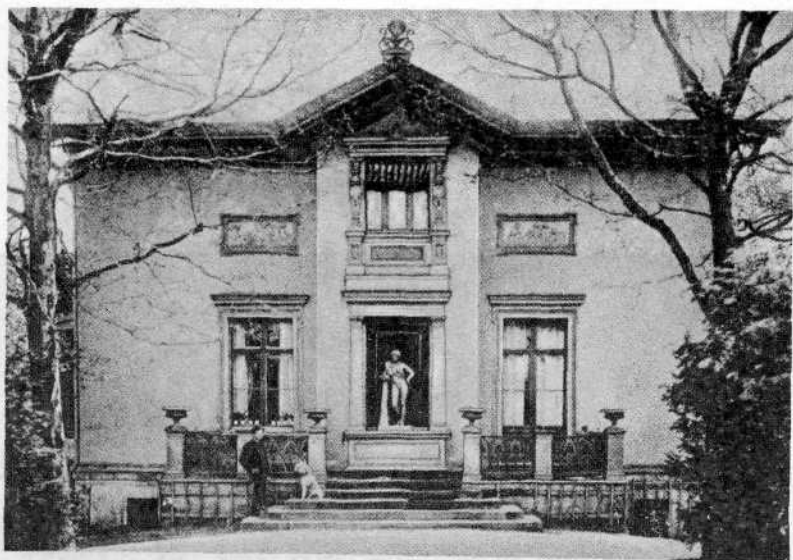
Классицистическая
традиция в XIX в.



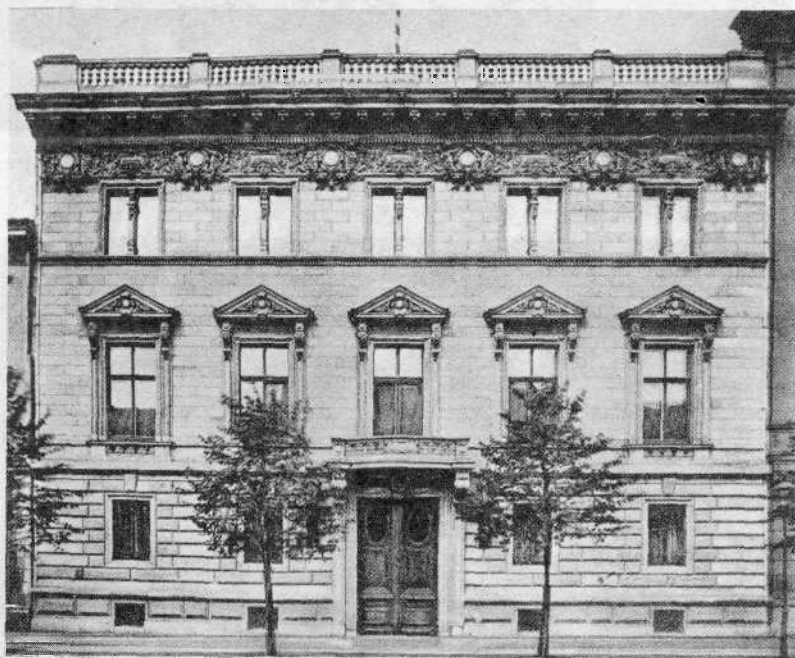
Е. Бокман. Вилла. Берлин. 1865—1867 гг.



Р. Лука. Вилла. Дрезден. 1871—1872 гг.



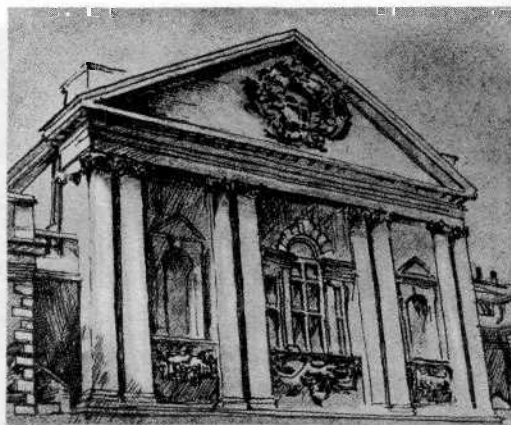
М. Гропиус. Вилла. Берлин. 1886 г.



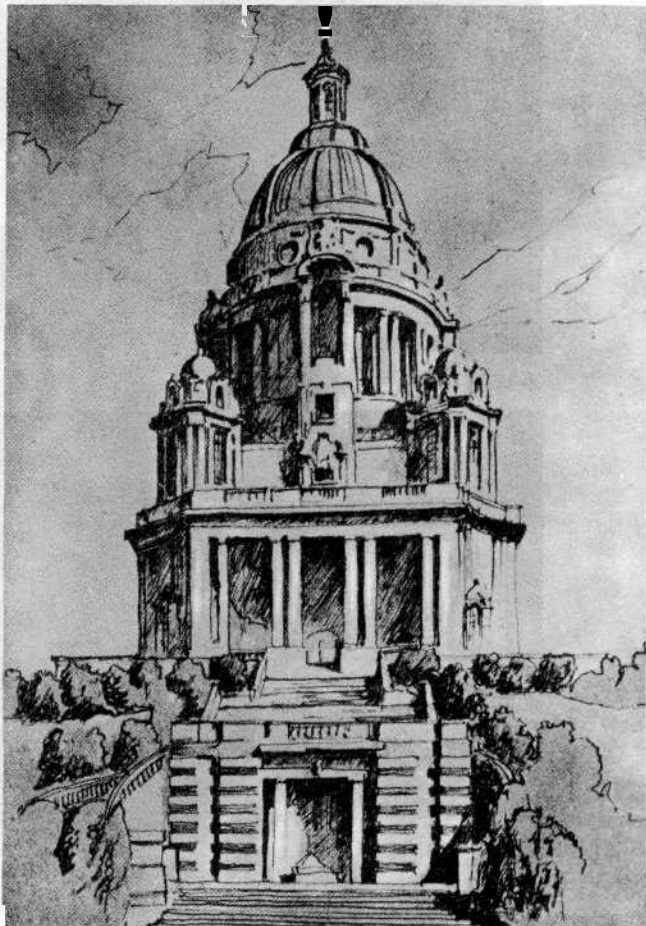
М. Гропиус, Шмейден. Жилой дом. Берлин.
1882—1884 гг.

Неоклассицизм

Классицистическая
традиция в XIX в.



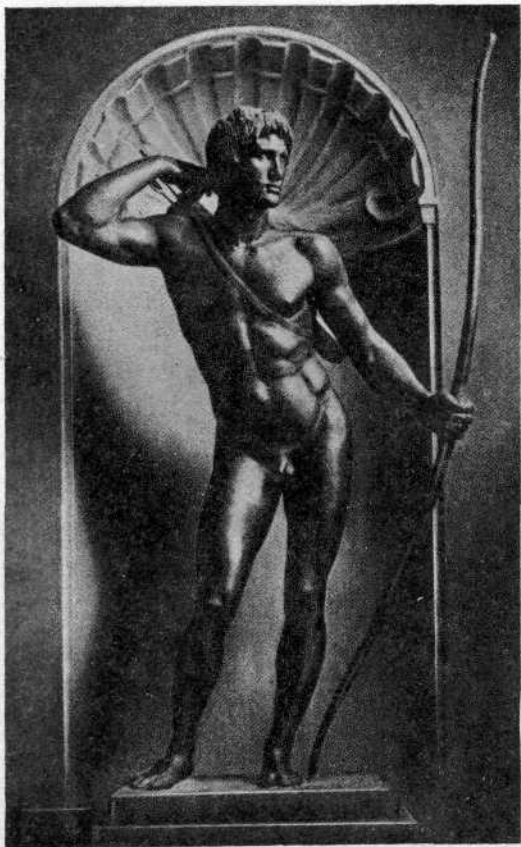
Д. Брайдон. Таунхолл. Лондон. 1885—1887 г.



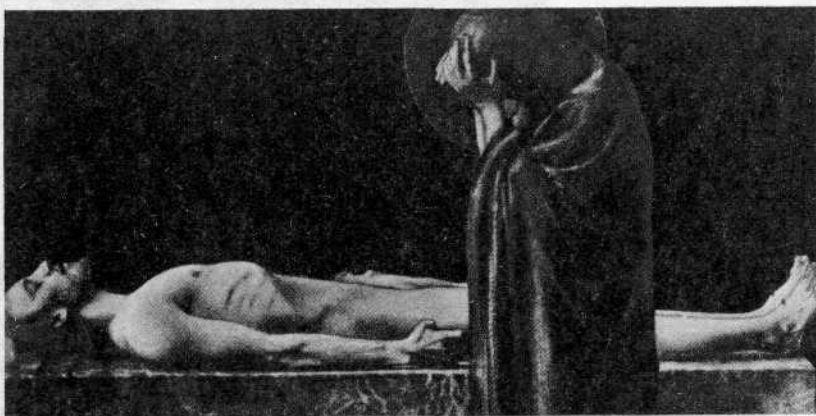
Д. Белчер. Астор мемориал.
Вильямпарк. 1904—1907 гг.

Неоклассицизм

Возрождение
классицистической
традиции
в изобразительном
искусстве



А. Гильдебранд. Лучник



Ф. Штук. Пьета

Музей истории искусства
Санкт-Петербург



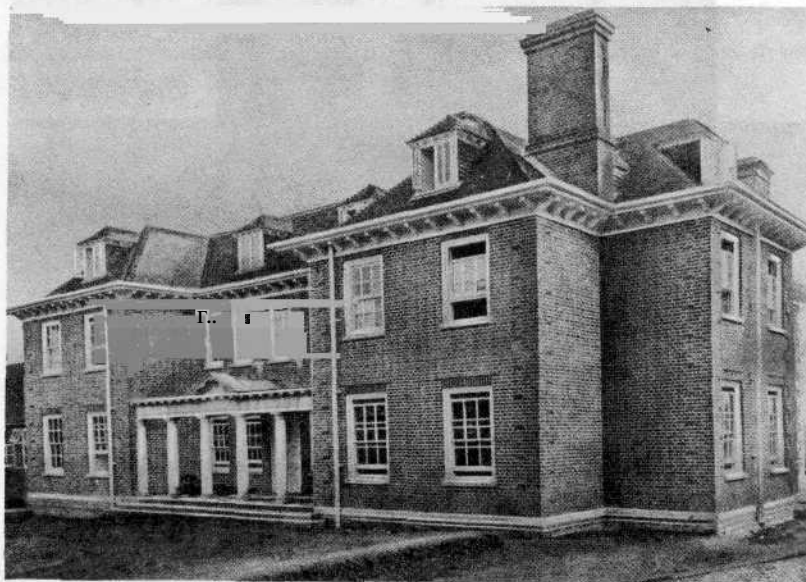
П. Пюви де Шаванн. Фонтан. 1869 г.



А. Майоль. Средиземное море. 1902—1905 гг.



Н. Шоу. Жилой дом. Лондон. 1887—1888 гг.

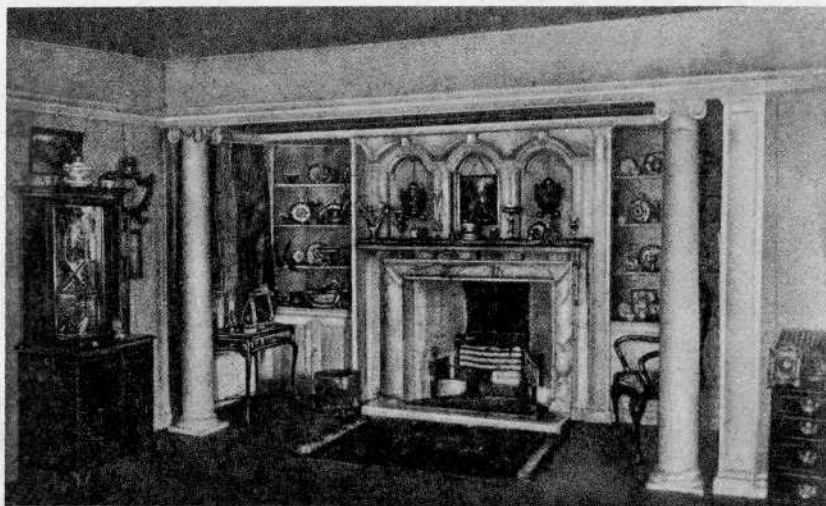


М. Макартни. Дом Поллока. Ньюбери. 1900-е гг.

Неоклассицизм

Возрождение
классицистической
традиции
в английской
архитектуре

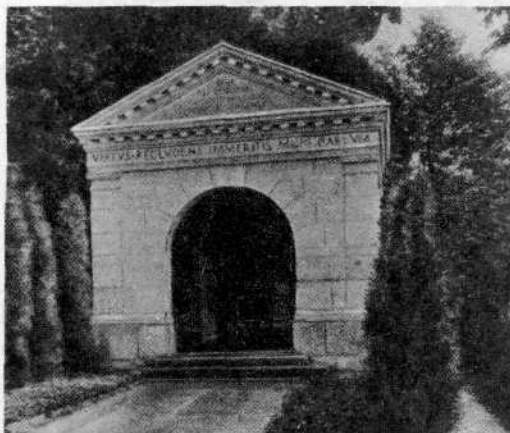
Э. Ньютон. Дом Луклей. Беркшир. 1900-е гг.



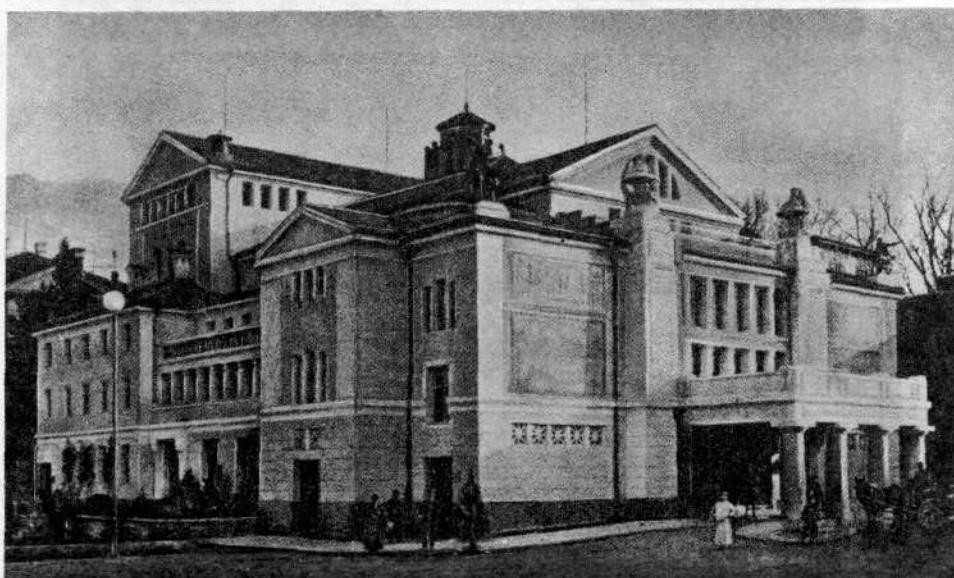
Э. Ньютон. Дом Луклей. Интерьер

Неоклассицизм

Неоклассицизм
в Германии



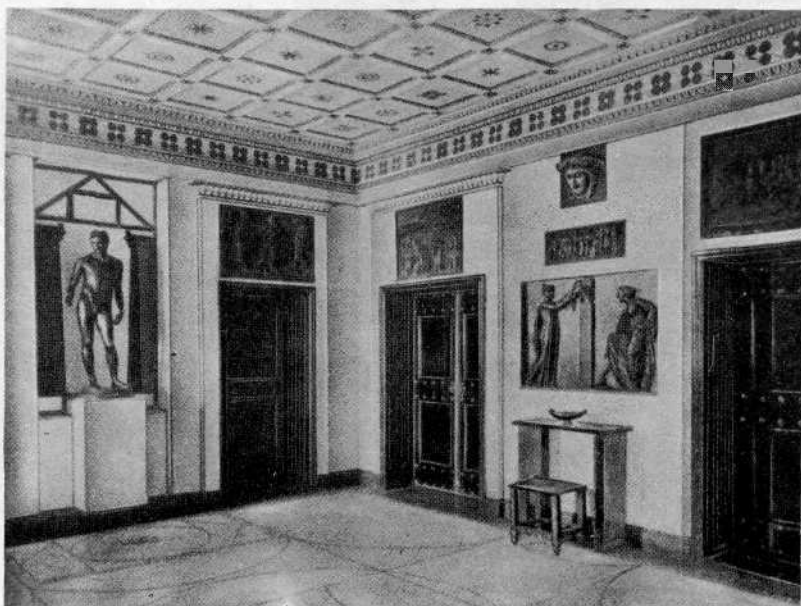
А. Гильдебранд. Мавзолей князя Г. Вильденга.
Хайдельберг. 1900-е гг.



М. Дюлфер. Новый городской театр в Мерне.
1900 г.



Ф. Штук. Собственная вилла. Мюнхен. 1898 г.



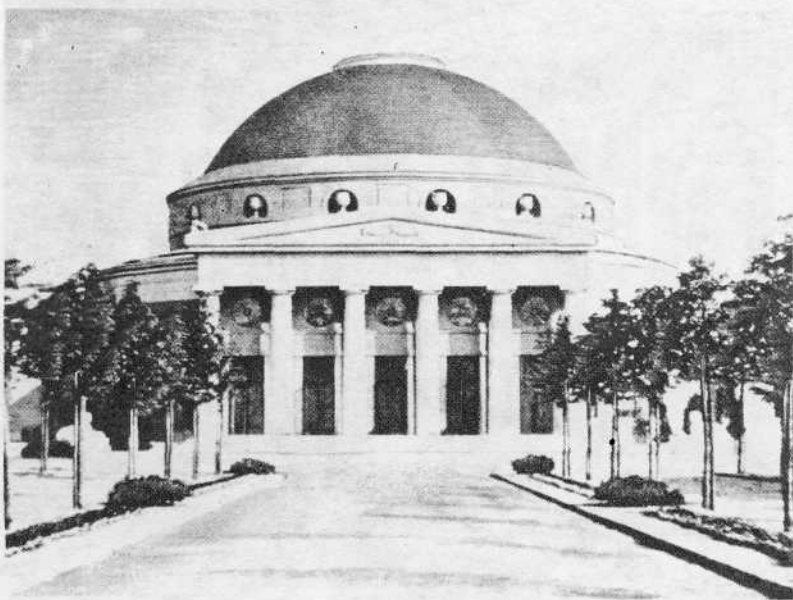
Ф. Штук. Собственная вилла. Интерьер

Неоклассицизм

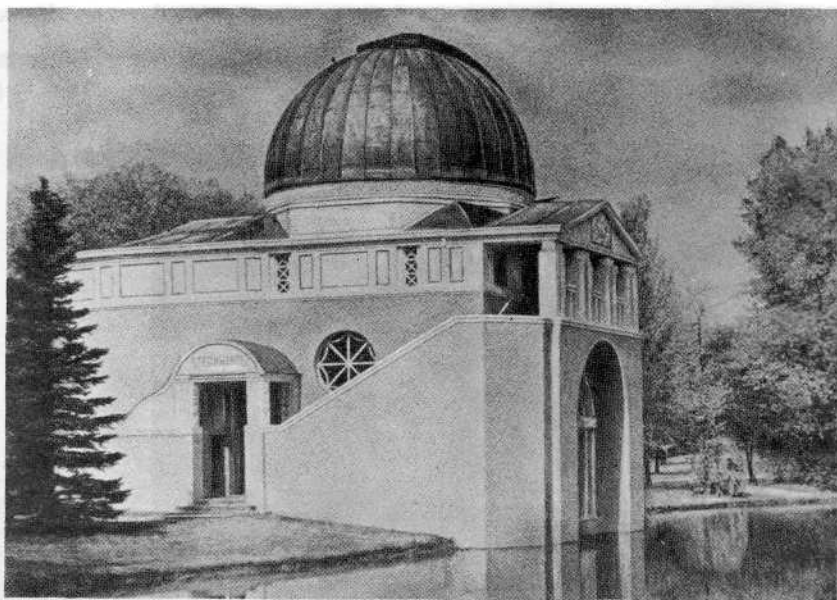
Неоклассицизм
в Германии



А. Мессель.
Национальный банк.
Берлин. 1909 г. Портал



В. Крайз. Дворец бетона. Лейпциг. 1913 г.

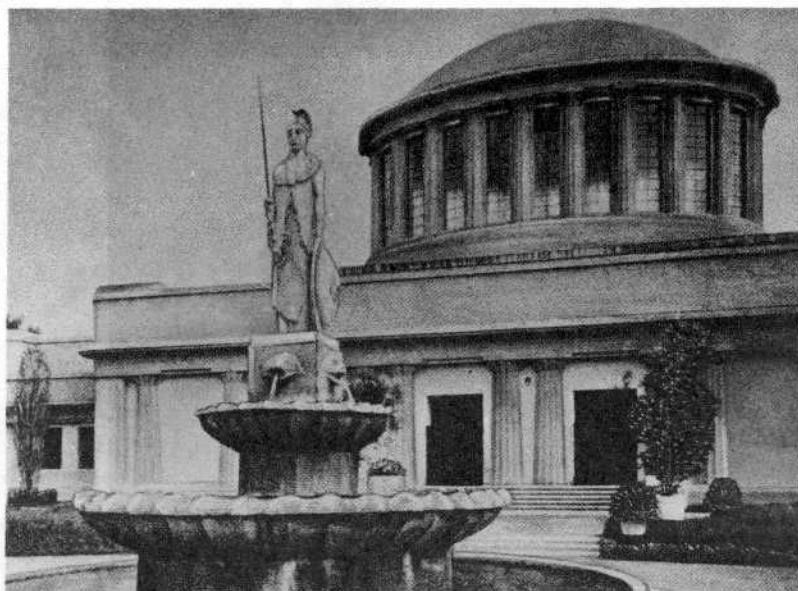


О. Гемпель. Планетарий. Дрезден. 1909 г.

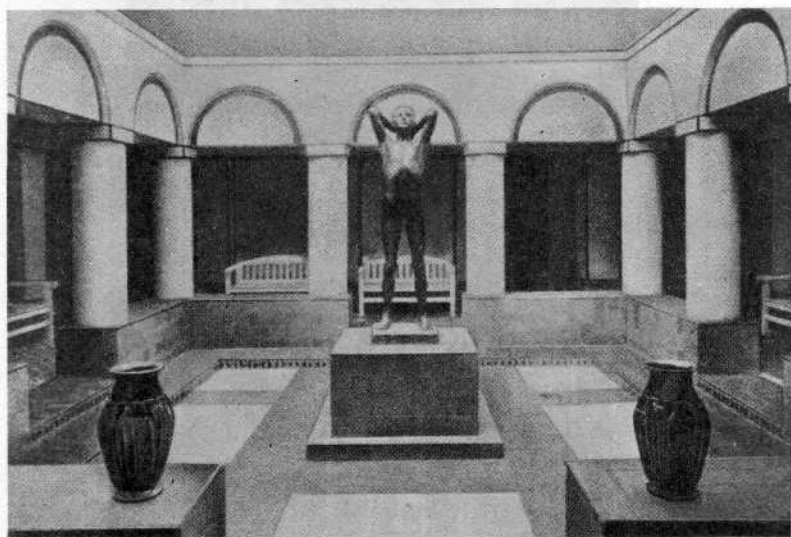


И. Крузе. Многоквартирный дом. Берлин. 1914 г.

Неоклассицизм
Неоклассицизм
в Германии

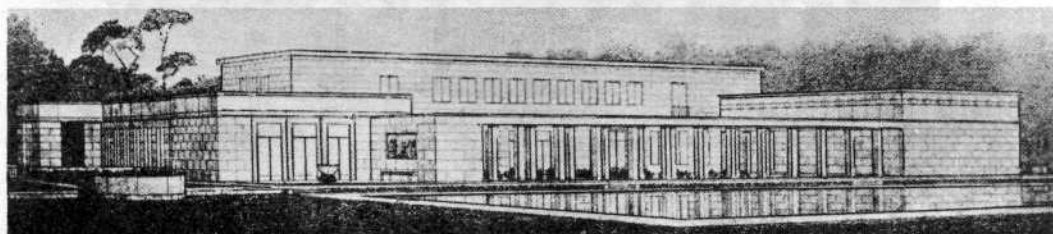


Х. Пельциг. Здание
Исторической выставки.
Вроцлав. 1913 г.



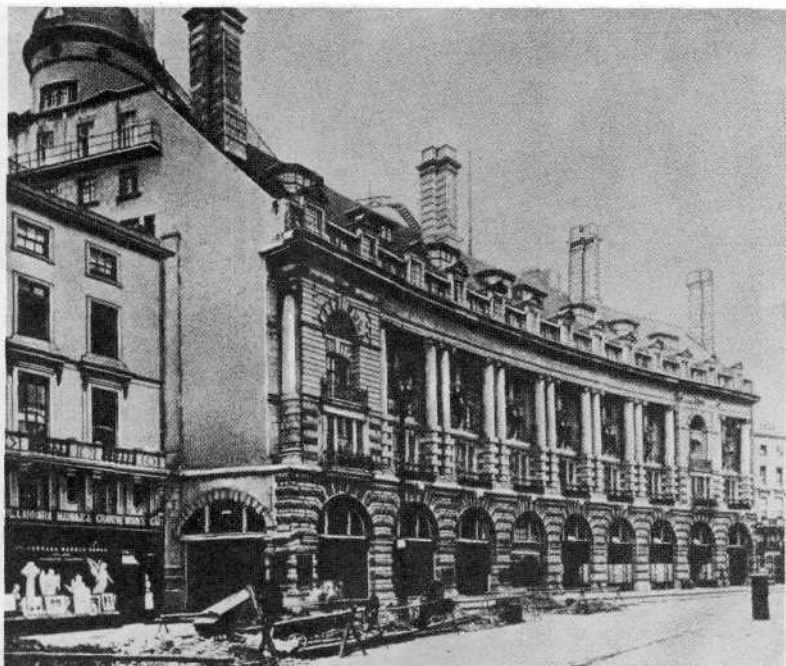
П. Беренс.
«Керамический двор».
Выставка
«Немецкие ремесла».
1906 г.

Л. Мис ван дер Роэ.
Проект виллы,
1910-е гг.

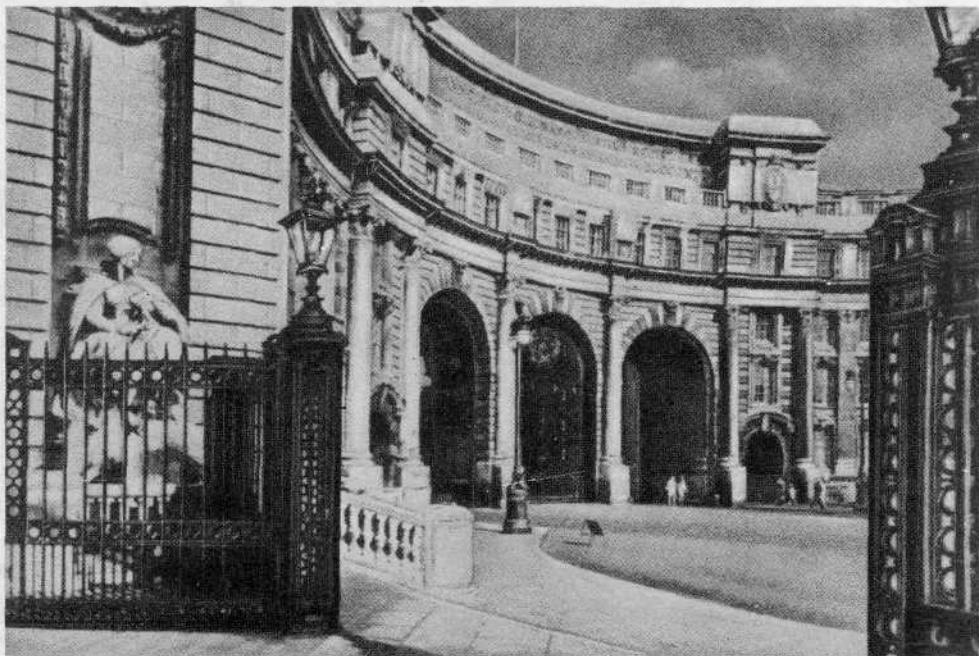




П. Беренс. Здание Германского посольства.
Петербург. 1910—1912 гг.



Н. Шоу.
Отель «Пикадилли».
Лондон.
1905—1908 гг.

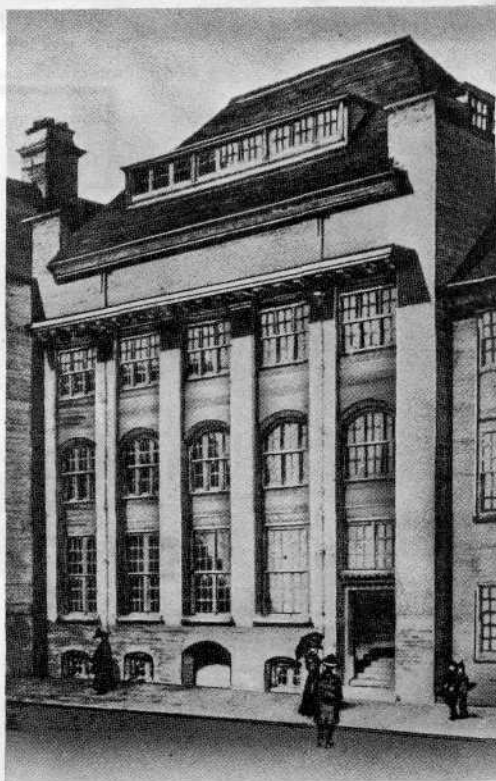
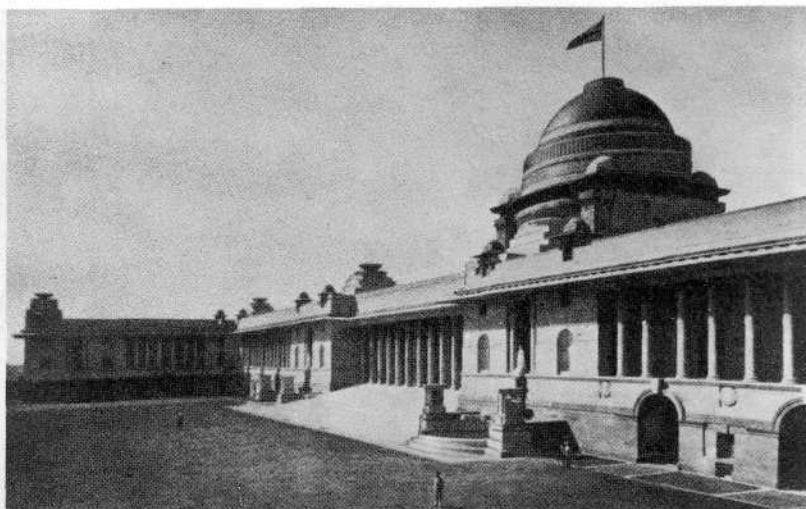


А. Вебб. Адмиралтейские арки. Вестминстер.
1906—1911 гг.

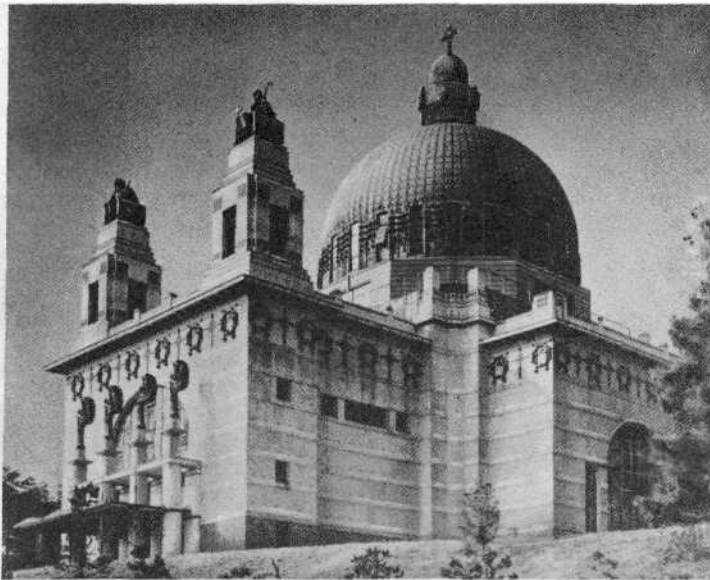
Неоклассицизм

Неоклассицизм
в Англии

Э. Латиенс. Дворец
вице-короля Индии.
Дели. 1912—1914 гг.



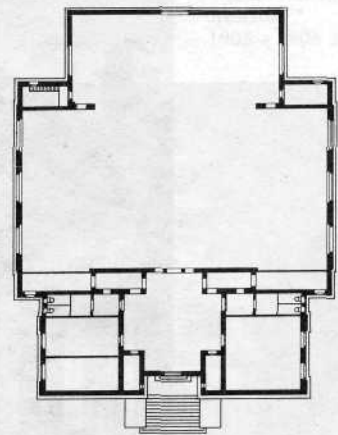
Л. Стокс. Телефонная биржа. Саузэмpton.
1900 г.



Неоклассицизм

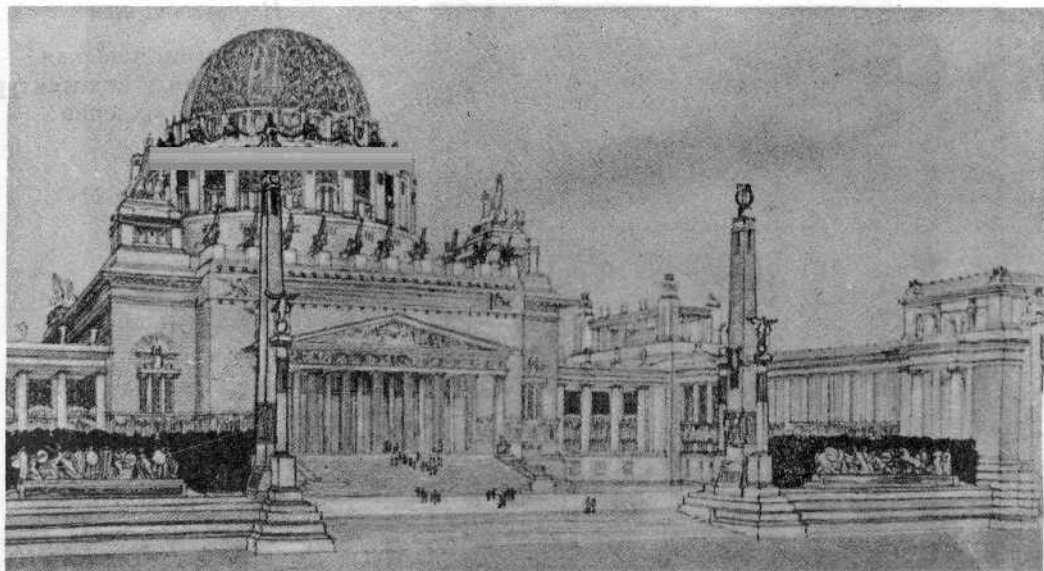
Классицистическая традиция в архитектуре венского модерна

О. Вагнер. Церковь психиатрической больницы. Вена. 1907 г.

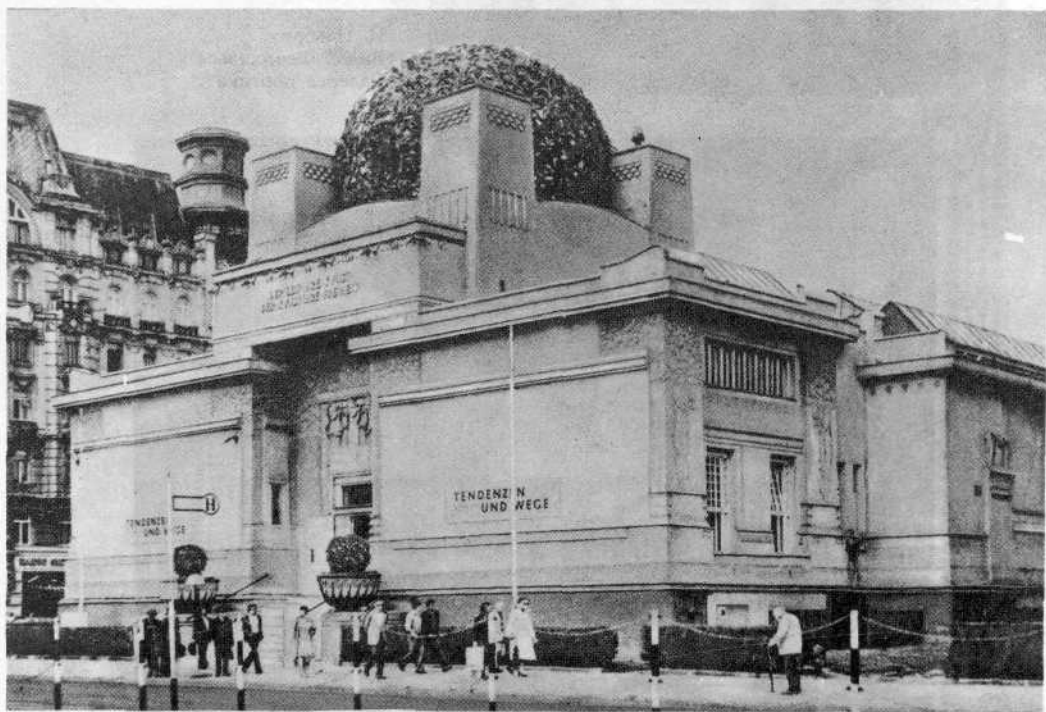


Й. Ольбрих. Здание Сецессиона. План

О. Вагнер. Станция городской железной дороги. Вена. 1894—1897 гг. Вход



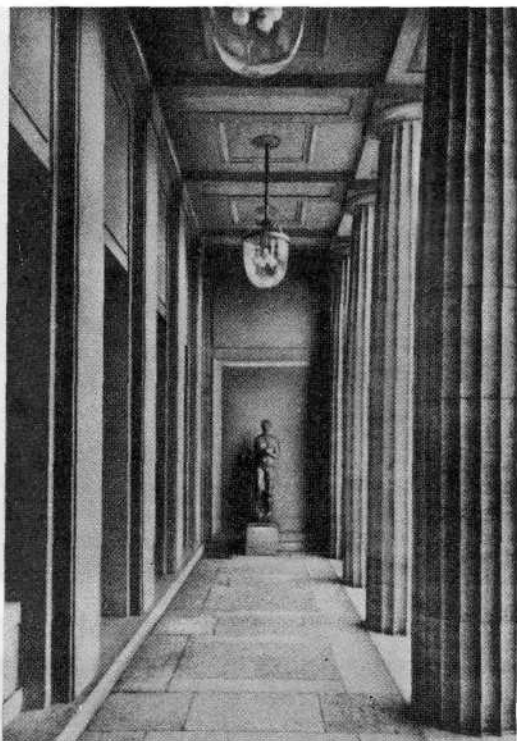
Л. Бауэр. Эскиз купольного здания. 1898 г.



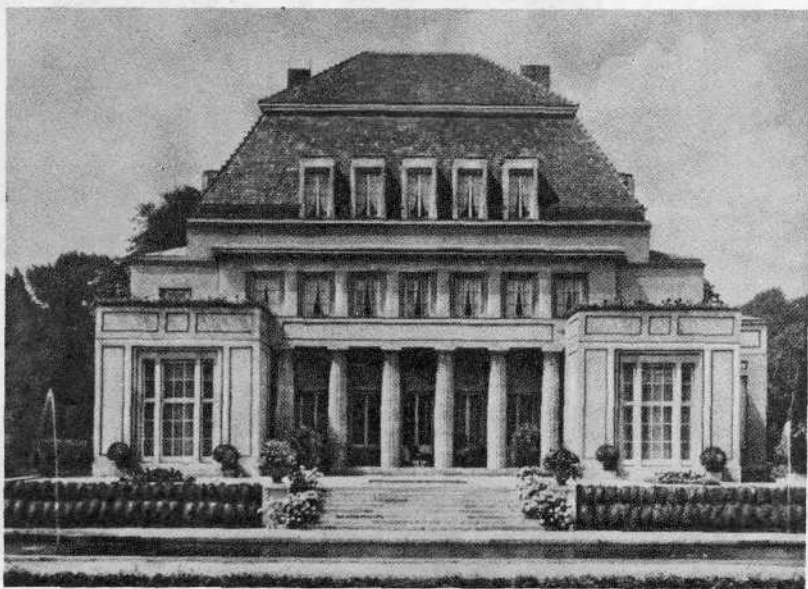
Й. Ольбрих. Здание Сецессиона. Вена. 1898 г.

Неоклассицизм

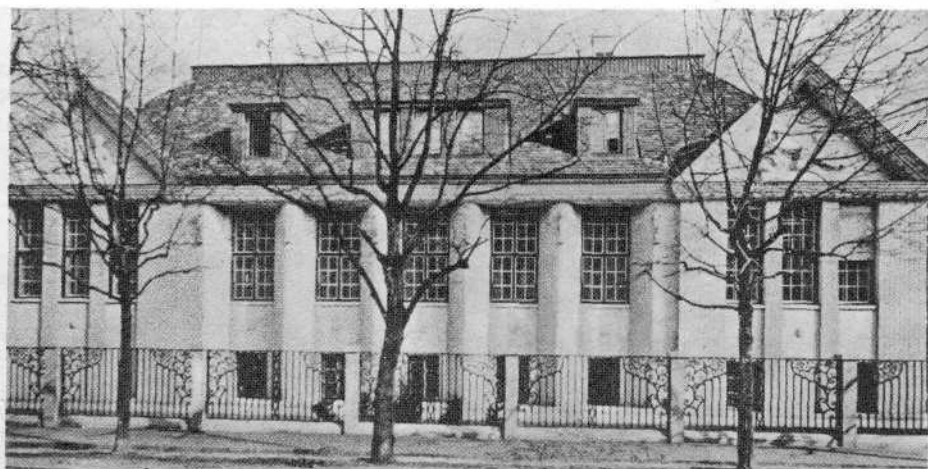
Классицистическая
традиция в архитектуре
венского модерна



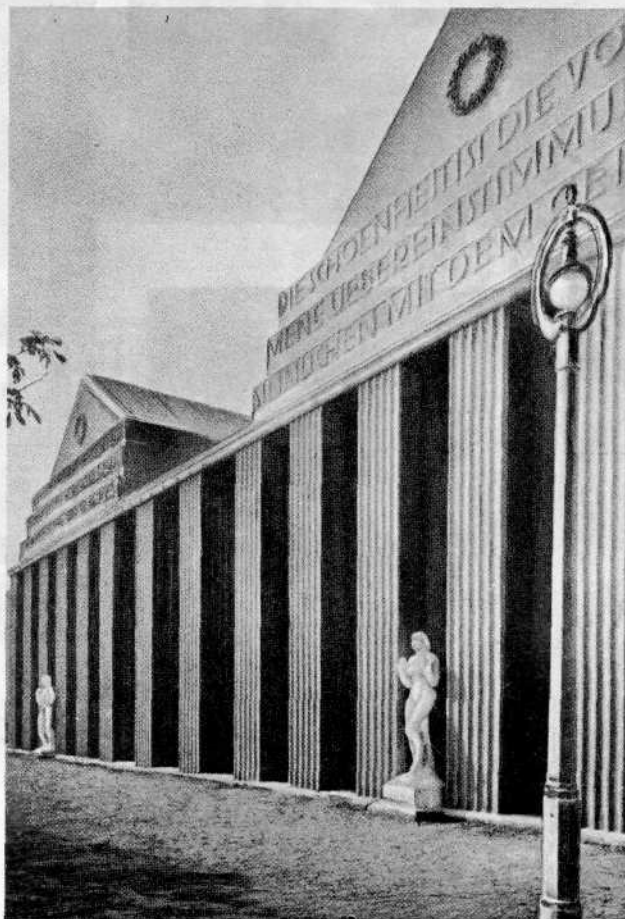
Й. Ольбрих.
Вилла Фейнхальса.
Галерея портика



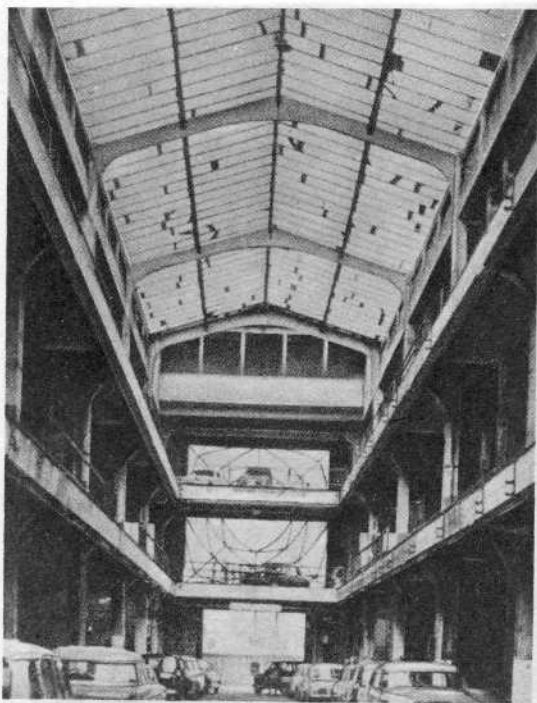
Й. Ольбрих. Вилла Фейнхальса. Кельн. 1911 г.



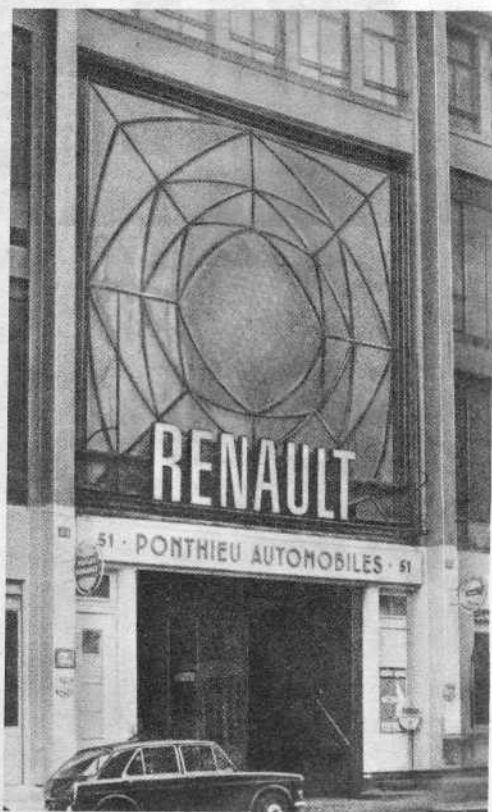
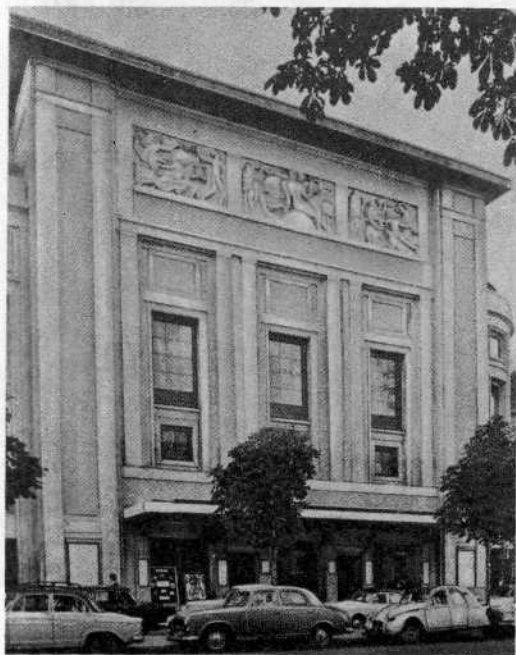
Й. Хоффман. Вилла.
Вена. 1915 г.



Й. Хоффман. Павильоны.
выставки Веркбунда.
Кельн. 1914 г.

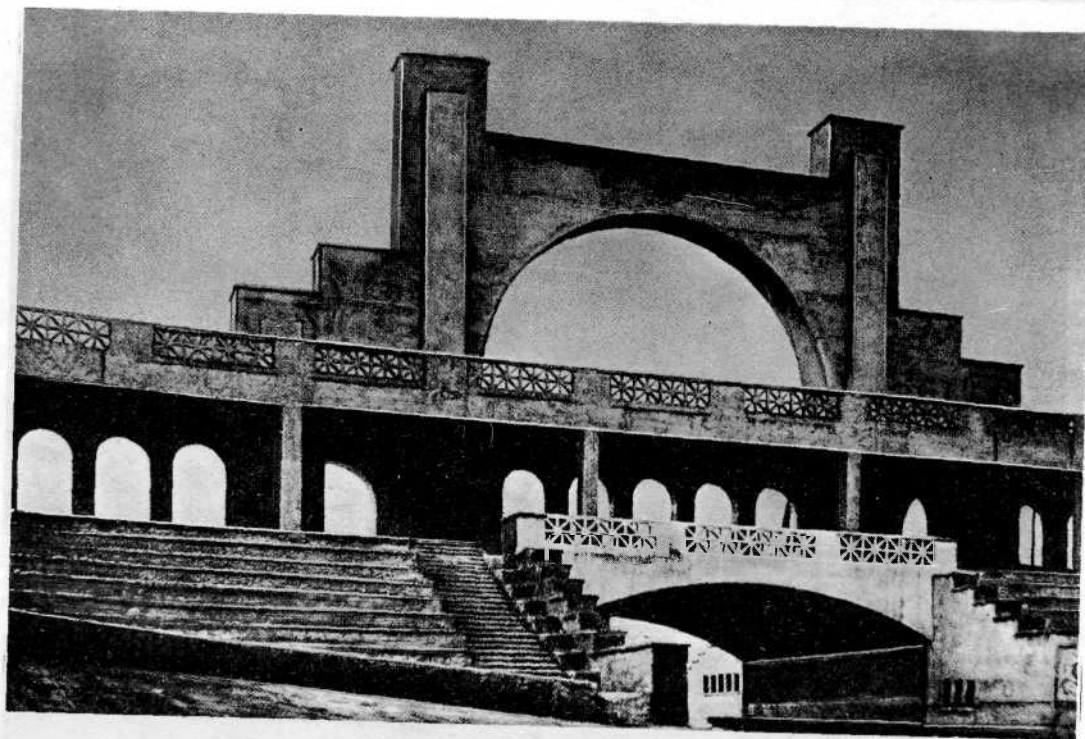


О. Перре. Гараж. Интерьер

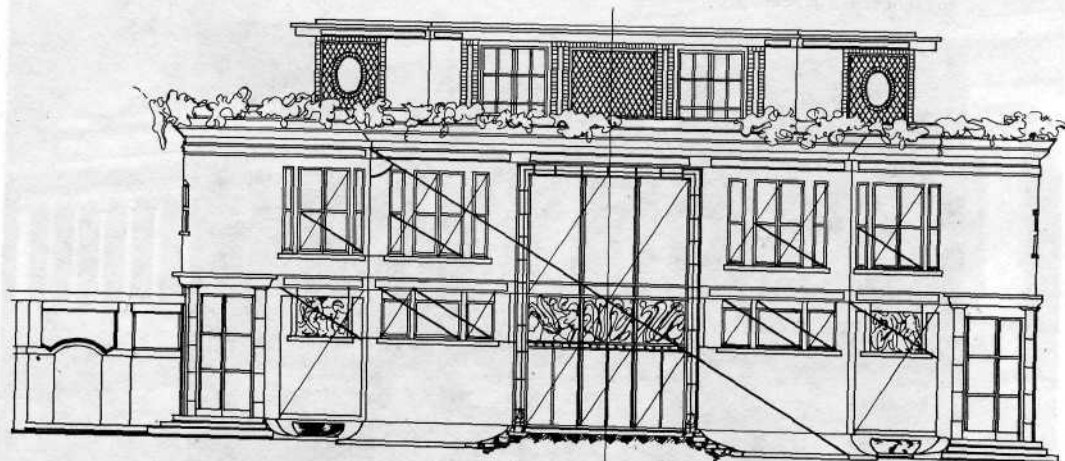


О. Перре. Гараж. Париж. 1905 г.

О. Перре. Театр на Елисейских полях. Париж.
1911—1912 гг.



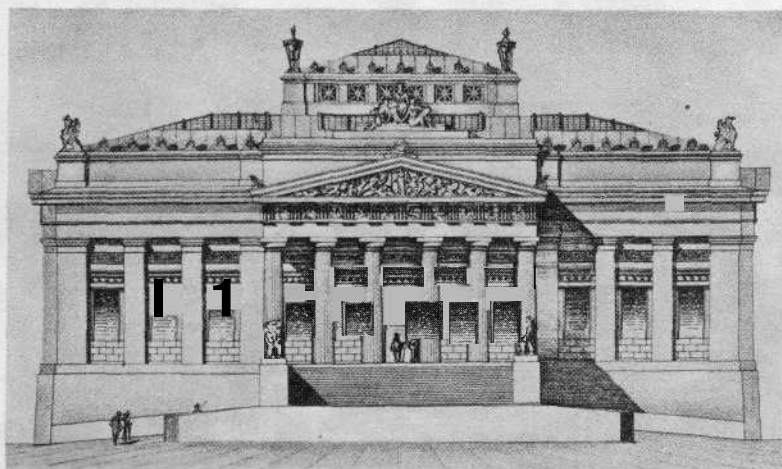
Т. Гарнье. Стадион. Лион. 1913—1916 гг.



Ш. Э. Жаннере. Вилла Швоба,
Ла-Шо-де-Фон. 1916 г.
Построение фасада

Неоклассицизм

Неоклассицизм в России



В. Городецкий. Проект музея Общества древностей в Киеве. 1898 г.



М. Ф. Бугровский. Особняк Стахеева. Москва. 1898—1900 гг.



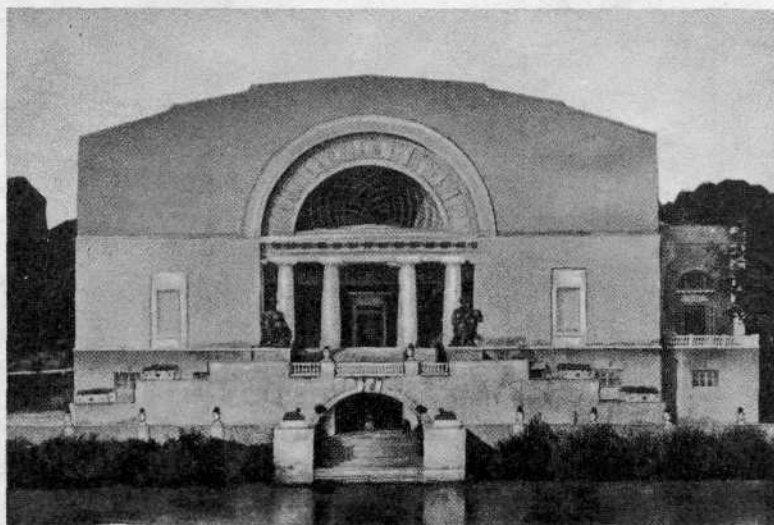
А. И. Гоген. Академия Генерального штаба. Петербург. 1899—1901 гг.



Р. И. Клейн. Музей изящных искусств. Москва. 1898—1912 гг.



И. А. Фомин. Дача Половцева. Петербург.
1909—1913 гг.



В. А. Шуко. Русский павильон на
Международной выставке в Турине. 1911 г.

Неоклассицизм

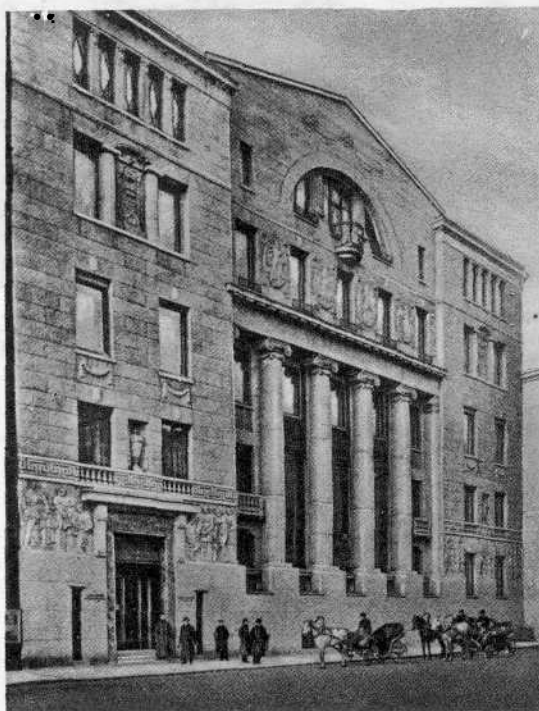
Неклассицизм в России



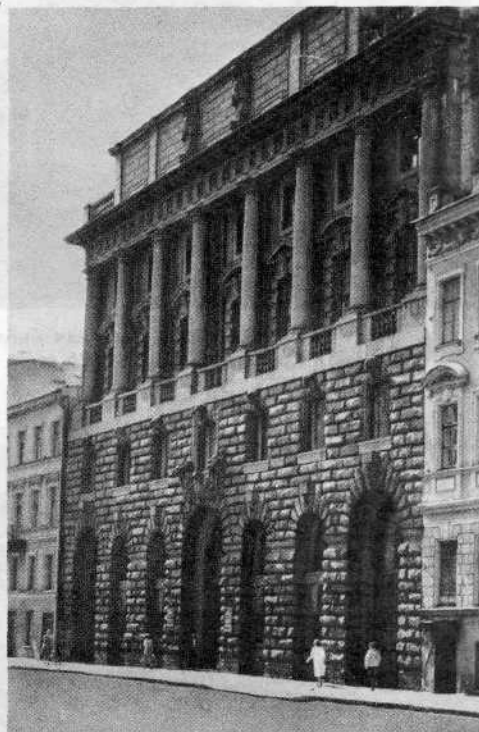
Г. А. Косяков. Морская библиотека.
Кронштадт. 1910—1926 гг.



В. Ф. Свиньин. Этнографический музей.
Петербург. 1900—1911 гг.



Ф. И. Лидваль. Азовско-Донской банк.
Петербург. 1908—1909 гг.



М. М. Перетяткович. Русский
торгово-промышленный банк. Петербург.
1910—1913 гг.

Неоклассицизм

Неоклассицизм в России

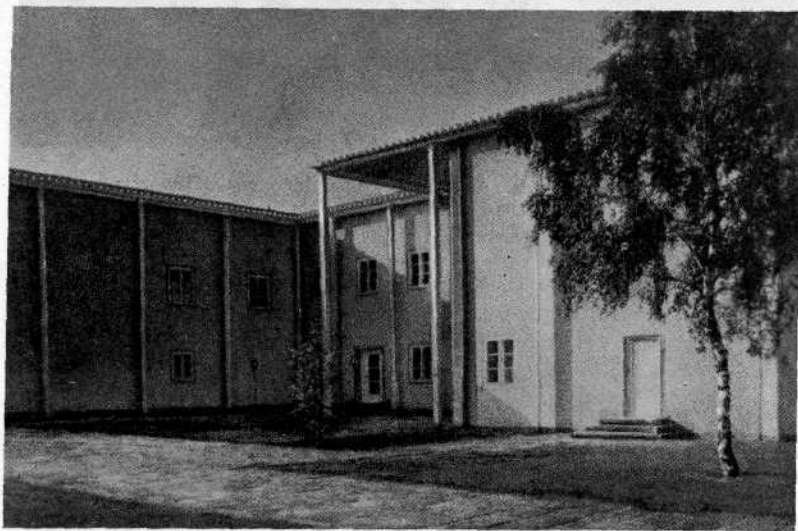
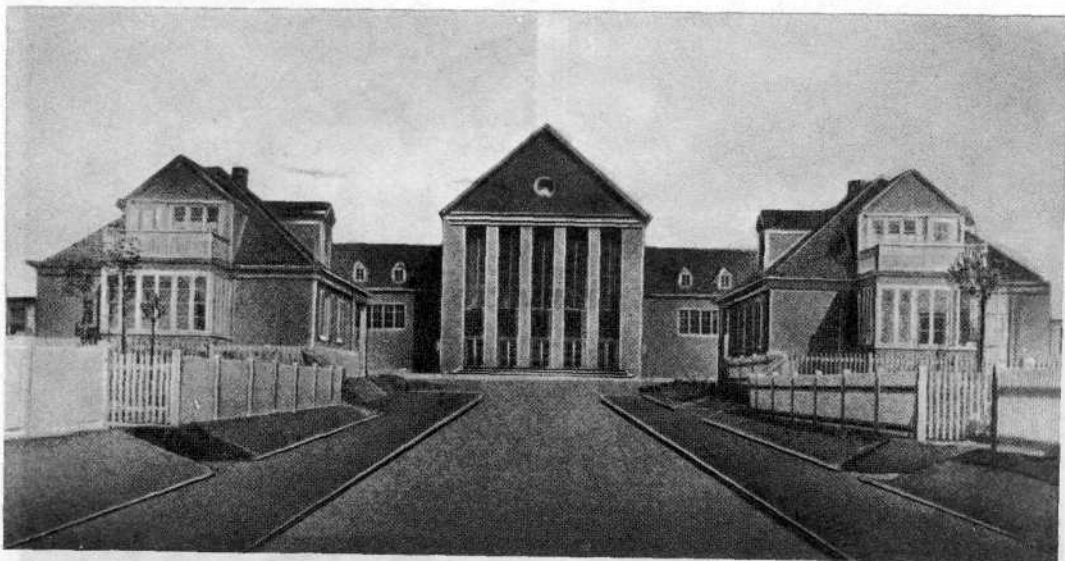


А. А. Иванов-Шиц. Купеческий клуб. Москва.
1907—1908 гг.



В. А. Шуко. Дом Маркова. Петербург.
1910—1911 гг.

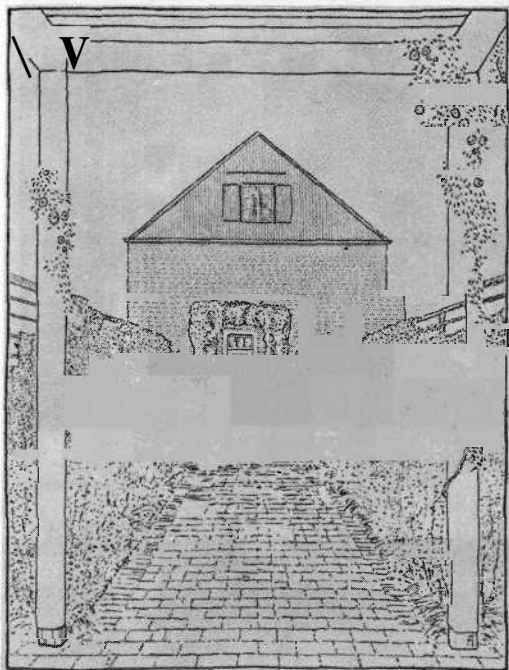
Г. Тессенов. Дом фестивалей. Дрезден,
Хеллерау. 1910—1912 гг.



Г. Тессенов. Школа
в предместье Дрездена.
1910-е гг.

Неоклассицизм

Рационализация
классицистической
формы



Г. Тессенов. Проект сельского дома. 1910-е гг.



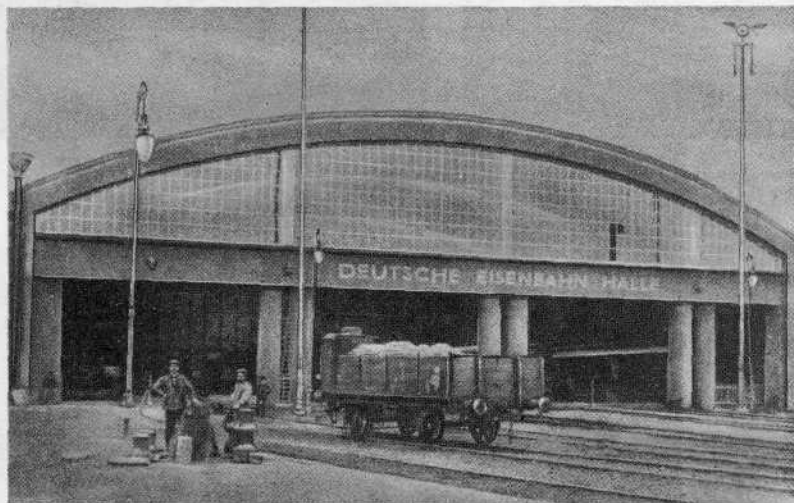
Г. Тессенов. Спальня. 1910-е гг.

Неоклассицизм

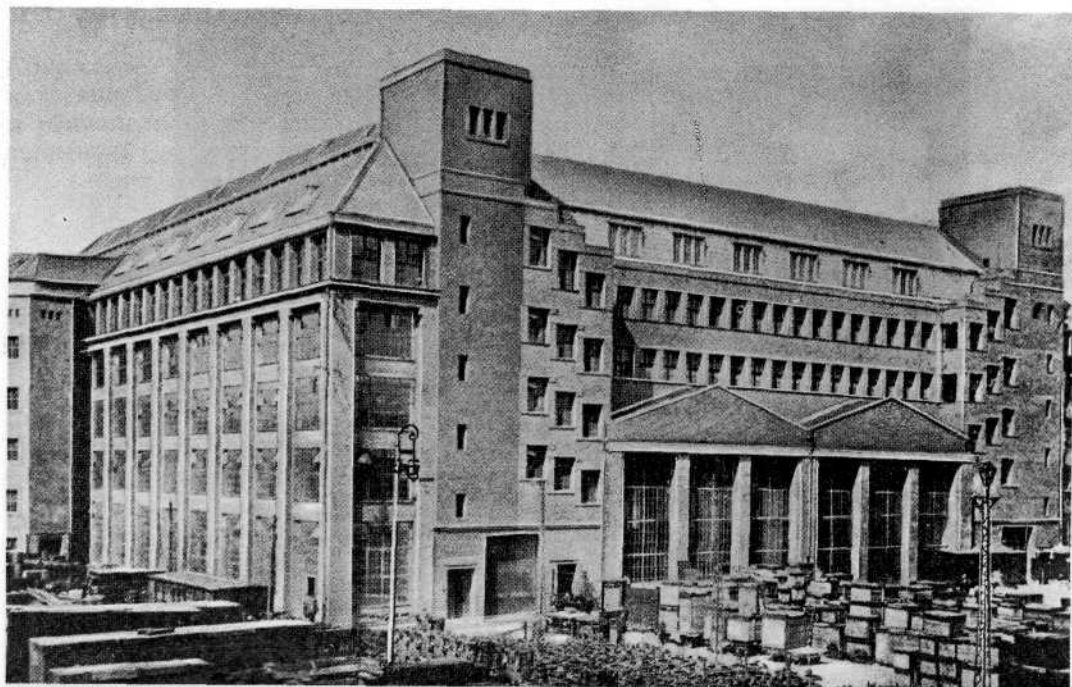
Сближение
классицистической
и рационалистической
тенденций



П. Беренс. Здание
Всеобщей электрической
компании. Берлин.
1910 г.



П. Беренс. Зал национальной железной дороги
на Всемирной выставке в Брюсселе. 1910 г.



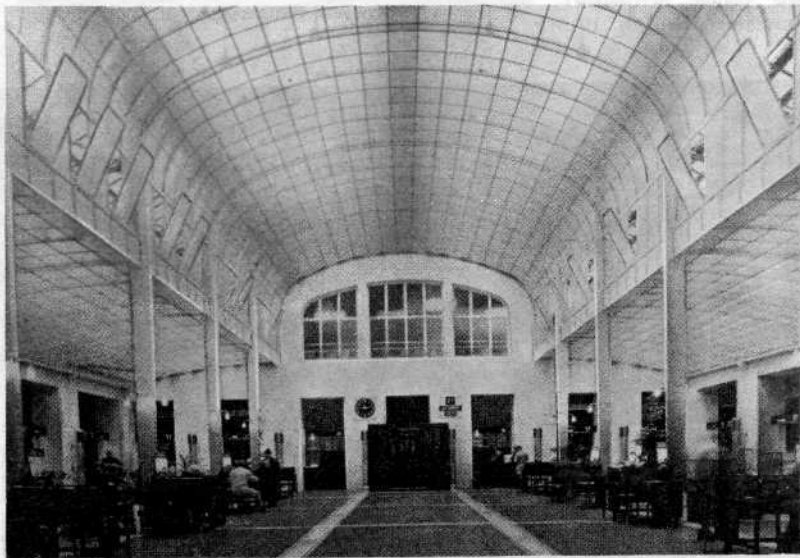
П. Беренс. Новое здание Всеобщей электрической компании. Берлин. 1910 г.



Г. Хейльман, М. Литманн. Цирк. Дрезден. 1913 г.



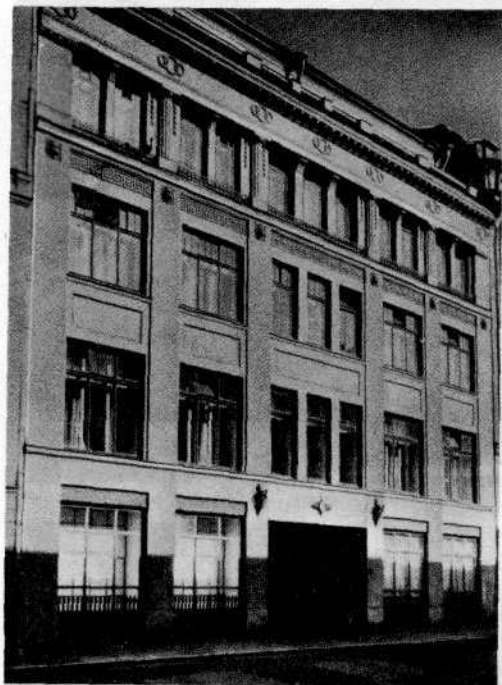
А. Лоос. Дом на Михаэлерплац. Вена. 1910 г.



О. Вагнер. Операционный зал банка. Вена.
1903—1912 гг.

Неоклассицизм

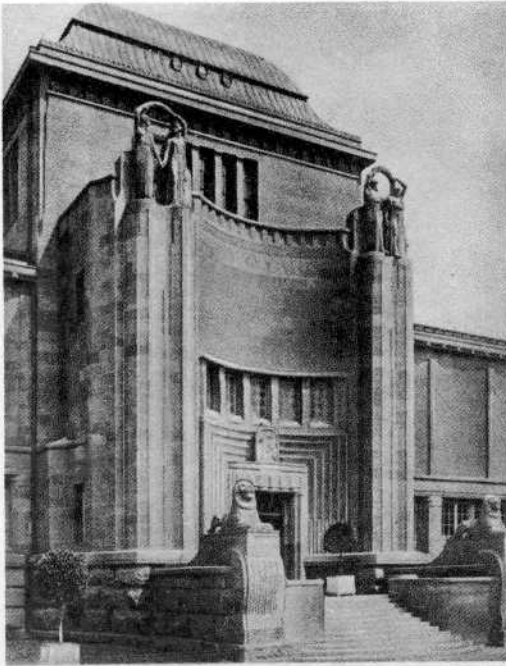
Сближение
классицистической
и рационалистической
тенденций



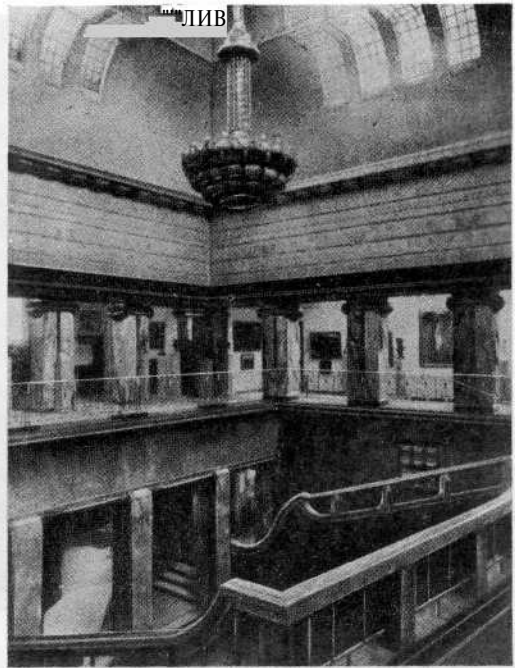
А. В. Кашенко. Международный коммерческий банк. Петербург. 1912 г.



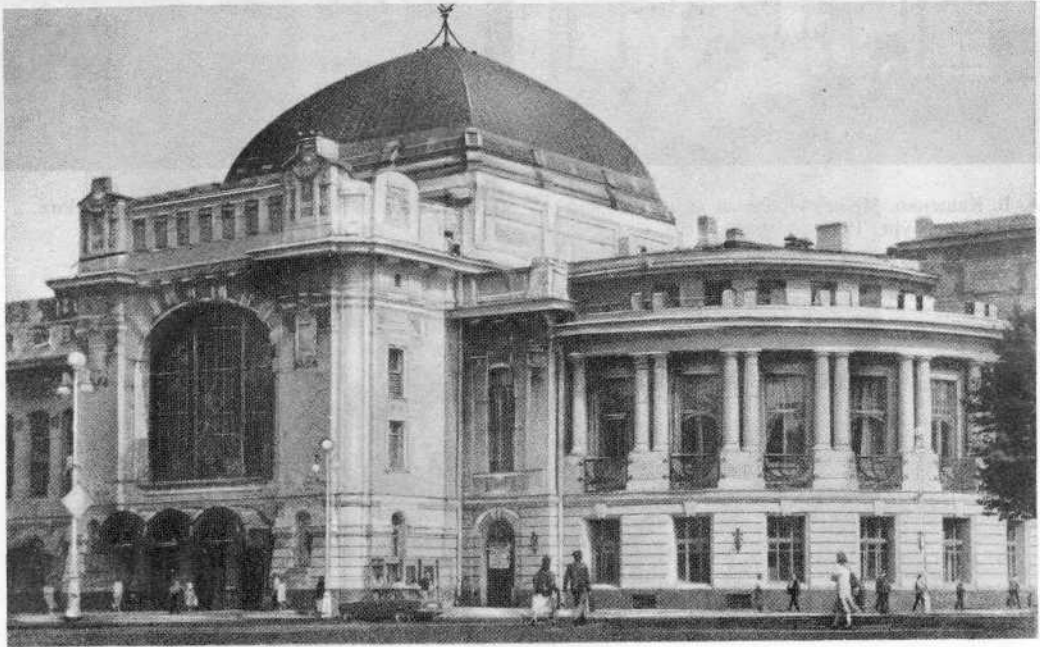
Ф. О. Шехтель. Банкирский дом Рябушинских. Москва. 1904 г.



Г. Биллинг. Музей современного искусства.
Мангейм. 1908 г.

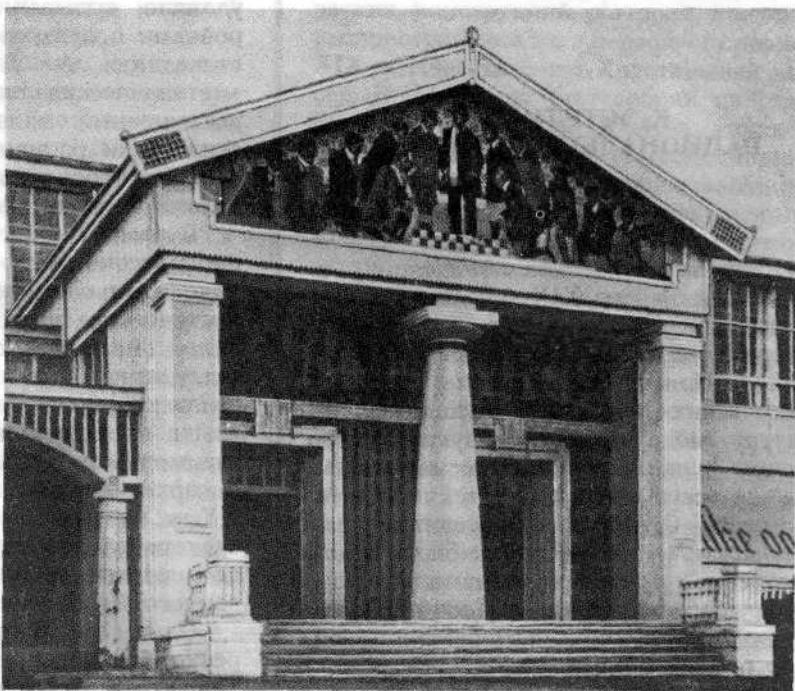


Г. Биллинг. Музей современного искусства.
Интерьер



Неоклассицизм

Символистическая
интерпретация
классицистической
традиции



А. Розен. Выставочный павильон. Копенгаген.
1910 г.



← С. А. Бржозовский.
Витебский вокзал.
Петербург.
1902—1904 гг.

А. Гауди. Дорическая колоннада в парке
Гуэль. Барселона. 1907—1910 гг.

К ЭСТЕТИКЕ РАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Рационалистические тенденции в архитектуре конца XIX — начала XX в. долгое время были в центре внимания историков архитектуры, изучавших этот период. При этом появление рационалистических черт, сближающих архитектуру модерна с последующим периодом функционализма, они связывали прежде всего с влиянием технического прогресса. С этой точки зрения основным достижением модерна было художественное освоение новых технических средств, другие же его проявления считались либо несущественными, либо регрессивными. Между тем факты истории архитектуры периода модерна не позволяют непосредственно связать развитие рационализма с применением новых конструкций и материалов.

Широкое использование металлических конструкций, на которое рационалисты периода эклектики возлагали большие надежды, не привело к созданию нового стиля. Апогеем усилий инженеров и архитекторов в этом направлении были сооружения Парижской выставки 1889 г., среди которых выделялась знаменитая башня Эйфеля. При всей новизне и техническом совершенстве этих сооружений их архитектура целиком оставалась в рамках эстетики эклектизма. С другой стороны, такие выдающиеся произведения архитектуры эпохи модерна, как санаторий в Пуркерсдорфе Хоффмана или дом Штейнера по проекту Лооса, которые во многом предвосхитили стилистический язык функционализма, были вполне традиционны в конструктивном отношении.

Применение архитекторами модерна металлических конструкций часто не сближало их произведения с новой

архитектурной эстетикой, а, напротив, удаляло, вызывая ассоциации с постройками полувековой давности Д. Пэкстона или А. Лабруста. При этом «металлическая архитектура» внесла несомненный вклад в формирование стилистики рационализма, хотя вполне осознан этот вклад был уже за пределами периода модерна.

В рамках архитектуры модерна рационалистические тенденции не получили сколько-нибудь устойчивого стилистического выражения; здесь происходило лишь становление архитектурного языка, который в итоге сменил стилистику модерна. Становление этого языка проходило в условиях сложного взаимодействия различных тенденций в архитектуре конца XIX — начала XX в., и влияние новых технических средств на этот процесс было опосредовано целым рядом факторов художественного и общекультурного порядка.

Одним из таких факторов явилось резкое ослабление влияния на сферу художественной культуры позитивизма, который составлял философскую основу рационалистического направления теории архитектуры. Взгляды Виолле-ле-Дюка и Земпера подвергались в эпоху модерна резкой критике, хотя и сохранили значительное влияние на теорию архитектуры. В конце XIX в. архитектурный рационализм в идейно-теоретическом плане мог опираться только на пережитки позитивизма и натурализма. Так, например, Тони Гарнье после учебы в Эколь де Боз Ар в 1899 г. стал членом культивирующего эстетику натурализма «Общества друзей Эмиля Золя». Он также разделял многие реформистские идеи позитивистов. Очевидную связь с позитивизмом обнаруживала концепция крупнейшего французского теоретика-рационалиста рубежа веков Огюста Шуази.

Вместе с тем кризис позитивизма не мог не сказаться отрицательно на авторитете рационалистических идей в теории архитектуры. Этим обстоятельством было обусловлено своеобразное положение, которое занимал рационализм в архитектурной идеологии эпохи

модерна. В 90-х годах ортодоксальный рационализм, подобный тому, который исповедовал Виолле-ле-Дюк, не мог рассчитывать на поддержку. Единственной страной, где утилитаристская позиция могла найти положительный отклик, были в это время США. В европейском модерне рационалистические идеи выступали, как правило, в сочетании с принципами, не имеющими к рационализму прямого отношения, и их удельный вес не был значительным. И только в конце периода модерна, после 1907 г., в европейской архитектуре рационалистические идеи стали определять основное направление развития теоретической мысли.

В архитектурной практике формирование стилистики рационализма было связано не только с творчеством архитекторов, сознательно ориентирующихся на новейшие достижения строительной техники и ставивших своей задачей создание нового стиля на этой основе, но и с поисками тех представителей модерна, которые идейно противостояли утилитаристским тенденциям в архитектуре. Более того, можно говорить не только о рационалистических, но и о романтических, классицистических и символистических истоках стилистики рационализма, которые относятся еще ко времени эклектики.

Наиболее исследованы в настоящее время истоки рационалистического направления архитектуры конца XIX — начала XX в., связанные с применением металлических конструкций. Здесь нужно выделить несколько важных моментов. Большое значение в развитии архитектурной формы сыграло распространение металлического каркаса. И хотя каркас чаще всего применялся в сочетании с несущими стенами, он позволил по-новому трактовать внутреннее пространство здания, создавать большие остекленные поверхности фасадов. Эти элементы служили признаком «современности» архитектуры и одновременно выражали ее «рациональность».

Определенное влияние на формирование внешних признаков рациональности оказала практика серийного вы-

пуска стандартных элементов металлических конструкций, которая получила распространение с первой половины XIX в. Известно, что Хрустальный дворец Д. Пэкстона был собран из стандартных элементов. В 40-х годах в Англии был налажен выпуск сборных металлических домов, предназначенных для Австралии. При этом широко использовались повторяющиеся стандартные детали. Определенное единообразие, вносимое в облик здания применением стандартных элементов, воспринималось как его «рациональность», однако в целом эстетика решетчатых металлических конструкций прочно ассоциируется с архитектурой XIX в.

Начиная с периода позднего классицизма (1830—1840-х гг.), рационалистические тенденции утилитаристского характера близко соприкасаются с классицистической традицией эстетического рационализма. Поэтому истоки рационалистического направления модерна можно обнаружить в творчестве представителей позднего классицизма. Здесь наиболее характерной фигурой оказывается К.-Ф. Шинкель. Культ Шинкеля в среде архитекторов Немецкого Веркбунда не в последнюю очередь был обязан чертам, связывающим творчество великого зодчего с рационалистическими тенденциями архитектуры эпохи модерна. Этими чертами отмечены некоторые произведения Шинкеля, созданные им после поездки в Англию, где на него произвели большое впечатление фабричные здания, построенные из красного кирпича, лишенные всяких архитектурных деталей.

Восприятие Шинкелем этих утилитарных построек было чисто эстетическим; его привлекли простота и ясность формы этих сооружений. Своим знаменитым зданием берлинской Строительной академии Шинкель положил начало «кирпичному стилю», распространившемуся в архитектуре большинства европейских стран. Архитекторы, позже строившие здания с фасадами из красного кирпича, не всегда придерживались тех лапидарных форм, которые были завещаны Шинкелем.

Однако эстетика простоты, единообразия ритмического членения фасадов, которую Шинкель сумел увидеть в промышленных зданиях Англии и воспроизвести в своих постройках, сохранила влияние в европейской архитектуре второй половины XIX в., особенно в архитектуре Германии. Она несомненно была связана своим происхождением с классицистическим предпочтением геометрической определенности, ясности и простоты.

Влияние романтической тенденции на формирование стилистики рационализма было связано со стремлением к «упрощению» архитектурной формы, с установками на «правдивость» и «доброкачественность», характерными для архитекторов «Движения искусств и ремесел» и других неоромантических школ. Черты идеологии неоромантизма в эпоху модерна можно было обнаружить в теоретических концепциях самых крайних рационалистов, таких как Муте-зиус и Лоос. Романтическая традиция ремесленничества, до конца сохранившая свое влияние на архитектуру модерна, способствовала эстетическому осознанию конструктивного начала в архитектуре, хотя и ориентировала архитекторов на традиционные конструкции и строительные материалы.

В известном стиле она являлась дополнением классицистической традиции в ряду условий, формирующих стилистику и идеологию рационалистического направления архитектуры. В рамках той и другой традиций в ситуации конца XIX — начала XX в. была возможна и логична эволюция к пуризму. При этом абстрактный геометризм классицистической традиции вступал во взаимодействие с характерным для романтической традиции вниманием к материалу и конструкции. Это взаимодействие ускорило эволюцию архитектуры эпохи модерна в направлении рационализма.

Одним из ярких примеров диалектического взаимодействия противоположностей в архитектуре модерна является та роль, которую сыграли в становлении стилистики рационализма иррационалистические тенденции худо-

жественной культуры. Проявление иррационалистических тенденций в архитектуре связано прежде всего с «органической» и «декоративной» линиями модерна, которые прямо противоположны по своей стилистике тому, что считалось «рациональной» архитектурой. Однако между рационалистической и иррационалистической тенденциями в архитектуре модерна существовала тесная связь, и вне этой связи не может быть правильно понят процесс, приведший в конечном итоге к гегемонии рационализма.

Первые признаки той диалектики рационального и иррационального, которая разворачивалась в архитектуре конца XIX — начала XX в., можно наблюдать уже у истоков модерна. В частности, это относится к творчеству представителей английского «Эстетического движения». Наиболее крупными фигурами этого движения были О. Уайльд, Дж. Уистлер и Э. Годвин, который применил принципы «Эстетического движения» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

«Эстетическое движение» было английским вариантом общехудожественного направления символизма, хотя и имело свою специфику. Выступая против морализаторства английских неоромантиков во главе с Рескином, сторонники «Эстетического движения» подчеркивали самоценность искусства и противоположность его целей всяким утилитарным соображениям.

Тезис Уайльда о том, что «все искусство бесполезно», провозглашенный в знаменитом предисловии к «Портрету Дориана Грея», есть радикальное отрицание теоретических установок рационализма. В применении к архитектуре этот тезис санкционирует разделение «полезного» и «красивого», открывая дорогу безудержному декоративизму «ар нуво». Однако представители «Эстетического движения» не пошли по этому пути. Напротив, в работах Уистлера и Годвина ясно видна тенденция свести к минимуму применение орнамента и других декоративных элементов. Для этих работ характерно очень сдержанное цве-

товое и объемно-пространственное решение. Это было следствием своеобразной интерпретации традиций японского искусства на английской почве, подготовленной Моррисом и прерафаэлитами.

«Эстетическое движение» восприняло призыв неоромантиков к лаконизму художественной формы и возрождению высокого вкуса, поскольку он был направлен против общего врага — викторианской эклектики и академизма. Вместе с тем оно выступило против «готтицизма» и «фольклоризма» неоромантиков, которые проявлялись в характере орнаментации произведений Морриса и его последователей. Это определило и тот угол зрения, под которым представители «Эстетического движения» рассматривали японское искусство. В японской графике и архитектуре они видели идеал изысканной простоты и пытались соединить его с установкой своего творчества на современность.

Уже в конце 60-х годов Годвин начал проектировать мебель в «англо-японском стиле». Первую персональную выставку Уистлера в 1874 г. в Лондоне он оформил в японском духе. Четыре года спустя Годвин и Уистлер выставили на Международной выставке в Париже интерьер в «англо-японском стиле», который они назвали «Гармония в желтом и золотом». В 1878 г. Годвин проектирует на Тайт-стрит в Лондоне несколько домов. Один из них, так называемый «Белый дом», стал жильем и мастерской Уистлера.

«Белый дом» поражает своим аскетизмом, не свойственным постройкам такого типа в английской архитектуре 70-х годов. Главный фасад асимметричен, имеет разновеликие, с различной шириной простенков окна. Декор практически отсутствует. Единственным элементом фасада, который указывает на время постройки, является лучковой сандрик над порталом главного входа. Однако совершенно замечательным является проект фасада другого здания на Тайт-стрит, выполненный в те же годы. Он представляет собой асимметричную композицию, полностью лишенную традиционных декоративных элементов.

При этом пластика фасада значительно богаче, чем в «Белом доме». Совершенно новаторским является пропорциональный строй композиции фасада, где свободно расположенные и близкие к квадрату по пропорциям окна сочетаются с удлинненными в вертикальном направлении окнами и сложными, но геометрически упорядоченными по форме балконами. Вся композиция, ее элементы, характер прорисовки деталей предвосхищают стилистику уже нового этапа развития зодчества. Архитектура этого здания сравнима с лучшими образцами рационалистического направления модерна начала XX в.

Таким образом, антиутилитаристские установки «Эстетического движения» породили архитектурные формы, чрезвычайно близкие по своему характеру тем, которые возникали под влиянием утилитарно-практических соображений.

Эстетика изысканной простоты, присущая творчеству Годвина и Уистлера, оказала большое влияние на развитие архитектуры модерна. Это влияние особенно заметно в работах Макинтоша — одного из самых популярных мастеров архитектуры рубежа веков. Заметно оно и в творчестве архитекторов венской школы, куда оно распространилось благодаря Венской выставке, а также деятельности Макинтоша и его коллег. Вместе с тем роль «Эстетического движения» в становлении рационалистического направления модерна этим не ограничивалась.

Одним из основных тезисов эстетической доктрины О. Уайльда было положение о преимуществе искусства перед действительностью.

О. Уайльд утверждал, что не искусство отражает действительность, а действительность формируется по законам искусства. Тем самым творческие способности человека ставились выше творческой силы природы, а культ «естественности» сменялся эстетизацией искусственного. В этой позиции Уайльда лежали истоки важных процессов в художественной культуре начала XX в.

Как уже отмечалось, Уайльд был одним из первых, кто заговорил об эсте-

тических качествах машины, механизма, которые были для него воплощением искусственности. В живописи конца XIX в. все чаще возникают индустриальные мотивы. Постепенно традиционные антагонисты — позитивистский утилитаризм и романтический антииндустриализм дополнились в художественном сознании эпохи романтически окрашенным иррационалистическим культом технического прогресса, механистичности, «антиорганичности».

С этим новым мироощущением, давшим о себе знать уже в первые годы XX в., связана эстетика «вещи» — продукта механической цивилизации, универсального носителя ее высших ценностей. С точки зрения этой эстетики, «не случайные переживания человека, а "вещь", предмет — именно "вещь", новая, современная или по-новому раскрытая, — должна составлять основу содержания современного искусства» [71, с. 8]. Специфическое преломление эстетики «вещи» получила в концепции «захкультур» — культуры вещи, которая была краеугольным камнем идеологии Немецкого Веркбунда. Основной целью художественного творчества эта концепция объявляла создание целостной предметной среды жизнедеятельности человека. При этом архитектура и прикладное искусство оказывались в центре внимания, а изобразительное искусство отодвигалось на второй план. «Архитектуроцентризм» вообще был свойствен поздней стадии развития искусства модерна. В равной степени он был свойствен тем авангардистским направлениям, которые возникли в искусстве первого десятилетия XX в.

Эстетика «вещи», которая была связана своим происхождением с английским «Эстетическим движением», оказалась прямой предшественницей предвоенного авангардизма. Именно в авангардизме начала XX в. пафос «искусственности» обрел значение мировоззренческой доминанты, противопоставленной «органическому» и «синтетическому» мировидению, типичному для

эпохи модерна. Искусство авангарда выражало тенденции, которые в конечном итоге разрушили модерн как художественное направление. Между тем имело место не только противостояние, но и взаимодействие модерна и авангарда. Фактор такого взаимодействия на протяжении краткого периода существования раннего авангардизма и модерна — с 1907 по 1914 г. — во многом определяет специфику позднего этапа архитектуры модерна.

Из спектра авангардистских направлений, реально влиявших на эстетику архитектуры и прикладного искусства, необходимо выделить кубизм. Многие исследователи, в том числе З. Гидион, отводят кубизму едва ли не решающую роль в становлении архитектурной эстетики, пришедшей на смену модерну [24]. С ним обычно связывают происхождение новой концепции архитектурного пространства. Однако вряд ли стоит преувеличивать прямое влияние кубизма на архитектуру предвоенных лет. Там, где такое влияние в действительности существовало, архитектура «чешского кубизма» например, оно реализовывалось в формах, сильно отличающихся от идеала рациональности. Между тем недооценивать влияние кубизма на архитектуру позднего модерна тоже нельзя. Оно может быть прослежено в целом ряде аспектов.

Эстетика кубизма имела точки соприкосновения с архитектурной эстетикой. Призыв Сезанна, которого кубисты считали своим предшественником, трактовать природу посредством цилиндра, шара и конуса имел прямые параллели в классицистической теории архитектуры. Художественная концепция, представленная первым теоретиком кубизма Гийомом Аполлинером в его работе «Художники-кубисты», ставит перед живописью ряд проблем, которые традиционно относились к сфере архитектурного творчества. Попытки обосновать закономерность выхода живописи за пределы изобразительности, доказать независимость художника от видимых форм природы и необходимость искусственного конструирования новой

реальности также сближали концепцию Аполлинера с теорией архитектуры. «Одухотворение плоскости», к которому стремились кубисты, оказалось созвучным формальным поискам многих архитекторов эпохи модерна.

Утверждение таких теоретиков кубизма, как Аполлинер и Альбер Глез, что основой живописи является геометрия, апелляция к новейшим физическим теориям пространства и времени, еще не свидетельствуют о рационализме художественной концепции кубизма. Напротив, в этой концепции нашел отражение весьма характерный для предвоенных лет иррационалистический культ «научности», культ преобразовательной мощи цивилизации. Теоретики кубизма предлагали рациональные средства для художественного выражения иррациональных космических сил (Аполлинер) или «скрытого лица своего внутреннего Я» (Глез).

И художественная практика, и теория кубизма рациональны лишь по видимости. Но именно эта «видимость» сыграла важную роль в становлении эстетики рациональной формы. По мнению Гидиона, усвоение теорией архитектуры и прикладного искусства опыта кубизма в послевоенные годы шло именно путем рационализации его основ [24]. Однако в эпоху модерна кубизм лишь создавал прецедент эстетического осмысления искусственной геометрии «антиорганических» формальных конструкций.

Французский кубизм был наиболее важным, но не единственным авангардистским направлением, влиявшим на архитектуру позднего модерна. Тесную взаимосвязь с архитектурой обнаруживает творчество крупнейшего представителя предвоенного авангардизма в Англии, выдающегося режиссера и театрального художника Гордона Крэга.

Сценография Г. Крэга, принципы которой окончательно сформировались к 1906 г., может быть смело названа протоконструктивистской. В качестве декораций Крэг применял конструктивно четкие объемы прямоугольных и других простейших геометрических

форм. Уже современники отмечали «архитектурность» его сценографии. Однако «трагическая геометрия» декораций Крэга была явлением чисто эстетического порядка и не имела ничего общего с утилитарно практическими аспектами архитектуры. Так, в области сценографии происходило зарождение эстетики «рациональных» архитектурных форм вне всякой связи с традиционным рационализмом архитектурной теории.

Исследователи творчества Крэга часто указывают на живопись Сезанна как на один из источников геометризма сценографии английского режиссера [9, с. 120], т. е. сближают Крэга с кубистами. Не отрицая очевидного параллелизма творческих поисков Крэга и французских кубистов, необходимо отметить и отечественные истоки английского авангардизма. Несомненно, что эти истоки относятся к деятельности представителей «Эстетического движения» и, в частности, к творчеству отца Крэга архитектора Э. Годвина.

Крэг был связан тесными дружескими отношениями с выдающимися архитекторами модерна Ван де Велде и Йозефом Хоффманом. Это делает весьма вероятным взаимное влияние новаторских направлений в архитектуре и сценографии. Влияние творчества Крэга на архитектуру могло осуществляться через публикации работ английского режиссера, которые были широко известны в предвоенные годы. Это отмечают, например, исследователи творчества итальянского архитектора-футуриста Антонио Сант-Элиа [138, с. 44].

В искусстве футуризма получил развитие тот аспект авангардизма, который был связан с романтической идеализацией техники и технического прогресса. Этот аспект выдвигается на первый план рядом художественных направлений в разных европейских странах, среди которых одним из самых значительных был итальянский футуризм, возглавляемый поэтом Филиппе Маринетти.

Будучи составной частью авангардистского движения, возникшего в ка-

честве антитезы искусству модерна, футуризм тем не менее развивал некоторые тенденции, возникшие в художественной культуре конца XIX в. Такие черты футуристического мировидения, как апология урбанизма, культ силы и личности художника-героя, понимаемой в духе ницшеанской концепции сверхчеловека, провозглашение внешних признаков индустриальной цивилизации высшей эстетической ценностью, имели свои истоки в искусстве предшествующего периода.

В Италии преемственность модерна и футуризма особенно ярко проявилась в художественном творчестве и общественно-политической деятельности Габриэля Д'Аннунцио — одного из самых крупных представителей европейского декаданта. Свойственные творчеству Д'Аннунцио «декадентский активизм», аморализм, культ «сильной личности» были развиты и дополнены рядом новых положений теории футуризма. При этом традиция «философии жизни», связь с которой сохранял Д'Аннунцио, претерпевает радикальные изменения. «Органическое» понимание действительности, которое «философия жизни» противопоставила механистичности позитивистского мировоззрения, здесь вновь обращается в свою противоположность.

Через декадентский культ «искусственного», вполне логично включившего в свою сферу область научно-технического творчества, «органичность», преобладающая в художественной практике модерна, вновь преобразуется в «механистичность». Однако это не было буквальным повторением уже пройденного этапа. Механистичность позитивизма и связанных с ним художественных направлений отражала соответствующий уровень развития научного знания и вытекала из установки искусства на рациональное познание действительности.

Художественная культура эпохи модерна, отрицая механистичность и рационализм, выдвинула на первый план художественного творчества иррациональное начало. Футуризм же дает

своеобразный синтез двух предыдущих этапов художественного развития; его механистичность основана на иррационалистической интерпретации достижений технического и научного прогресса. Отсюда фантастическое, иррациональное стремление превратить организм в механизм, превратить человека в машину.

«Посредством интуиции мы разобьем враждебность..., отделяющую нашу человеческую плоть от материала моторов,— писал Маринетти. — После царствования животного ... начинается царствование механики. Познанием и дружбой с материей (ученые могут знать только ее физико-химические реакции) мы готовим создание механического человека с заменимыми частями» [111, с. 225]. Речь идет не об овладении научными методами с целью художественного постижения реальности, как это было, например, в эстетике натурализма (предубеждение против научного познания, характерное для идеологии модерна, здесь сохраняется), а о фетишистской апологии технических аспектов человеческой цивилизации.

Для эстетики футуризма, как и для всего авангардистского искусства в целом, наука и техника являются предметом иррационального поклонения, и только в этом смысле можно говорить о «технизме», «научности», «прогрессизме» художественного авангарда начала XX в.

Пафос механистичности закономерно соединялся в эстетике итальянского футуризма с пропагандой войны как «гигиены мира», как средства распространения достижений цивилизации. Однако такая политическая тенденция, следовавшая итальянский футуризм одним из идеологических источников фашизма, отнюдь не была присуща всему футуристическому движению и объяснялась специфическими историческими условиями в Италии начала XX в.

Иррационалистическая фетишизация научно-технического прогресса придавала авангардизму начала XX в., в том числе и футуризму, известный стилемоформирующий потенциал, поскольку

ориентировала искусство на создание и воспроизведение форм, ассоциирующихся с относительно узким кругом явлений новейшей науки и техники. В итальянской архитектуре предвоенного периода этот потенциал обнаружился в творчестве Сант-Элиа. Главное произведение Сант-Элиа, прославившее молодого архитектора, — проект «Нового города» выходит за рамки архитектуры модерна. Однако короткий творческий путь Сант-Элиа содержит в себе много поучительного для исследователей архитектуры рубежа веков.

Его деятельность началась в 1905 г. с должности строительного мастера. До 1912 г., когда Сант-Элиа получил диплом архитектора в Болонской академии, он одновременно работал и учился. Архитектура итальянского модерна отличалась крайней эклектичностью и декоративизмом и не могла быть достаточно прочным основанием того поразительного рывка, который произошел в творчестве Сант-Элиа в 1913—1914 гг. Это может быть объяснено только тесной связью Сант-Элиа с футуризмом и влиянием той культурно-исторической ситуации, которой был порожден футуризм.

Несмотря на то, что Сант-Элиа шел к футуризму своим путем и официально провозгласил себя футуристом уже после того, как был создан проект «Нового города», он полностью разделял и эстетические, и политические установки футуризма. Об этом свидетельствуют и его работы, и теоретические взгляды, и весь его жизненный путь, необычайно характерный для итальянского художника-футуриста. После вступления в организацию футуристов Сант-Элиа вместе с многими другими членами этой организации в 1914 г. идет добровольцем на фронт. Воевал он в одной части с Маринетти, Фуни, Боччони и другими известными футуристами, был ранен, награжден. Сант-Элиа погиб 10 октября 1916 г. Судьбу Сант-Элиа разделил и крупнейший скульптор итальянского футуризма Умберто Боччони. •

Начало творческого пути Сант-Элиа не предвещало ничего исключительного,

его работы вплоть до 1913 г., хотя и обнаруживают большие способности автора, вторичны. В них нашла отражение почти вся палитра архитектурных средств европейского модерна. При этом выделяется влияние венской архитектурной школы. Первым шагом на пути к архитектуре «Нового города» были эскизы промышленных сооружений, выполненные в 1913 г. Проект «Нового города» был выставлен вместе с работами организованной Сант-Элиа группы «Новые тенденции» в 1914 г.

Несмотря на то, что возглавляемая Сант-Элиа группа не принадлежала формально футуристическому движению, характер выставки свидетельствовал о совпадении творческих принципов членов группы и соратников Маринетти. После выставки большинство ее участников официально объявило себя футуристами, а Сант-Элиа и Маринетти совместно издали «Манифест футуристической архитектуры». Текст этого манифеста с незначительными изменениями воспроизводит «Обращение», предпосланное Сант-Элиа своему проекту в каталоге выставки.

Среди источников архитектуры «Нового города» исследователи называют венскую школу модерна, американскую архитектуру, промышленные сооружения и эскизы Крэга. Вместе с тем проект Сант-Элиа качественно отличается от всего того, что строилось и проектировалось в эпоху модерна. Объяснение этому феномену дают теоретические положения, изложенные в «Манифесте футуристической архитектуры» [69, с. 163—167].

Основной мыслью этого манифеста была футуристическая идея о необходимости радикального разрыва со всем историческим наследием архитектуры. В это наследие включался и опыт «авангардистской псевдоархитектуры», т. е. архитектуры модерна. Новизна объявляется определяющим свойством архитектуры футуризма. Однако ни выдвижение на передний план критерия новизны, ни многие признаки нового в архитектуре, которые декларировал манифест, не являлись чем-то абсолютно

оригинальным. Принцип новизны, требование «упразднить украшательство», ориентация на новейшие технические средства — все это уже встречалось в теории и отчасти в практике архитектуры модерна. То понимание новизны, которое вытекает из положений манифеста, в значительной мере связано с рационалистическими тенденциями в архитектуре предыдущего периода.

Таким образом, иррациональный футуристический порыв, воплощенный в проекте «Нового города», сомкнулся с той линией в развитии архитектуры конца XIX — начала XX в., которая опиралась на утилитарно-практические аспекты зодчества. Однако в конечном итоге новаторский характер проекта Сант-Элиа определялся футуристическим видением «современного человека». Задача архитектора, с точки зрения Сант-Элиа, заключалась в том, чтобы «превращать мир вещественный в отраженную проекцию мира духовного», а духовный мир «современного человека» определялся «резкой противоположностью между миром современности и миром прошлого». Одной из важных черт «мира современности» было «формирование нового идеала красоты, пусть еще в смутной эмбриональной форме». Характеризуя этот идеал, Сант-Элиа писал о «вкусе к легкости, практичности, эфемерности и скорости».

Футуристический дом, по его мнению, должен напоминать гигантскую машину, сооруженную «на краю галдящей пропасти, именуемой улицей». Противопоставляя черты нового идеала прежним представлениям о красоте в архитектуре, Сант-Элиа настаивал на «чрезвычайном безобразии» футуристического дома. Это весьма симптоматичное замечание свидетельствовало о переждении характерного для модерна культа красоты в эстетизацию безобразного, широко распространившуюся в искусстве авангарда.

Определенные предпосылки такого превращения содержались в романтической художественной традиции.

В эпоху модерна утонченный эстетизм таких близких символизму ху-

дожников, как, например, Бердсли, уже балансировал на грани перехода в свою противоположность. О том, что возможность такого перехода оутцествовала уже на этапе модерна, свидетельствуют выполненные в духе венской школы ранние рисунки Сант-Элиа, изображающие нарочито безобразные женские аллегорические фигуры. Таким образом, вызревавшая в недрах близкого символизму и иррационалистически ориентированного искусства «эстетика безобразного» способствовала формированию идеала машинообразной, «рациональной» архитектурной формы.

Несмотря на преобладание иррационалистических тенденций в художественной культуре эпохи модерна, утилитарно-практический рационализм сохранял в это время известное влияние на теорию архитектуры. В большинстве случаев рационалистическая тенденция выступала во взаимодействии с другими тенденциями архитектуры модерна, как это было в творчестве архитекторов венской школы или французских рационалистов Перре и Гарнье.

Эта особенность, которая характеризовала все рационалистическое направление архитектуры модерна, присуща и наиболее ранней из рационалистических архитектурных школ — чикагской, которую лишь с известными оговорками можно причислить к антиэклктическому движению в архитектуре. Несмотря на то, что чикагская школа внесла большой вклад в формирование эстетики рациональной архитектурной формы, взгляды большинства ее представителей, таких как У. Дженни, Дж. Рут, Д. Барнхем, не выходили за пределы рационализма, типичного для периода эклектики. Исключение представляет собой теоретическая концепция Луиса Салливена, некоторые черты которой позволяют отнести ее к кругу архитектурной идеологии модерна.

Взгляды Салливена формировались в атмосфере, не способствующей влиянию иррационализма и мистики европейского символизма, хотя архитектор в 70-х годах и бывал в Париже. Его концепция несла на себе явственный от-

печаток позитивизма и восходила к взглядам американского скульптора Гора-цио Гриноу. Выражая позицию, близкую взглядам европейских рационалистов, Гриноу писал в 1852 г.: «...Инженеры-конструкторы в Соединенных Штатах уже превзошли художников, и благодаря своей дерзости и непреклонной решимости, с которой они стремятся перестроить архитектуру таким образом, чтобы она отвечала требованиям современности, они избрали верный путь... Под словом "красота" я понимаю соответствие функции. Под словом "действие" я понимаю выполнение функции. Под словом "характер" я понимаю выражение функции» [24, с. 151].

Формула «форма следует функции», которую Салливен распространял на все явления природы и предписывал в качестве руководства архитекторам, имела параллели в биологической науке середины XIX в., в частности в теории Дарвина, на которую часто ссылались теоретики архитектуры.

Взгляды Салливена на орнамент, которому он придавал большое значение, в целом отвечали уровню развития рационалистической теории архитектуры до периода модерна. Сближает концепцию Салливена с теорией антиэстетического движения то, как он ставит и решает проблему целостности архитектурной формы, включающей в себя и общую композицию здания, и орнамент.

По мнению Салливена, «здание, представляющее собой подлинное произведение искусства,... является по своей природе, сути и физической сущности выразителем эмоций... Из этого принципа вытекает, что украшенное строение должно обладать следующим характерным качеством — необходимо, чтобы один и тот же эмоциональный импульс гармонично пронизывал все его формы выражения, среди которых композиция массы является наиболее глубокой, декоративная орнаментация наиболее сильной. Однако и то, и другое должно возникать из одного эмоционального замысла» [69, с. 41].

Таким образом, не рациональное, а эмоциональное начало призвано

создать «единство многообразия» архитектурных форм, преодолеть беспринципное украшательство эклектики. Именно в этом пункте своей концепции Салливен ближе всего подходит к установкам архитектурной теории модерна.

Чикагская школа, расцвет которой пришелся на годы, предшествующие появлению европейского модерна, не ставила перед собой таких типичных для антиэстетического движения проблем, как проблема стиля, проблема синтеза архитектуры с другими видами искусства. Ее несомненные достижения были в большей степени результатом специфических условий строительного бума в Чикаго после пожара 1871 г., чем результатом целеустремленных и сознательных творческих усилий. Но именно потому, что здесь наиболее отчетливо проявился объективный характер формирования архитектурного языка, соответствующего новейшим техническим средствам, архитектура чикагской школы внесла такой значительный вклад в развитие рационалистического направления модерна.

Свой прогрессивный характер чикагская школа сохраняла до тех пор, пока воздействие на ее архитектуру объективных факторов преобладало над соображениями эстетического порядка. Что же касается эстетики, то многие исследователи пишут о влиянии классицистической традиции на чикагскую школу. Это, в частности, подтверждается ее эволюцией в последнее десятилетие XIX в. По мнению Л. Беневоло, реализм, идущий еще от архитектуры Т. Джефферсона, способствовал прогрессу чикагских архитекторов в деле разработки «чистой формы», которые опередили в этом своих европейских коллег. Однако при попытке привести свои формальные достижения в систему они повернули в сторону классики [135, т. 1, с. 281].

С этой точки зрения поворот чикагской школы в сторону «коммерческого классицизма» был вызван отнюдь не изменением архитектурной моды, совершенным классицизирующей архитекту-

рой Всемирной выставки 1893 г. в Чикаго, тем более, что ее главным архитектором был представитель чикагской школы Д. Барнхем. Напротив, эта выставка продемонстрировала естественную эволюцию чикагской школы в условиях, когда «давление» утилитарно-практических факторов на архитектуру несколько снизилось.

Чикагская школа не создала новой архитектурной эстетики, в глазах современников она как раз демонстрировала отсутствие какой-либо эстетики, но ее опыт оказал несомненное влияние на творчество европейских архитекторов эпохи модерна.

Архитектурный рационализм позитивистского толка сам по себе не соответствовал задачам, выдвинутым на передний план антиэклкктическим движением архитектуры. Там, где рационализм сохранял свое влияние, он необходимо дополнялся элементами романтической или классицистической традиций. Рационалистическая переработка этих традиций была в эпоху модерна основной формой развития рационалистического направления архитектуры. Так было во Франции, где утилитаристский рационализм конца XIX — начала XX в. имел влиятельного представителя в архитектурной науке в лице Огюста Шуази.

Крупнейшие французские архитекторы-рационалисты этого времени Перре и Гарнье склонялись к классицистической традиции. Однако среди французских рационалистов были и приверженцы готики, продолжающие линию Виолле-Дюка. Одним из них был его ученик Анатоль де Бодо, известный многочисленными статьями в издаваемом им самим бюллетене под названием «Рационалист». Как теоретик де Бодо занимал весьма радикальную позицию. В своем выступлении на I Международном конгрессе архитекторов в 1889 г. в Париже он заявил: «Уже давно наблюдается процесс вытеснения архитекторов инженером. Когда инженер будет в состоянии полностью заменить архитектора, то последний несомненно может исчезнуть. Основы новой архи-

тектуры будут складываться не из случайных, произвольно выбранных форм ... Они будут определяться методами инженерного конструирования ...» [24, с. 152].

Де Бодо был одним из первых архитекторов, широко применявших железобетонные конструкции. Первой культовой постройкой из железобетона была церковь Сен-Жен на Монмартре в Париже — лучшее произведение де Бодо, построенное в 1898—1903 гг. При всей оригинальности и конструктивной обоснованности архитектурные формы, созданные де Бодо, по своему характеру, с одной стороны, близки декоративной орнаментике «ар нуво», с другой — безусловно, связаны с готической традицией. Здесь уместно отметить, что линейные изогнутые формы декоративного модерна в известной мере инспирировались формой металлических и железобетонных конструкций рубежа веков, и соответствовали уровню технологии изготовления таких конструкций.

Наиболее ярким примером соответствия форм декоративного модерна формам, обусловленным конструктивно-технологическими приемами, были формы гнутой мебели М. Тоне, первые образцы которой демонстрировались еще на Лондонской выставке 1851 г. Форма этой мебели предвосхитила иррациональное формотворчество художников и архитекторов «ар нуво», но одновременно была в высшей степени конструктивной и технологичной. Это придает известный смысл широко распространенным на рубеже веков утверждениям о «рациональности» и «конструктивности» «ар нуво». Однако становление эстетики рациональной формы в архитектуре модерна шло по пути упрощения и геометризации композиции, что предполагало определенный отбор используемых конструктивных элементов, соответствующих этой задаче. Иными словами, не только развитие конструкций влияло на архитектурную форму, но и архитектурная форма в свою очередь оказывала влияние на выбор конструкции, которая бы соответствовала новой эстетике.

Рационалистические тенденции в архитектуре модерна во многом определяли характер одной из ведущих архитектурных школ конца XIX — начала XX в. — венской архитектурной школы. Огромную роль в развитии зодчества на этом этапе сыграли теоретические взгляды и практическая деятельность главы этой школы Отто Вагнера.

Рядом своих построек, например, таких, как здание Управления почтово-сберегательных касс в Вене, и в особенности многочисленными неосуществленными проектами начала XX в. он внес значительный вклад в формирование эстетики рациональной формы.

Между тем влияние венской школы было связано с творчеством не только самого Вагнера, но и блестящего созвездия мастеров, которые являлись его учениками и последователями. Некоторые из них и в своей практической деятельности, и в области теории архитектуры пошли значительно дальше своего учителя.

Среди выдающихся представителей венской архитектурной школы, таких как Ольбрих, Фабиани, Катера, Бауэр, сыгравших различную роль в эволюции европейской архитектуры к новой эстетике, необходимо выделить Йозефа Хоффмана. Его творчество в наибольшей степени отразило рационалистические тенденции, присущие венской школе.

Несомненно, что здание санатория в Пуркерсдорфе, построенное Хоффманом в 1903 г., было одним из наиболее ярких примеров рационалистической эстетики в архитектуре эпохи модерна. Если не принимать во внимание симметрию общей композиции, которая впрочем, отличала и ранние произведения Гропиуса, это здание вполне могло бы рассматриваться как образец раннего функционализма. Однако в области утилитарного строительства или в архитектуре зданий преимущественно практического назначения, где соображения экономии объективно требовали упрощенного формального решения, примеры подобного рода были довольно обычным явлением.

Совершенно иные задачи стояли перед Хоффманом, когда он создавал свое лучшее произведение — «Стокле-хауз» в Брюсселе. Им была предпринята попытка соединить роскошь богатого особняка и пуристическую эстетику, вызревавшую в недрах венской школы. Результатом этой уникальной попытки, потребовавшей от автора необычайной изобретательности и незаурядного таланта, явилось чрезвычайно рафинированное, эстетское произведение, напоминающее о грезах герцога де Эссента и его «стилистических» экспериментах. Во внешнем облике здания, где использован графический прием, подчеркивающий прихотливое сочетание объемов и, в особенности, интерьеров, преобладает декадентская искусственность в духе эстетики Уайльда и «Эстетического движения». Напряженный символизм этого шедевра Хоффмана создан средствами, близкими по своему характеру для творчества Годвина и Макинтоша.

Основным теоретическим документом венской школы считают книгу Вагнера «Современная архитектура», которая явилась одним из первых манифестов архитектуры модерна. Однако вряд ли можно считать эту книгу значительным шагом в развитии архитектурной теории. Ее основные положения были уже сформулированы теоретиками-рационалистами периода эклектики, причем на более высоком теоретическом уровне. Декларативный характер этой книги был отмечен уже современниками и вызвал острую критику.

Ответом на эту критику явился теоретический трактат ученика Вагнера, впоследствии известного венского архитектора Леопольда Бауэра. Это вполне самостоятельное исследование существенно дополняет представление о теоретическом арсенале венской архитектурной школы и рационалистической теории периода модерна в целом. Она тем более представляет большой интерес потому, что Бауэр внес весьма значительный вклад в формирование эстетики рациональной формы в своей практической деятельности.

Бауэр не создал значительных произведений в области архитектуры здания, но был выдающимся мастером интерьера. Трудно назвать кого-либо из его современников, кто бы в большей степени приблизился к идеалу рациональности в этой области архитектуры. Уже в начале XX в. Бауэр добивается в сфере интерьера такой изысканности и чистоты формы, такой пространственной выразительности, какие стали доступны только лучшим мастерам эпохи функционализма. При этом ему удавалось избегать налета геометрического схематизма и приземленной утилитарности, которые давали о себе знать в некоторых работах его учителя и соратников по венской школе.

Теоретическая работа Бауэра, которая датирована им 1898 г., была опубликована вместе с эскизами и проектами в 1899 г., т. е. относится к раннему периоду развития модерна. Она несет на себе явственный отпечаток позитивистского рационализма. Основным теоретическим источником этой работы, кроме книги Вагнера, был «Стиль» Земпера, который, по мнению Бауэра, «еще много лет будет Евангелием архитекторов» [134, с. 15].

Вместе с тем в трактате Бауэра нашли отражение и основные проблемы, вставшие перед архитектурой эпохи модерна. Причем, излагая свои взгляды, Бауэр не пытался прибегать к поэтично-образной форме или подражать пророчествам Заратустры, что было весьма распространено в теоретической литературе того времени. Те вопросы, которые в теории модерна чаще всего рассматривались в мистическом или символическом плане, Бауэр последовательно переводил, если не в плоскость строгой научности, то, по крайней мере, в плоскость здравого смысла.

В концепции Бауэра значительно усиливается тот элемент биологизма, который был присущ теории Земпера. Если Земпер прибегал к биологической науке главным образом как к методологическому образцу, то Бауэр прямо распространяет действие законов биологии на предметный мир, создан-

ный руками человека. По его мнению, в мире вещей действует открытый Дарвином закон естественного отбора, приближающий форму этих вещей к «абсолютной целесообразности». На этой идее основано предложенное Бауэром решение важнейших проблем теории архитектуры модерна, таких как проблема соотношения «естественного» и «искусственного», «целесообразного» и «красивого», проблема творческого потенциала «бессознательного» и «сознательного», проблема стиля и т. д.

По Бауэру, «абсолютная целесообразность» и «абсолютная красота» совпадают и могут возникнуть только в «абсолютно бессознательном» или «абсолютно сознательном» акте. Однако в реальной человеческой деятельности такого совпадения не происходит, поскольку она развивается лишь на пути от бессознательного к абсолютному знанию. «Абсолютно бессознательное и естественное совпадают. По мере развития сознания мы все дальше удаляемся от естественного, пока мы не достигнем такой ступени, на которой мы частично в состоянии осознать наши заблуждения и с подъемом сознания и просвещения снова обратиться к естественному, пока абсолютно великое совершенство сознания не объединит нас снова с естественным», — пишет Бауэр. И далее: «Для всех предметов потребления целесообразность то же, что для живого существа естественность. Несомненно, понятия "целесообразность" и "красота" в этом большом круговороте за естественным совпадают только там, где абсолютно сознательное стоит на точке естественного. Абсолютную целесообразность мы не можем постичь так же, как абсолютную естественность; мы в состоянии только предчувствовать ее».

Уже в этих исходных для концепции Бауэра положениях видна знаменательная попытка соединить традицию позитивистского рационализма с признанием творческой силы «жизни», культом «естественности», т. е. с теми положениями, которые отражали новые веяния в идеологии искусства конца

XIX в. Эта концепция является ярким примером трансформации традиционного рационализма архитектурной теорией раннего этапа развития модерна.

Специфика рационализма эпохи модерна раскрывается и в той трактовке, которую Бауэр дает проблеме стиля. Поскольку «абсолютная целесообразность» для него — недостижимый идеал, то «понятие "красота" (в относительном смысле — В. Г., М. Т.) никогда не может быть объяснено через одну целесообразность, ибо это и есть то отклонение от нее, которое позволяет фантому стать телом». При этом «если абсолютная целесообразность является для нас непонятной, недостижимой, то относительная целесообразность какого-либо века для нас постижима, и мы называем ее по отношению к народу и времени "стилем"». Таким образом, стиль является выражением умпостигаемой и изменяющейся во времени относительной целесообразности. Подобное понимание стиля является краеугольным камнем выдвинутой Бауэром концепции истории архитектуры.

С точки зрения Бауэра, стиль как обусловленная традицией использования материала и технологии его обработки, эстетическими представлениями того или иного народа система конструктивных форм и орнаментации отражает объективную составляющую красоты только в той степени, в какой он приближается к «абсолютной целесообразности». Наиболее ценным в истории, с этой точки зрения, были античная архитектура и прикладное искусство, возникшие на заре европейской культуры. На этом этапе искусственная целесообразность произведений человеческих рук не успела еще в значительной степени оторваться от «абсолютной целесообразности» бессознательной естественности явлений природы. Это и определяет непреходящую ценность античного искусства. «Всем нашим современным художественным устремлениям можно пророчить успех лишь в той мере, в какой они будут исходить из античности», — пишет Бауэр.

Характерная для всей венской школы привязанность к античной традиции проявляется и в оценке Бауэром всех периодов истории архитектуры. Так, на основании близости к античной традиции он называет крупнейшими архитекторами XIX в. Шинкеля, Земпера и Вагнера. Между тем архитектура XIX в. в целом оказалась, по его мнению, лишенной даже «относительной целесообразности» предыдущих стилей. Причину этого Бауэр видит в недостатках художественного образования, которое ориентировано на изучение стилей прошлого и не дает современных инженерных знаний.

К концу XIX в. ситуация постепенно меняется. Бурное развитие науки и техники свидетельствует, что человеческое сознание достигло такой степени совершенства, которое позволяет встать на путь сближения искусственного и естественного, и в перспективе вновь возникает идеальное единство «абсолютной красоты» и «абсолютной целесообразности». На этом пути разум уже не разъединяет человека и природу, а сближает их. Целесообразная деятельность человека по созданию искусственной среды своего обитания постепенно обретает объективный характер законов природы.

Изложенные выше положения, составляющие ядро теоретической концепции Бауэра, обладали весьма значительным эвристическим потенциалом. Это позволило Бауэру не только достаточно полно отразить состояние теоретической мысли на ранней стадии развития модерна, но и предвосхитить многие положения теории архитектуры более позднего времени. Нетрудно заметить, что уже в исходных положениях его концепции поднимается проблема, которая в полный рост встала только перед нынешним поколением архитекторов — проблема разумной человеческой деятельности на земле в ее связи с глобальными природными процессами. При этом Бауэр уделяет большое внимание в своем трактате вопросам, которые в XX в. получили название экологических.

Бауэр критиковал своих предшественников, в том числе и Земпера, за недооценку роли научного и технического прогресса в процессе формирования нового стиля. Его позиция в этом вопросе более радикальна, чем позиция большинства идеологов Немецкого Веркбунда, хотя и была сформулирована почти на десятилетие раньше. Бауэр полагал, что традиции ремесленничества не способствуют, а препятствуют процессу стилеобразования, утверждал, что новый стиль безусловно будет интернациональным, и не отдавал какой-либо нации приоритета в его создании.

Будущий стиль, по мнению Бауэра, будет крайне простым и геометризированным. При этом его аргументация столь близка доводам опубликованной через 10 лет статьи другого венского архитектора А. Лооса «Орнамент и преступление», что это наводит на мысль о прямом заимствовании. Например, в трактате Бауэра можно обнаружить известную по статье Лооса фигуру татуированного дикаря. Аргументы экономичности, простоты изготовления, гигиеничности и т. д. также присутствуют в работе Лооса. Это означает, что теоретик раннего этапа развития модерна в своих выводах уже подходил к грани, отделяющей архитектуру модерна от функционализма.

Несмотря на то, что концепция Бауэра обосновывает динамическое равновесие «искусственного» и «естественного», в ней все же ощущается предчувствие цивилизаторских устремлений авангардизма. Оно заметно в той роли, которую отводит Бауэр науке и технике в художественном творчестве, когда говорит о необходимости борьбы человека с природой, и особенно в его взглядах на градостроительство.

Бауэр требует радикальной реформы градостроительных принципов, которая должна, по его мнению, улучшить гигиеническое состояние городов. Эта реформа коснется прежде всего функции улицы. Появление многочисленных технических коммуникаций препятствует, как считает Бауэр, движению пешеходов и транспорта, совмещение

функций улицы приводит к появлению пыли и грязи. Только идя в ногу с техническим прогрессом, можно решить эту проблему. «Без сомнения,— пишет Бауэр,— настоятельной необходимостью стало разделение улицы на несколько самостоятельных уровней для каналов, воздухо- и газопроводов, для кабелей, с одной стороны, и для пешеходного движения, для карет и механических средств транспорта, с другой стороны». Здесь прямая аналогия, а возможно и источник идей, осуществленных в проекте «Нового города» А. Сант-Элиа. Осуществление полного электрического освещения городов, создание бездымного механического транспорта, по мнению Бауэра, вполне по силам технике рубежа веков.

Изложение взглядов Бауэра на градостроительство завершает фрагмент, позволяющий в полной мере оценить его прогностический дар. «Нам совершенно не надо ждать новых утопических изобретений, чтобы получить идеал большого города, чистого от пыли и сажи, воздух которого по чистоте может сравниться с горным воздухом. Для этого нужны только деньги, которые нынче текут так медленно на истинно культурную работу. Миллионы, которые государства могли бы сэкономить, приняв предложение Царя о разоружении, найдут здесь полное смысла культурное применение. Не против внешнего врага, нет, против внутреннего врага: против нашей грязи, наших плохих улиц, наших плохо построенных домов, нашего недостаточного освещения, короче говоря, против всех неудобств и недостатков нашей жизни надо выйти на поле битвы с этими миллионами, пустив в ход все средства нашей современной техники... Существует лишь одна борьба, которая оправдана человеческим и божьим правом, которая даже необходима. Это борьба с природой за то, чтобы вырвать у нее все силы и сделать их полезными для нас; форма этой борьбы — труд, фундамент всех культур».

О том, что Бауэр не замыкался на узкоутилитарной точке зрения, свиде-

тельствует последняя глава его трактата «Архитектура как космическое искусство, подчиняющееся тем же законам, что и музыка». Содержание этой главы в основном посвящено традиционной аналогии архитектуры и музыки. Однако сама постановка вопроса о связи архитектуры как важнейшей сферы практической деятельности человека с космическим миропорядком позволяет провести далеко идущие аналогии с современными взглядами на роль человеческой цивилизации, включенной в космические процессы.

Одной из несомненных заслуг Бауэра является то, что он указывал на неприятные формы утилитарных построек как на один из источников нового стиля. Это необходимо подчеркнуть потому, что большинство рационалистов в этом отношении связывали свои надежды с применением новейших конструкций и материалов. Бауэр проникательно увидел в простейших формах современных ему утилитарных построек, не претендующих на какую-либо стилистику, зародыши новой архитектурной эстетики.

В действительности многие утилитарные постройки этого времени, задние фасады домов периода эклектики и модерна часто гораздо ближе эстетике функционализма, к которой в конечном итоге пришел рационализм, чем композиции известных новаторов рубежа веков. Это чрезвычайно важный аспект развития архитектуры, поскольку формы, соответствующие еще только формирующейся эстетике, уже существовали в реальности. Иными словами, процессы, ведущие к коренному преобразованию взглядов на архитектурную форму шли и помимо целенаправленных усилий архитекторов, т. е. имели объективный характер.

Концепция Бауэра перебрасывает мост от рационализма эпохи эклектики к тому этапу в развитии архитектуры модерна, когда вновь резко усилились рационалистические тенденции. Этот этап начался в 1907 г. созданием Немецкого Веркбунда. Именно в деятельности представителей Веркбунда и близ-

ких к нему архитекторов отразились наиболее существенные черты поздней стадии модерна. Веркбунд не был идейно монолитной организацией. В его состав входили архитекторы и художники, придерживавшиеся различных взглядов. При этом борьба идей вокруг Веркбунда и внутри него, результаты практической деятельности его представителей были главным событием периода, предшествующего появлению функционализма.

Основание Веркбунда было непосредственно связано с возникновением в Германии крупной монополистической промышленности и борьбой германских монополий за мировой рынок. Главным выразителем интересов крупной буржуазии в среде деятелей Веркбунда был его основатель Герман Мутезиус. Вся его теоретическая программа основывалась на стремлении повысить конкурентоспособность немецких товаров, создать такую систему художественно выразительных форм, которая бы в наибольшей степени отвечала технологическим возможностям промышленного производства.

Эта установка существенно отличалась от принципов уже существовавших в Германии объединений. Новаторский характер идей, лежавших в основе деятельности Веркбунда, подтверждается той резко негативной реакцией, которую вызвала его организация в среде представителей сложившегося на рубеже веков обширного круга художников и ремесленников, производящих свою продукцию полукустарным способом. Этими кругами деятельность Веркбунда воспринималась как попытка уничтожить немецкое искусство, лишить хлеба немецких ремесленников. Между тем создание такой организации, как Веркбунд, было бы бессмысленно без опоры на традицию ремесленного производства. Именно мощное влияние этой традиции и позволяет говорить о Веркбунде, как о явлении периода модерна.

Несмотря на острую борьбу мнений внутри Веркбунда, этой организации удалось сблизить различные тенденции внутри художественной культуры модерна на основе рационалистической плат-

формы. Так, взгляды самого Мутезиуса синтезировали неоромантические и рационалистические идеалы. Сознательный и бескомпромиссный сторонник «германской гегемонии» в архитектуре и художественной промышленности, Мутезиус был пропагандистом английской неоромантической архитектуры. Большинство его собственных построек несет на себе печать неоромантизма. Между тем как теоретик, он был сторонником интернационализации стиля, боролся против ремесленничества — неотъемлемого аспекта неоромантической доктрины. При этом «шинкелизм» Мутезиуса, его пристрастие к абстрактному формотворчеству на основе неких универсальных законов говорят о влиянии на его взгляды классической традиции.

Проводником идеалов «органической» линии модерна в деятельности Веркбунда был Ван де Велде. Его взгляды во многом разделяли будущие экспрессионисты во главе с Хансом Пельцигом. Само сотрудничество в рамках одной организации этих крайних индивидуалистов с Мутезиусом и другими сторонниками стандартизации и строгой дисциплины формы говорит о той синтезирующей силе, которой обладала общая рационалистическая платформа Веркбунда.

Значительные изменения претерпела в рамках идеологии Веркбунда общая для художественной культуры модерна идея синтеза. Если на раннем этапе модерна она трактовалась как равноправное соединение всех видов искусства (еще раньше предпочтение отдавалось музыке), то к завершающему этапу все больше давал о себе знать «архитектуроцентризм». Архитектура как феномен, практически воздействующий на жизнь человека, приобрела значение доминанты в мире искусства тогда, когда зарождался авангардизм с его проповедью активной трансформации действительности.

Одновременно в архитектуре начинают проявляться тенденции, противоположные синтезирующим тенденциям модерна. По мнению Мутезиуса, архи-

тектуру необходимо было оградить от влияния традиционного ремесла, кроме того, исключить распространение на архитектурное формообразование форм природы и изобразительного искусства. По существу, на повестку дня встал вопрос о создании «чистой архитектуры», подобно тому как авангардизм ставил вопрос о «чистой живописи», «чистой скульптуре», «чистой поэзии» и т. д. В теории этот процесс «очищения» архитектуры был доведен до логического конца Адольфом Лоосом.

Венский архитектор Адольф Лоос был одной из самых ярких фигур в европейской архитектуре начала XX в. Строивший относительно мало, он получил известность главным образом как автор многочисленных полемических статей, направленных против архитектурной и художественной практики модерна. Его взгляды, принесшие ему репутацию анархиста и ниспровергателя

основ, были по достоинству оценены только в послевоенные годы сторонниками функционализма. Однако теоретическая позиция Лооса еще весьма тесно связана с идеологией модерна. Если сравнить взгляды Лооса и Мутезиуса по таким ключевым проблемам, как роль техники, новых материалов, стандарта в архитектурном формообразовании, то взгляды Лооса покажутся далекими от радикализма.

Традиционный для модерна культ ремесла является лейтмотивом большинства его работ. В не меньшей степени Лоос восхищается, античной традицией и творчеством Шинкеля. Однако роль Лооса в развитии теории трудно переоценить. Его взгляды в наибольшей степени отразили тенденцию «пуризма» в буквальном смысле этого слова как очищения архитектуры. Если внимательно приглядеться к аргументации Лооса, то можно заметить, что его критика направлена не столько на архитектуру, сколько на декоративное и изобразительное искусство.

Критикуя термин «прикладное искусство», Лоос пишет: «Произвольное смешение воедино искусства и ремесла нанесло неисчислимый ущерб им

обоим и человечеству» [69, с. 155]. Также вредоносно искусство, по его мнению, и по отношению к архитектуре. Проводя резкое различие между целями искусства и архитектуры, Лоос пишет: «Таким образом получается, что дом не имеет ничего общего с искусством, а архитектуру, следовательно, нельзя причислять к области искусства? Да, именно так» [69, с. 155].

Этот вывод, который повторяют затем многие функционалисты и конструктивисты, вполне закономерен, если учитывать пуристический пафос всей концепции Лооса. Он является радикальным отрицанием всей идеологии модерна, отрицанием, закономерно возникшим в результате ее эволюции. В этом смысле концепция Лооса смыкалась с теорией следующего этапа развития архитектуры, хотя во многих других отношениях оставалась вполне типичной для поздней фазы антиэклектического движения.

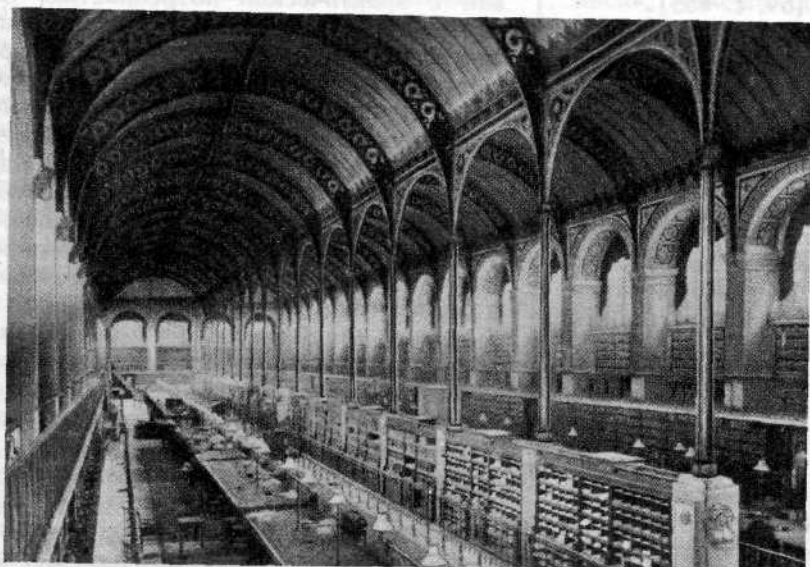
На развитие рационалистических тенденций в архитектуре всего XIX в., а в особенности эпохи модерна оказала область промышленного строительства. В конце XIX — начале XX в. происходит расширение традиционной сферы архитектурного творчества. Его объектом все чаще становились промышленные здания и сооружения. Причем именно архитектура промышленных зданий стала своеобразной лабораторией, в которой отрабатывались приемы рационалистической трактовки архитектурной формы.

Произведения Беренса и Пельцига, проекты и эскизы Гарнье и Сант-Элиа в области промышленной архитектуры оказались в одном ряду с наиболее выдающимися примерами новаторских поисков эпохи модерна. При интенсивном взаимном влиянии друг на друга гражданской и промышленной архитектуры влияние промышленной архитектуры оказалось гораздо продуктивнее. К концу эпохи модерна оно стало распространяться на архитектуру таких зданий, как банки, торговые дома, универмаги. Эстетика рациональной формы приобрела черты респектабель-

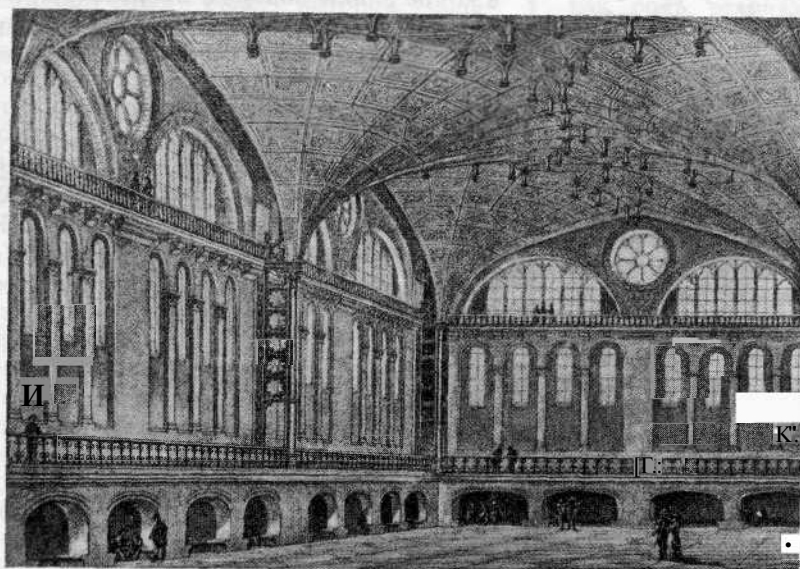
ности и активно формировала общественный вкус. Этому процессу способствовало широко бытовавшее представление о промышленности и техническом прогрессе в целом как о единственном гаранте прогресса человечества.

Влияние форм промышленной архитектуры, как впрочем и других «необходимых» форм, рожденных в соответствии с практической потребностью, на процесс формирования стилистики рационалистического направления модерна трудно переоценить. Однако далеко не все утилитарные формы и не только они влияли на эту стилистику. В процессе эволюции архитектуры в конце XIX — начале XX в. происходил своеобразный отбор форм, имеющих совершенно различное происхождение, их «очищение» и постепенное упорядочение в стилистическую систему.

Нечто подобное можно было наблюдать и в теории архитектуры, где рационалистическая позиция, как правило, сочеталась, а порой и подкреплялась положениями, имеющими источники в других направлениях архитектурной мысли. При этом относительно слабо выраженная в начале рационалистическая тенденция резко усиливается в конце эпохи модерна. Эволюция архитектуры этого времени показывает, как сложное взаимодействие различных тенденций постепенно «стягивает» все многообразие проявлений новаторского антиэклектического движения к одной оси — рационализму, в котором концентрировалась закономерность, ведущая архитектуру за пределы эпохи модерна к качественно новому этапу.



А. Лабруст. Библиотека
Св. Женевьевы. Париж.
1843—1850 гг.

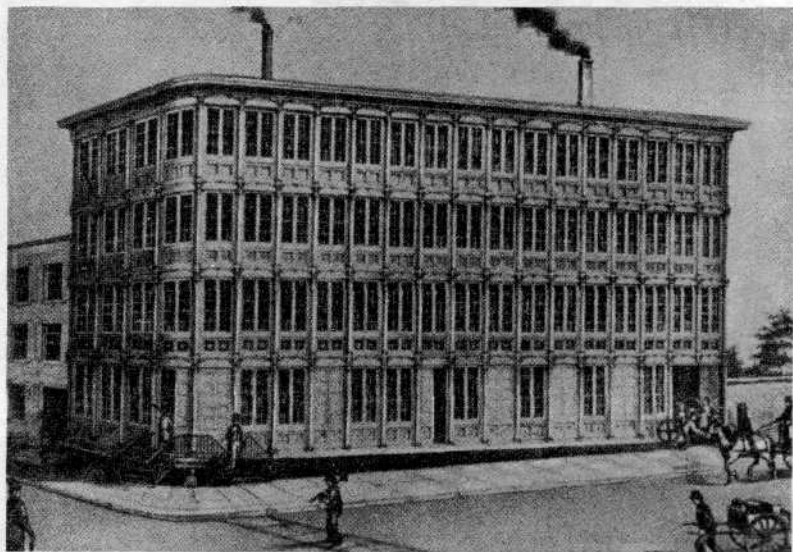


Э. Виолле-ле-Дук.
Проект зала

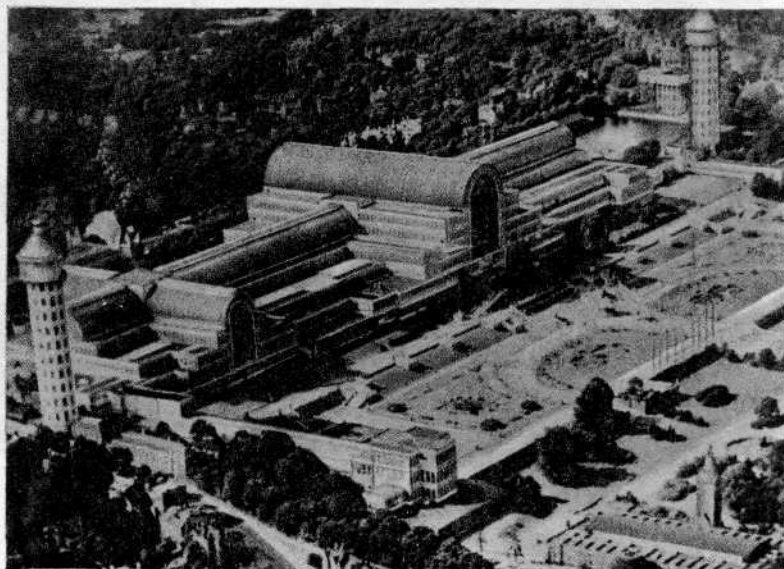
Рационализм

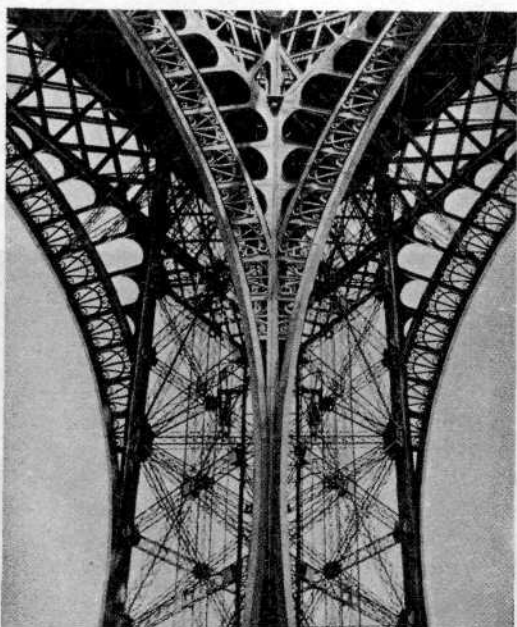
Истоки
рационалистического
направления

О. Шамберс. Фабричное
здание. Ливерпуль.
1864 г.



Д. Пэкстон. -
Хрустальный дворец.
Лондон. 1851 г.





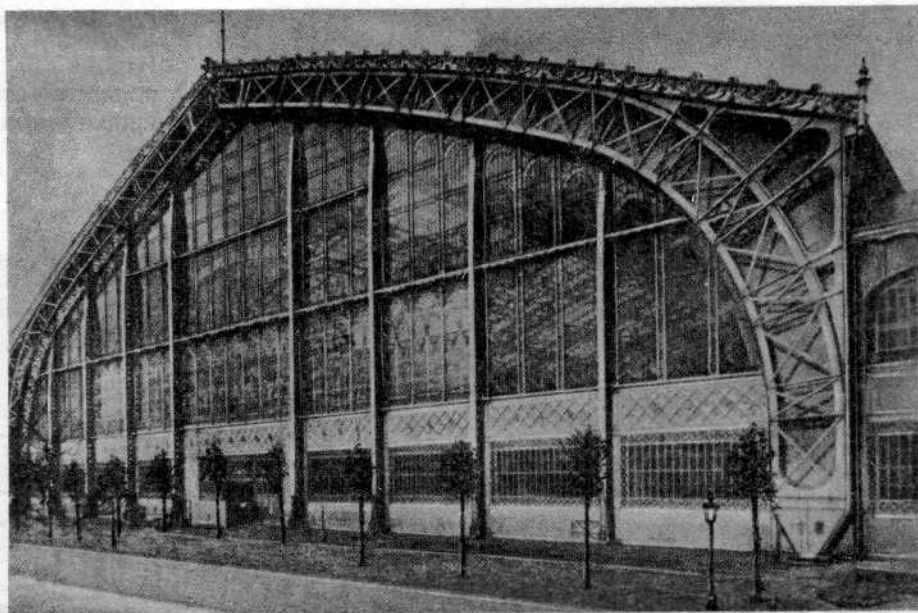
Рационализм

Истоки
рационалистического
направления

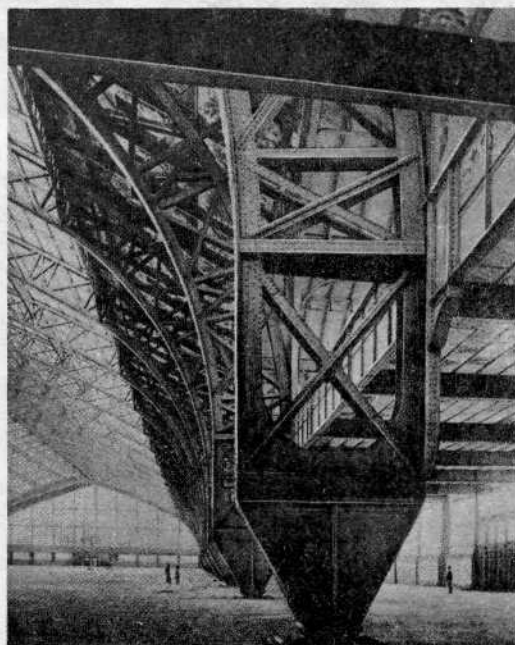
Г. Эйфель. Башня
на Всемирной выставке
в Париже. 1899 г.
Фрагмент.



Г. Эйфель, А. де Серр. Северный вокзал.
Будапешт. 1877 г.



III. Дютер. Галерея машин на
Всемирной выставке в Париже.
1899 г.



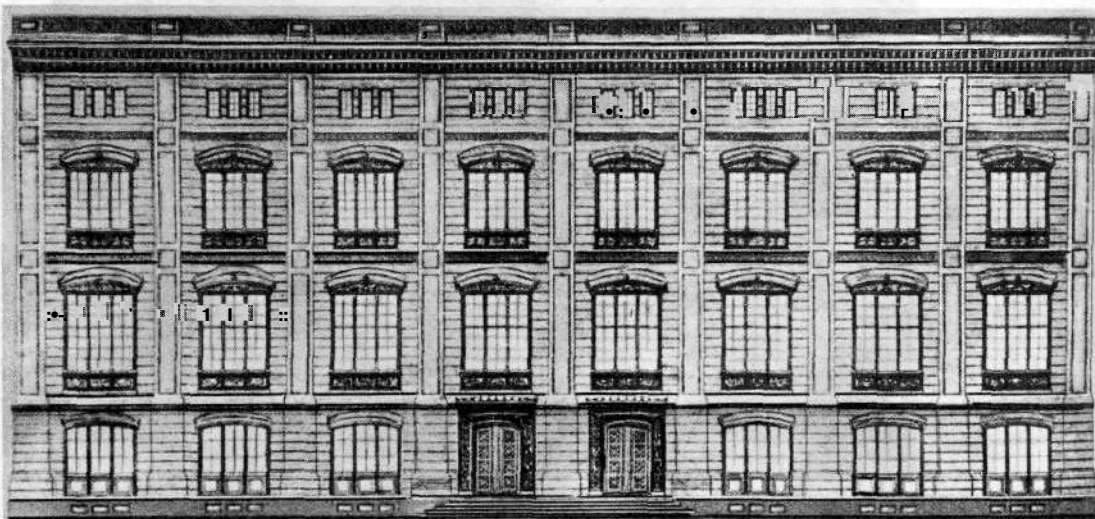
III. Дютер. Галерея машин на Всемирной
выставке в Париже. Интерьер

Рационализм

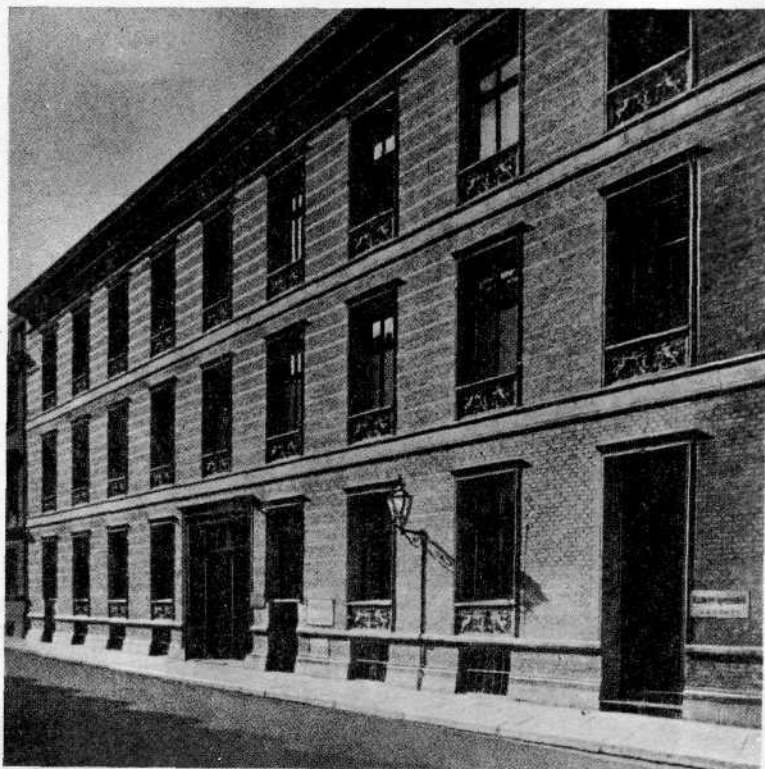
Истоки
рационалистического
направления



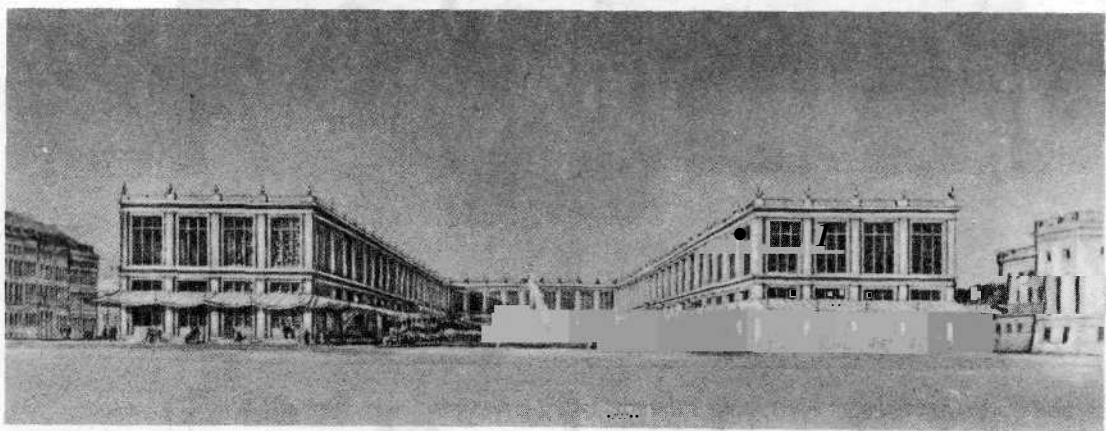
К.-Ф. Шинкель. Заводы в Манчестере.
Рисунок. 1826 г.



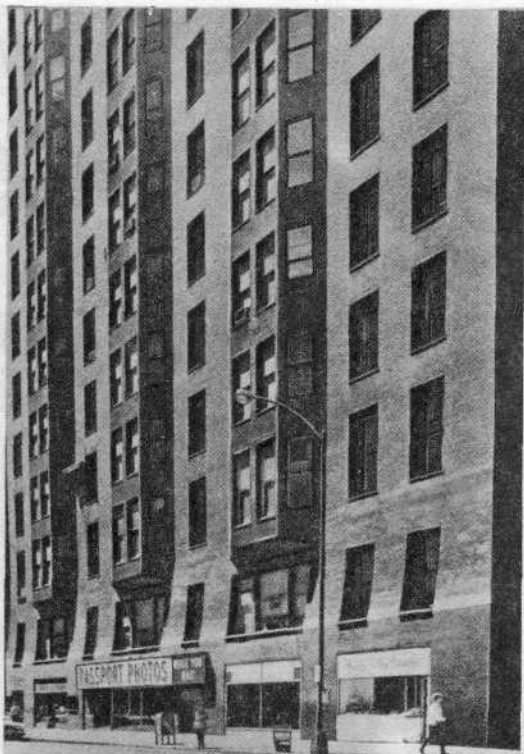
К.-Ф. Шинкель. Проект здания Строительной
академии. Берлин



К.-Ф. Шинкель. Дом в Берлине. 1830 г.



К.-Ф. Шинкель. Проект застройки
Унтер-ден-Линден. 1827 г.

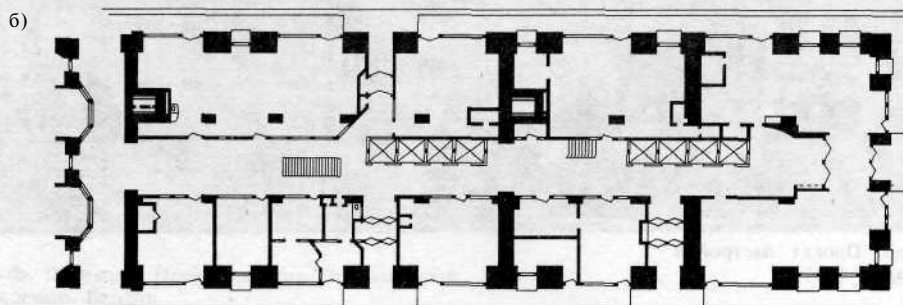
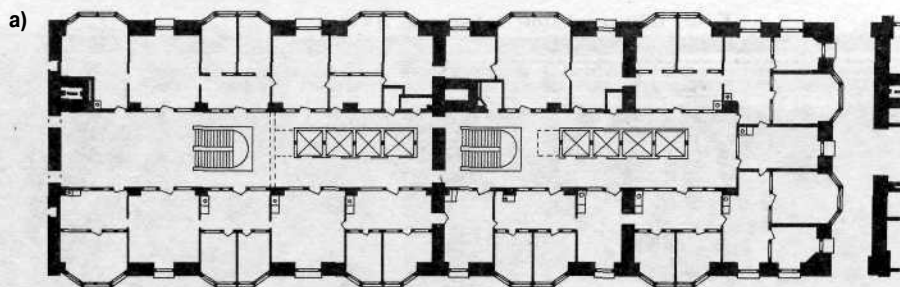


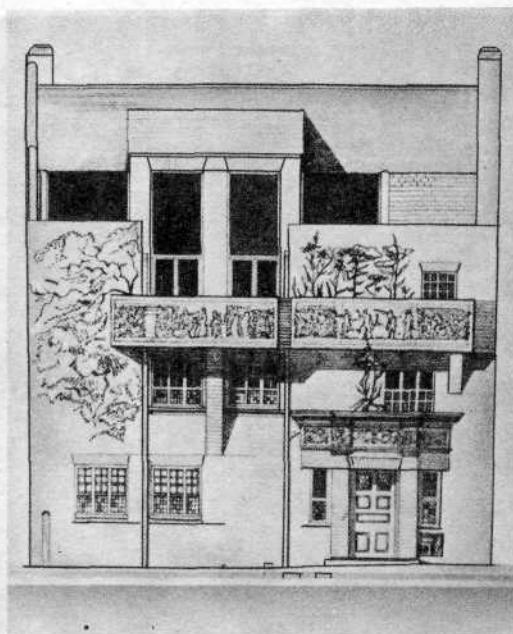
Рационализм

Истоки
рационалистическогх)
направления

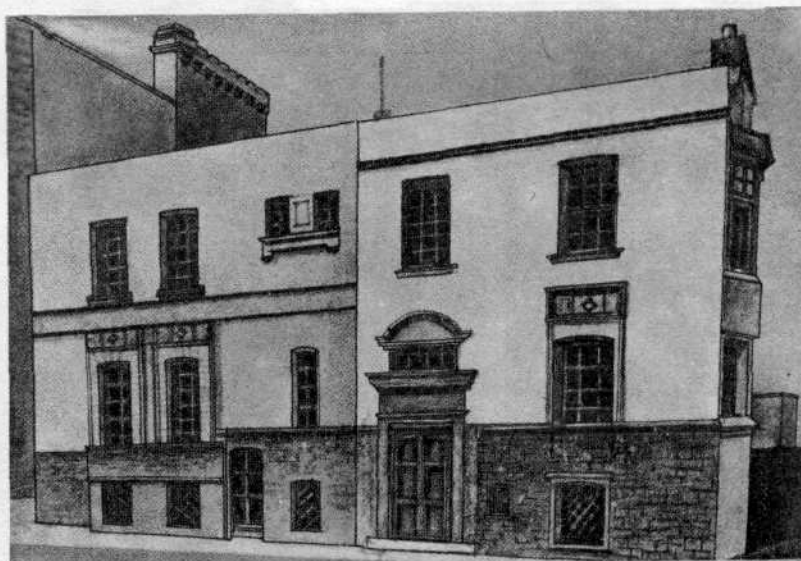
Д. Н. Берхейм, Дж. Рут. Дом
компании Монадонк. Чикаго.
1884—1890 гг.

Д. Н. Берхейм, Дж. Рут. Дом
компании Монадонк. План
I (а) и II (б) этажей

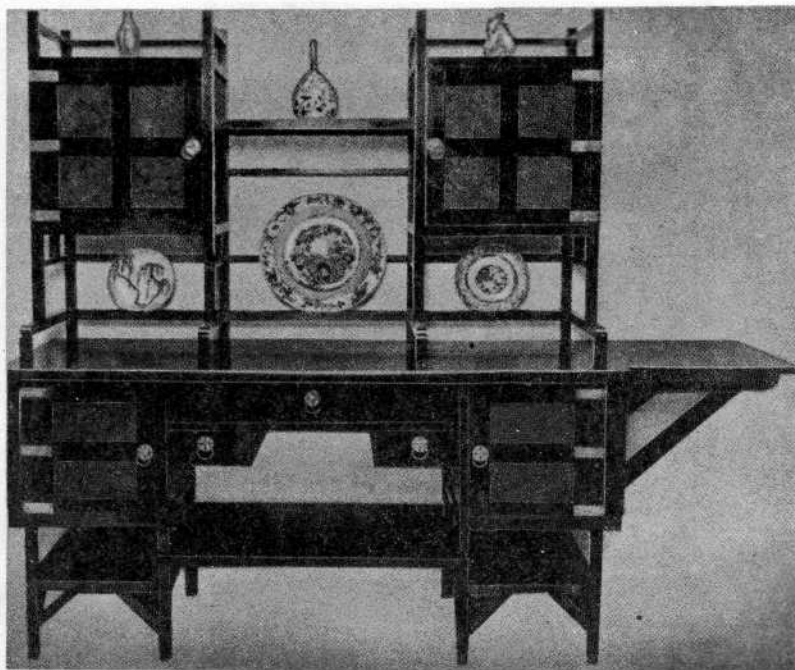




Э. Годвин. Проект особняка для застройки
Тайт-стрит. 1878 г.



Э. Годвин. Дом Уистлера. Лондон



Рационализм
Эстетика
рациональной
формы
в прикладном
искусстве

Э. Годвин. Бюро. 1870-е гг.



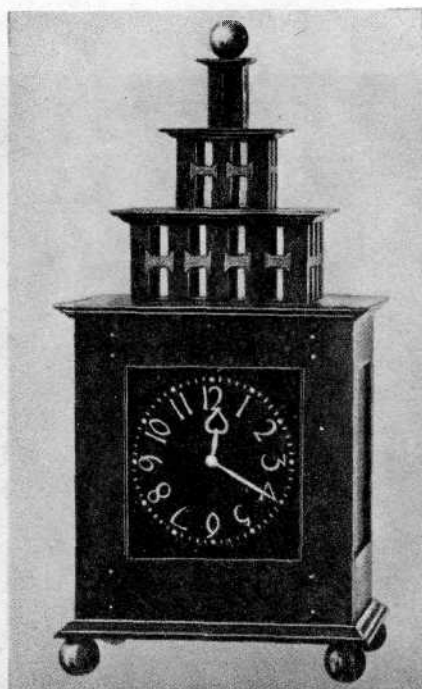
М. Тоне. Стул. 1859 г.



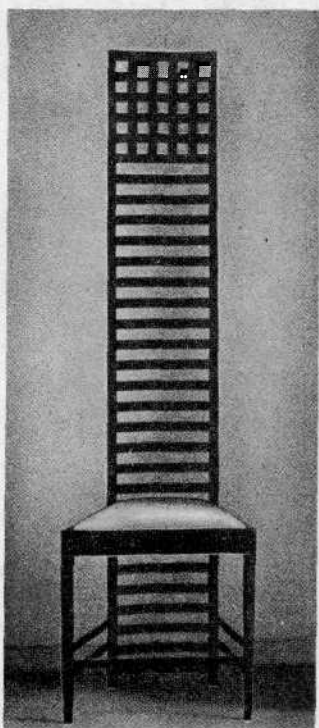
Э. Годвин. Стул



Х. Дрессер. Кувшин



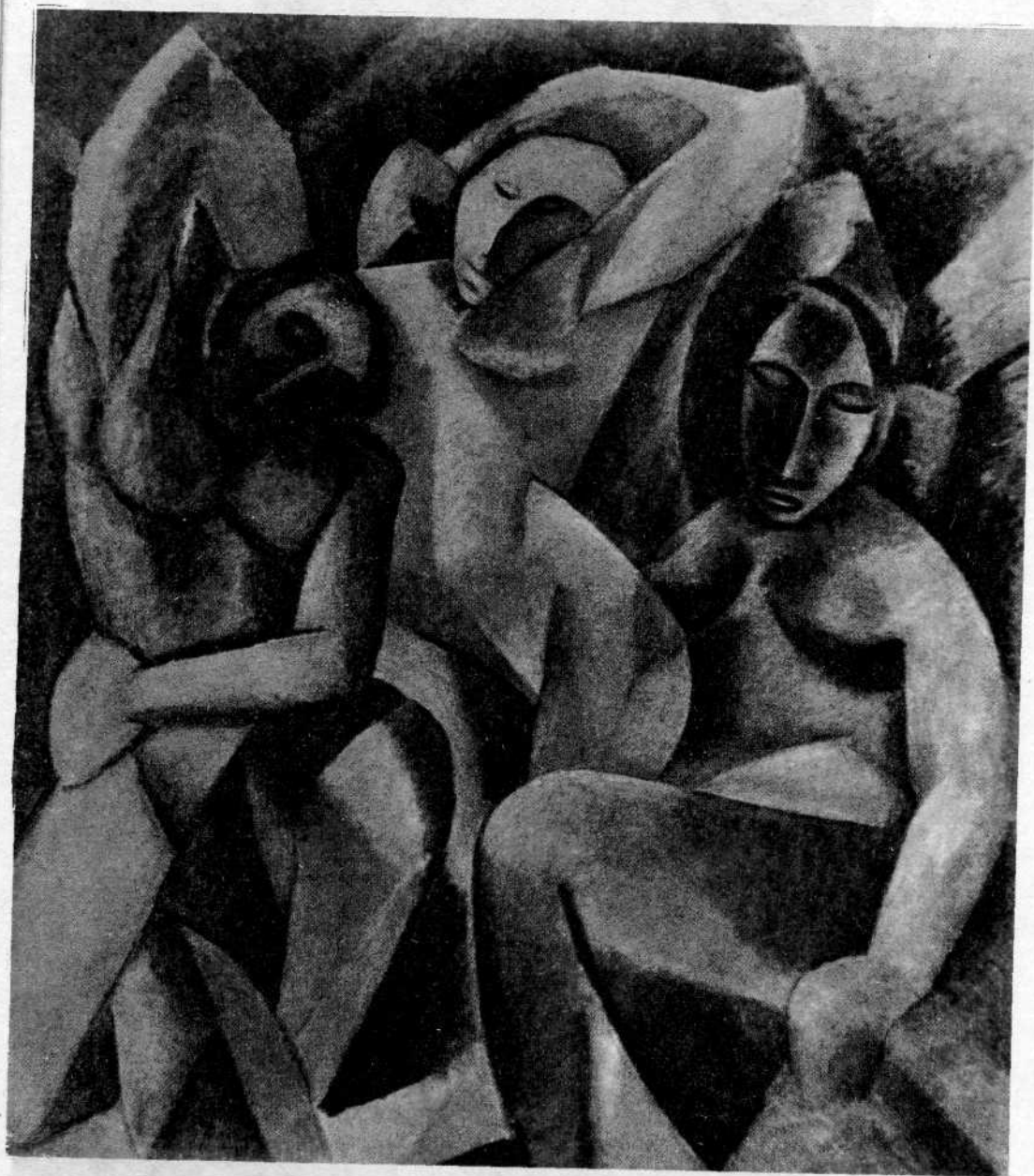
Ч. Войси. Часы



Ч. Макинтош. Стул. 1903 г.



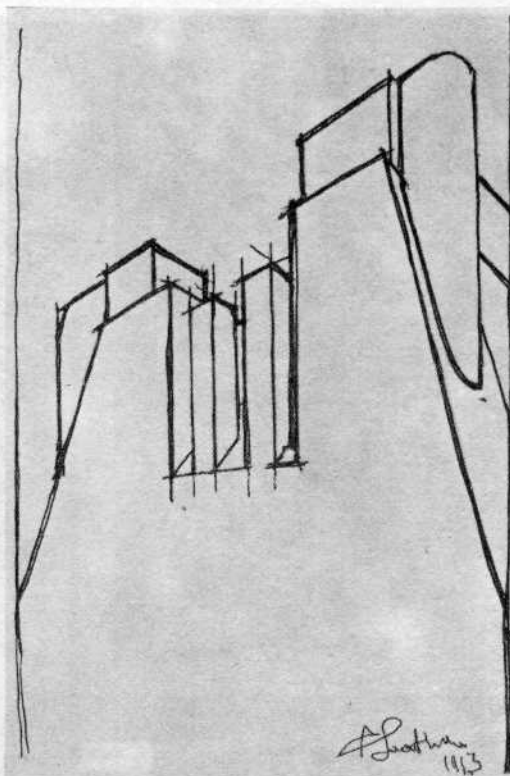
К. А. Коровин. Чайная комната. Выставка
«Современное искусство». 1903 г.



П. Пикассо. Три женщины. 1903 г.

Рационализм

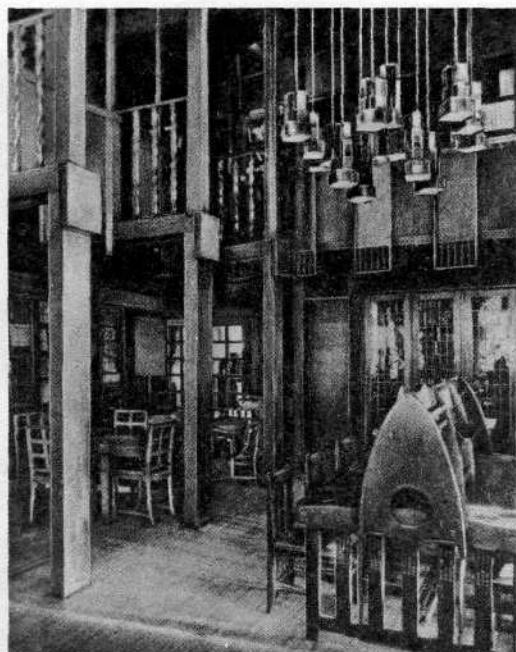
Формирование эстетики
рациональной формы
в раннем авангардизме



А. Сант-Элиа. Архитектур-
ный рисунок. 1913 г.



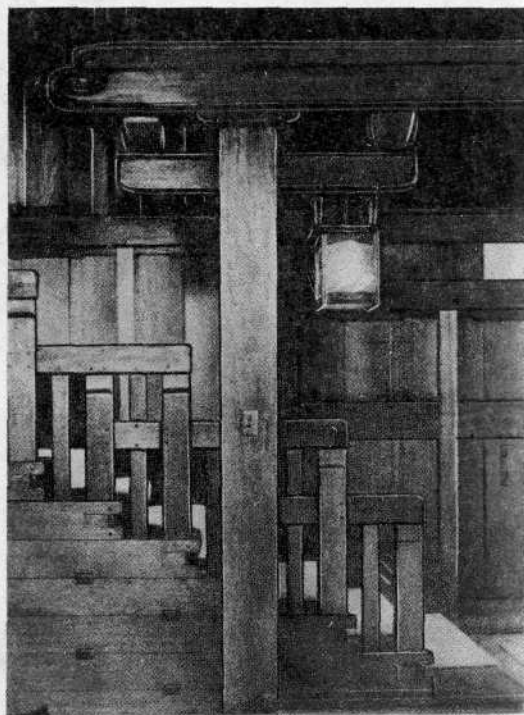
Г. Крэг. Гравюры из серии «Сцена». 1905 г.



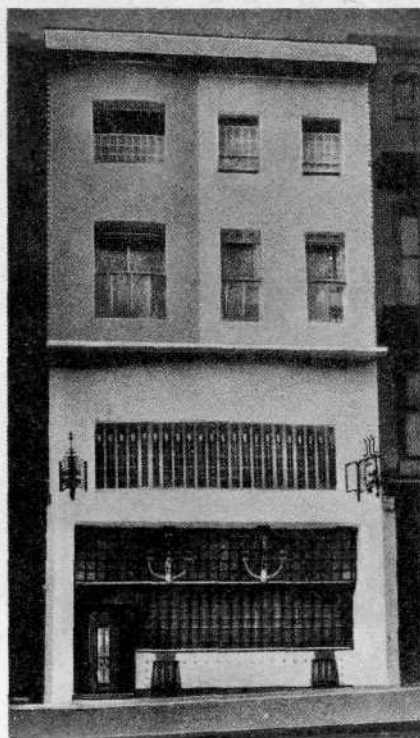
Рационализм

Японское влияние на формирование эстетики рациональной формы

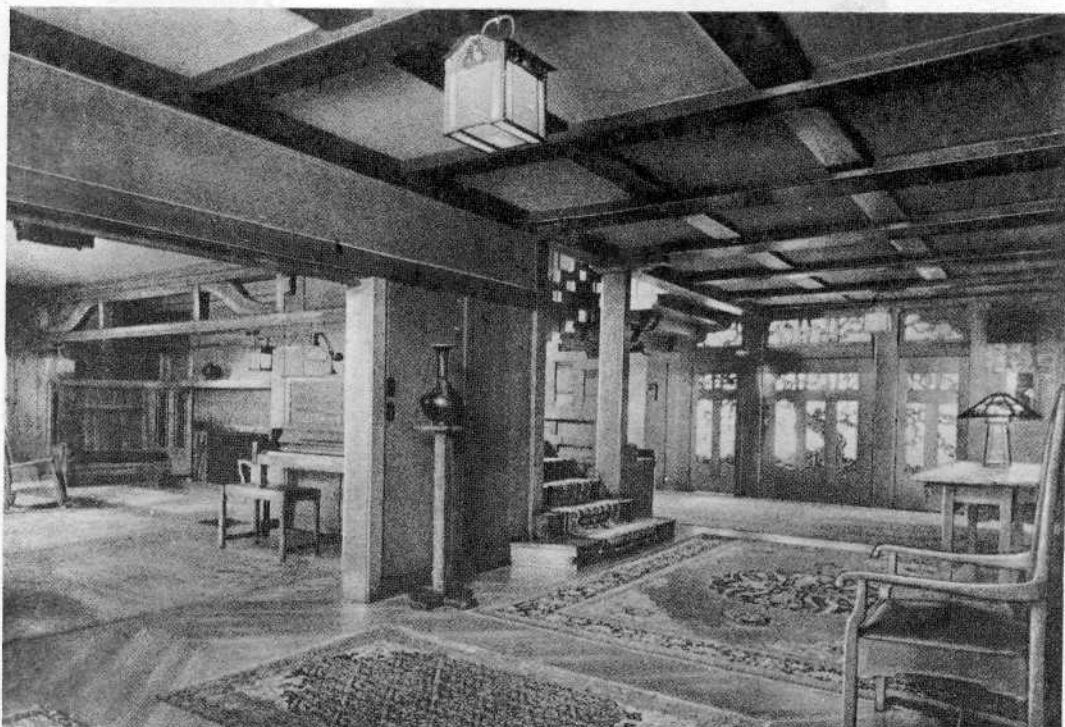
Ч. Макинтош. Школа искусств. Глазго.
1907 — 1909 гг. Библиотека



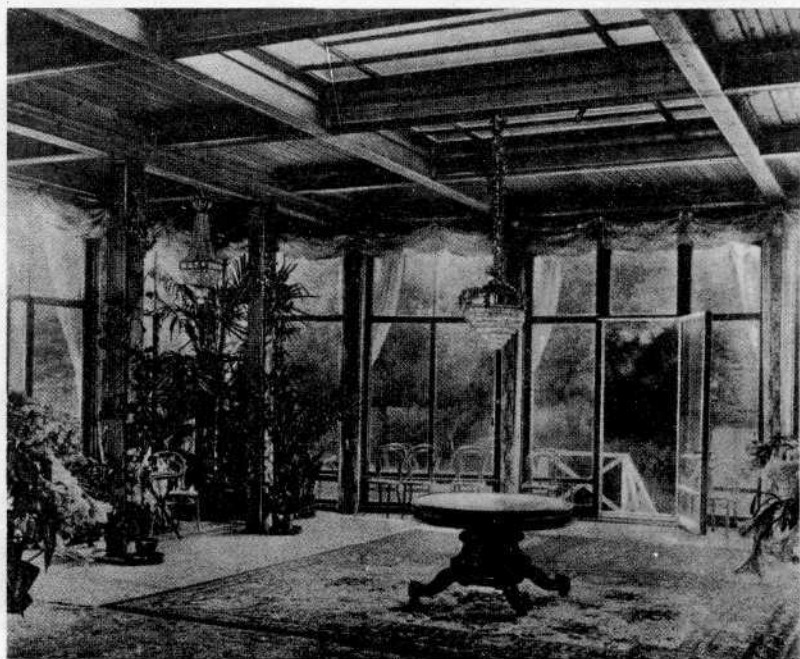
Братья Грин. Лестница в доме Блакера.
Пасадена. 1907 г.



Ч. Макинтош. Чайные
комнаты Виллоу. Глазго.
1903—1904 гг.



Братья Грин. Вилла
Грамбле. Пасадена.
1908 г. Интерьер



Э. А. Густавсон.
Пристройка
к даче Клейнмихель.
Петербург. 1908 г.
Интерьер

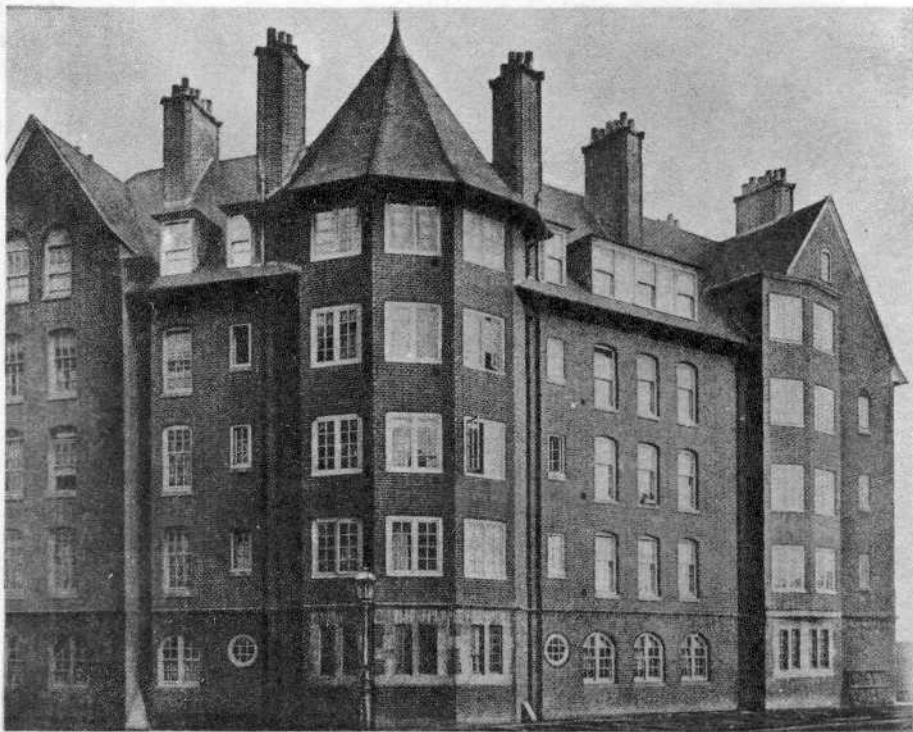


Рационализм
Проявление эстетики
рациональной формы
в русле
романтической
традиции

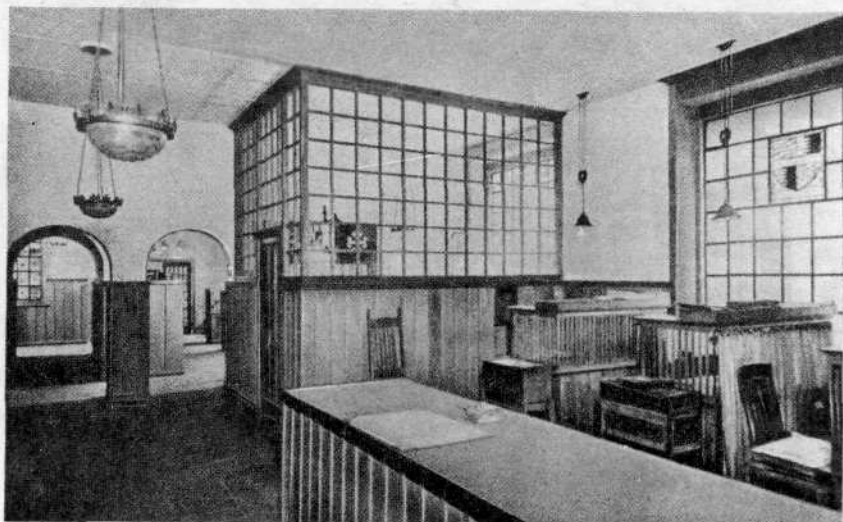
Ч. Р. Эшби. Дом «Чайне вок».
Лондон. 1904 г.



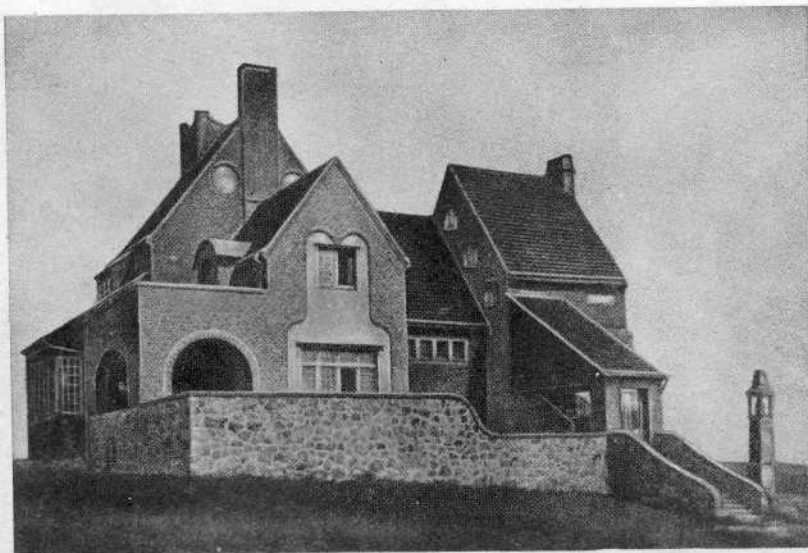
Ч. Р. Эшби. Жилой дом.
Лондон. 1910 г.



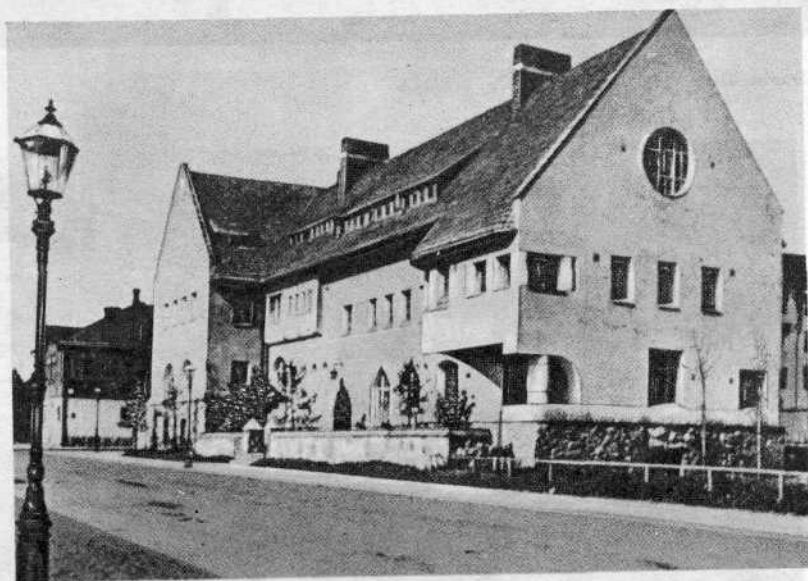
Ч. Р. Эшби. Дом художника Миласа. Лондон.
1902 г.



Ч. Войси. Дом «Хомстед». Фринтон. 1910-е гг.
Интерьер

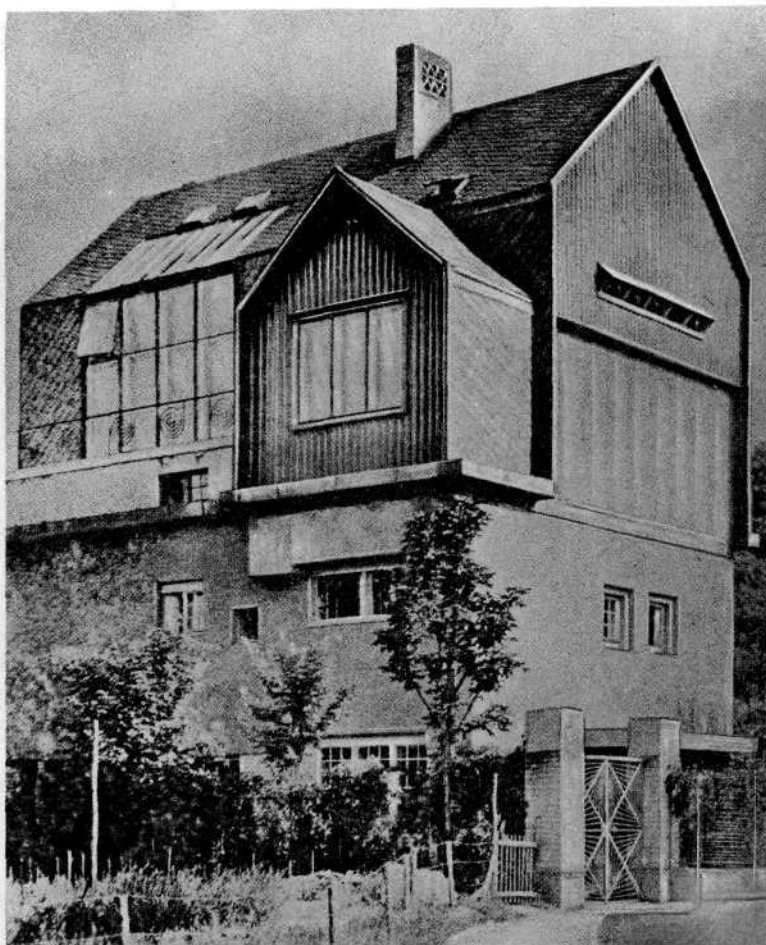


Б. Шпальдинг. Дом Крузе на озере Хилдензее.
1900-е гг. Л. Сонк. Госпиталь. Гельсингфорс.
1905 г.

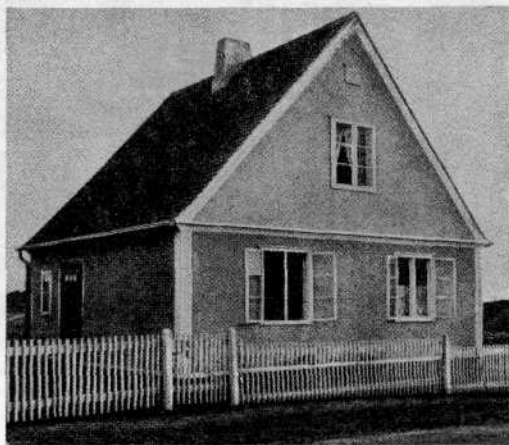


Л. Сонк. Госпиталь. Гельсингфорс. 1905 г.

Рационализм
 Проявление эстетики
 рациональной формы
 в русле
 романтической
 традиции



К. Фишл. Дом
 с мастерской художника.
 Вена. 1909 г.



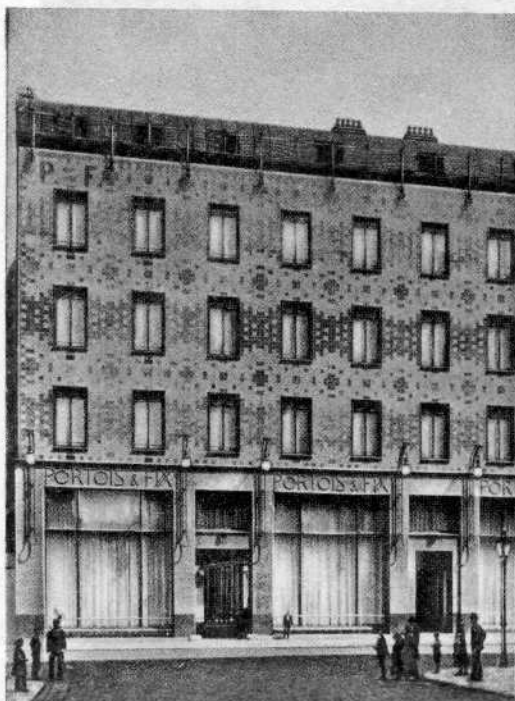
Г. Тессенов.
 Сельский дом.
 1910-е гг.



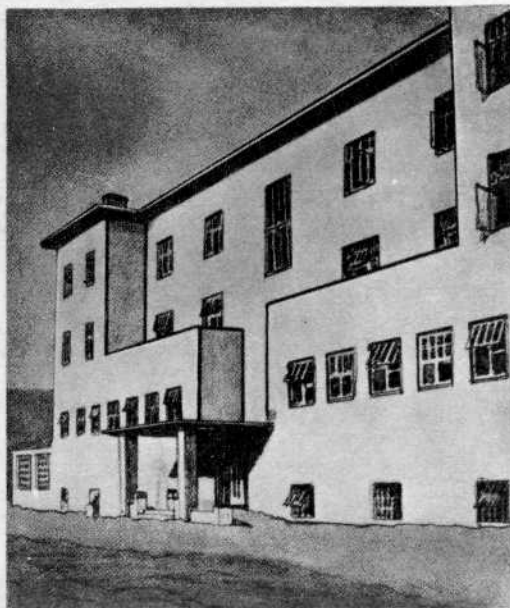
О. Вагнер. Жилой дом. Вена. 1900-е гг.

Рационализм

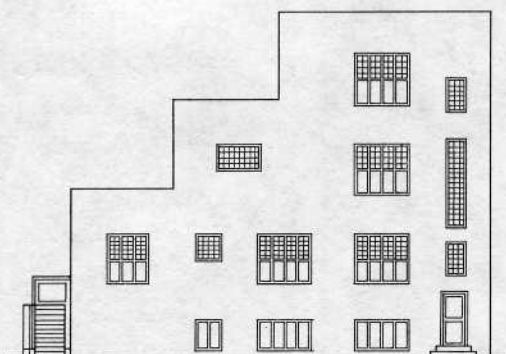
Рационализм в творчестве венских мастеров



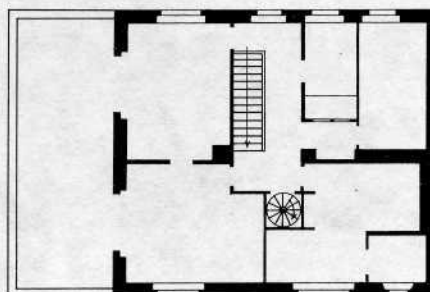
М. Фабиани. Торговое здание. Вена. Начало 1900-х гг.



Й. Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе. Вена. 1900 г.



А. Лоос. Проект дома Шоя. 1912 г.

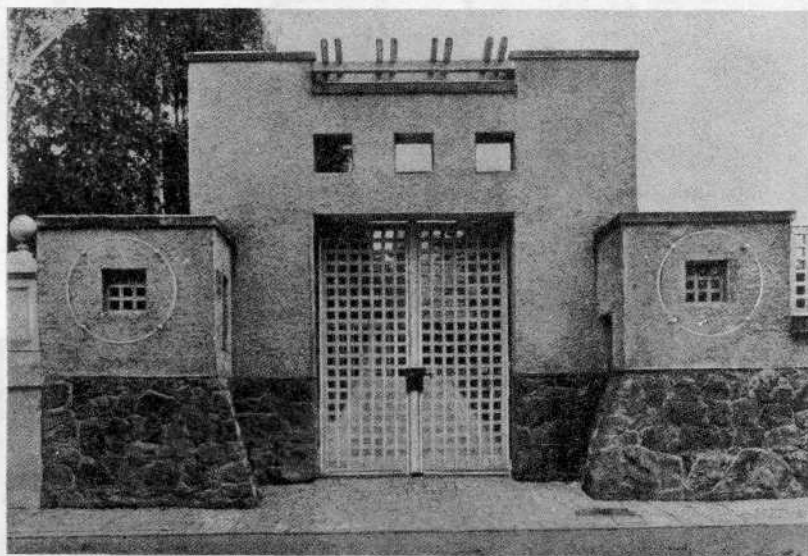


Рационализм

Рационализм
в творчестве
венских
мастеров



А. Лоос. Дом Штейнера. Вена. 1910 г.



Л. Бауэр. Вилла в Брно. 1900-е гг. Ворота

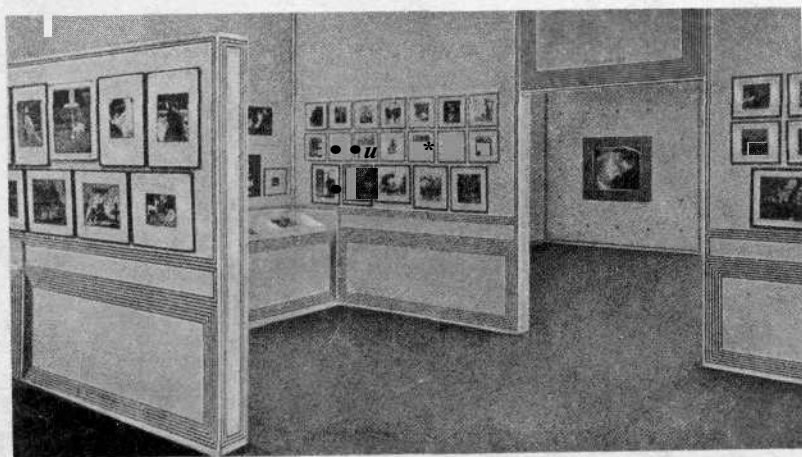


Л. Бауэр. Интерьер. Начало 1900-х гг.

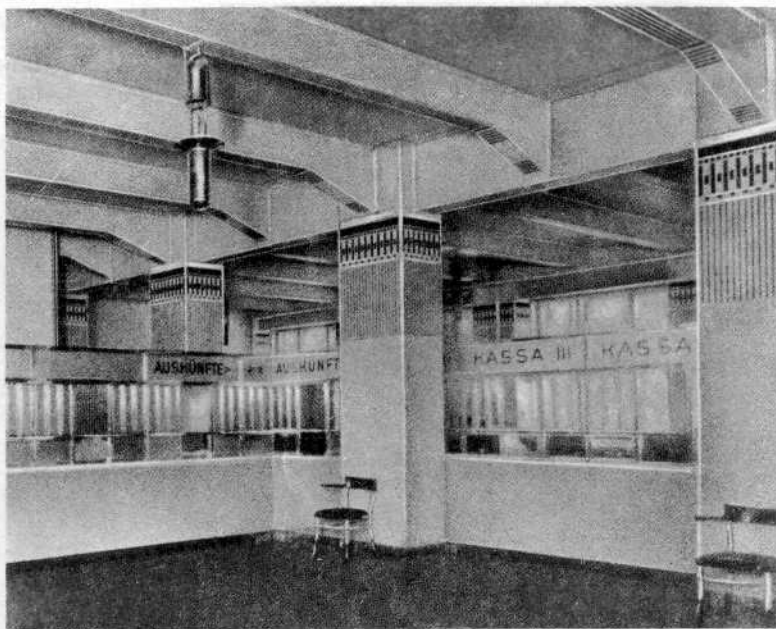
Рационализм
Проявление эстетики
рациональной формы
в интерьере



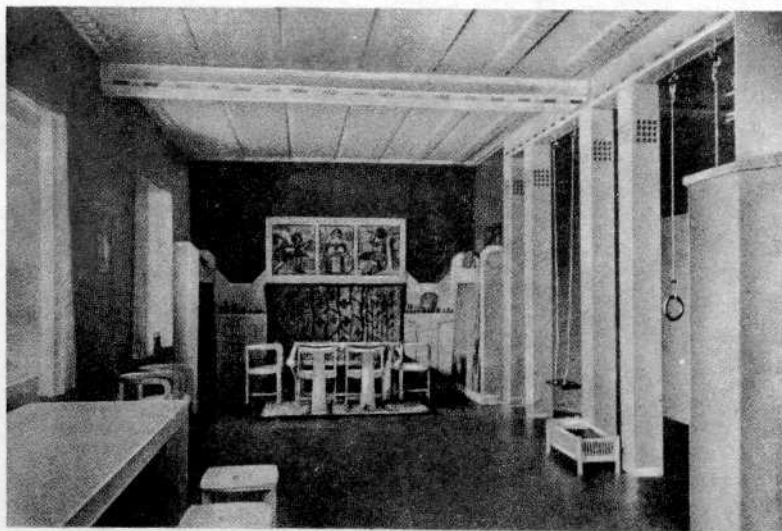
А. Лоос. Кафе. Вена. 1907 г.



К. Мозер. Оформление выставки.
Вена. 1900-е гг.



О. Вагнер. Сберегательная касса.
Вена. 1905 г. Интерьер



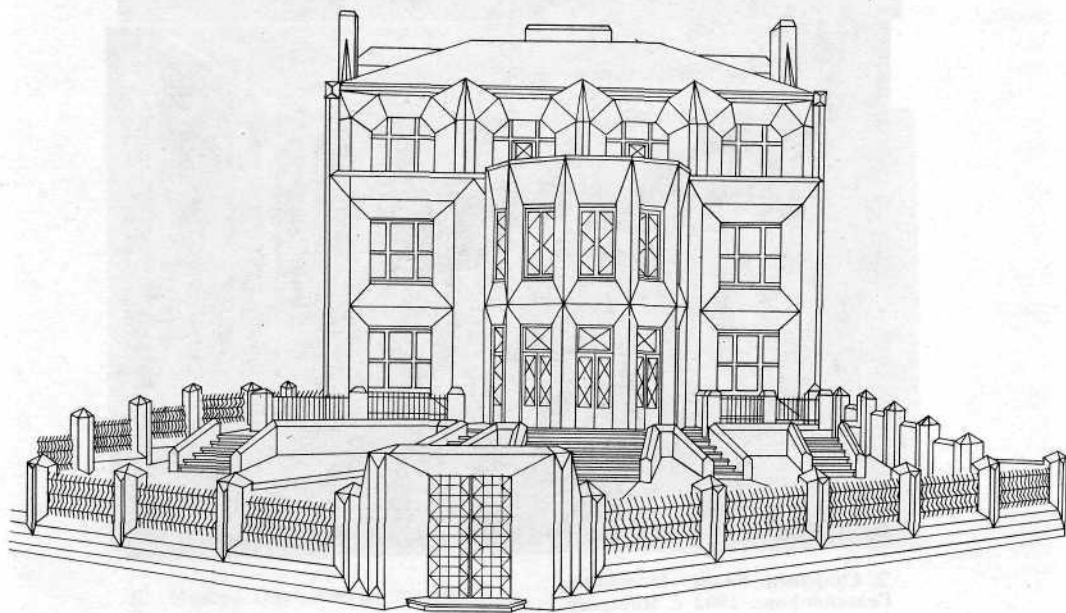
Э. Сааринен. Вилла «Виттреск».
Гельсингфорс. 1902 г. Интерьер



Рационализм

Влияние кубизма
на архитектуру

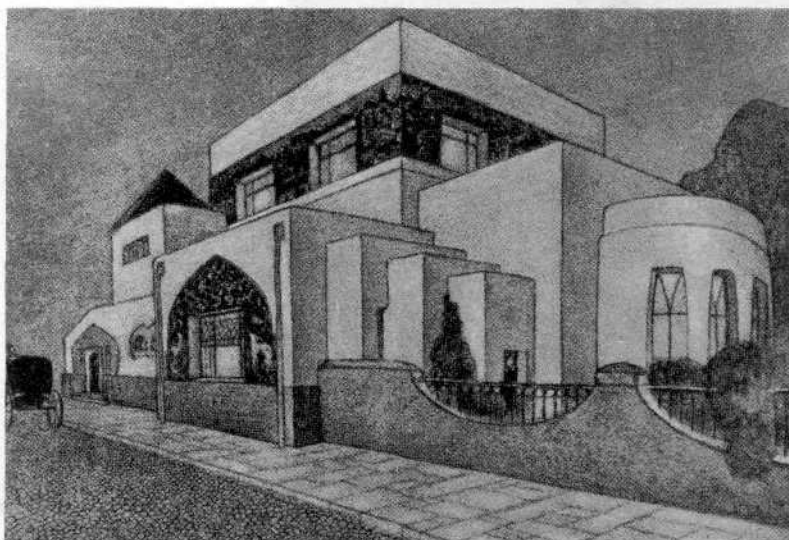
Ж. Брак. «Дома в Эстаке». 1908 г.



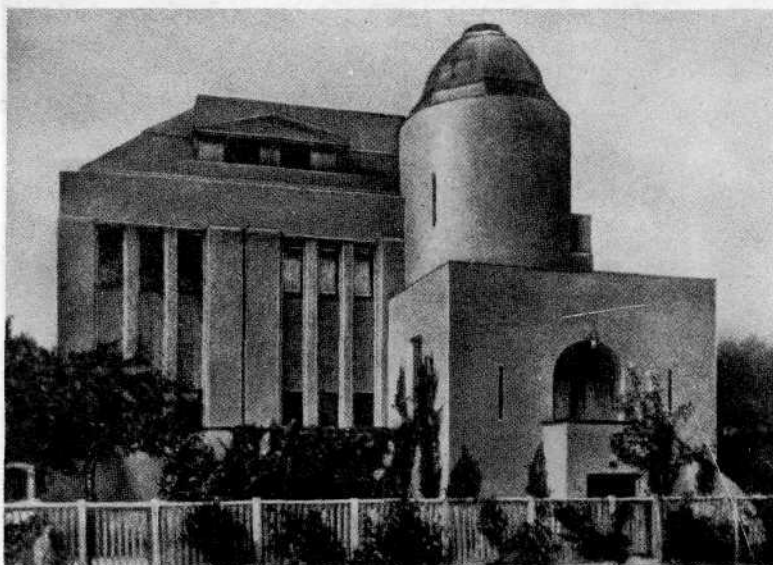
Й. Хохол. Жилой дом под
Вышградом. Прага. 1912—1913 гг.

Рационализм

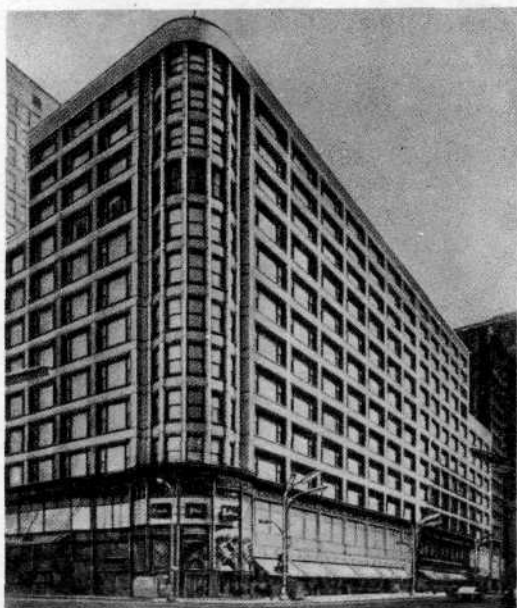
Рациональная форма как результат прогрессивной архитектурной мысли



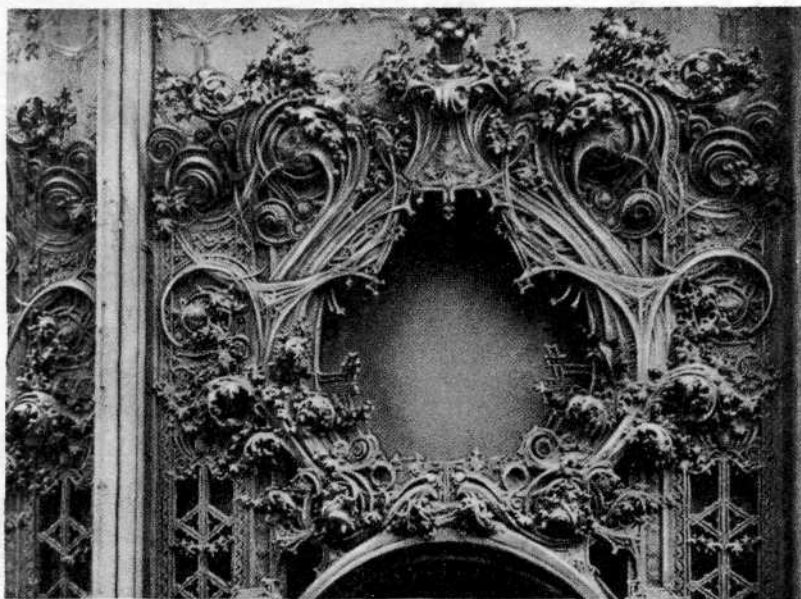
Л. А. Веснин. Проект виллы. 1910-е гг.



М. Волькенштейн. Вилла Шнейдера.
Берлин. 1910-е гг.



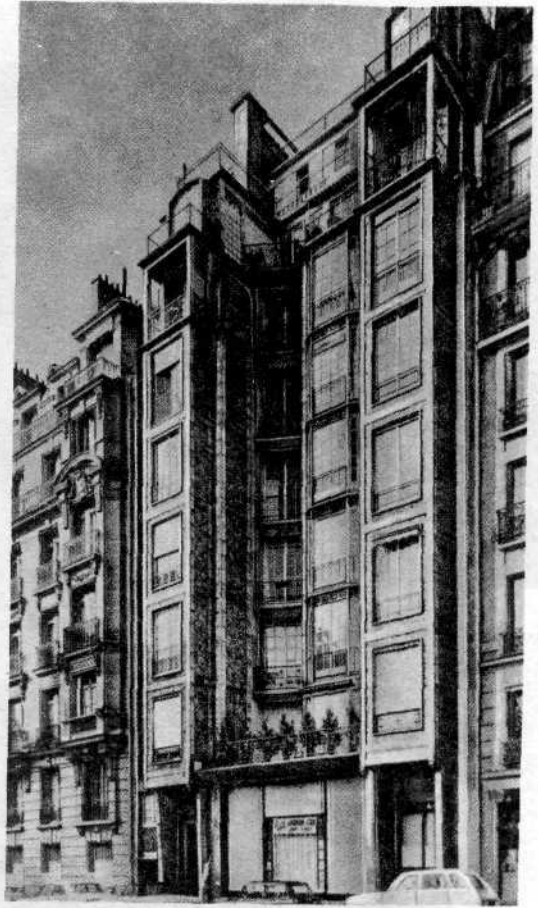
Л. Салливен. Здание фирмы
«Уэйнрайт». Сен-Луи. 1890—
1891 гг.



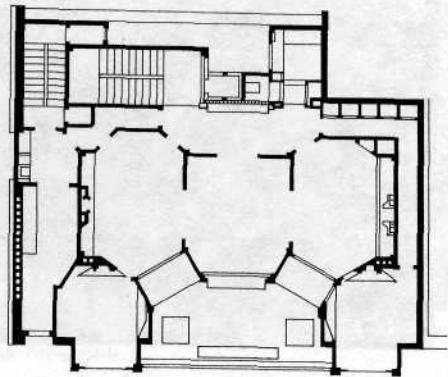
Л. Салливен. Здание фирмы «Уэйнрайт».
Декоративная деталь

Рационализм

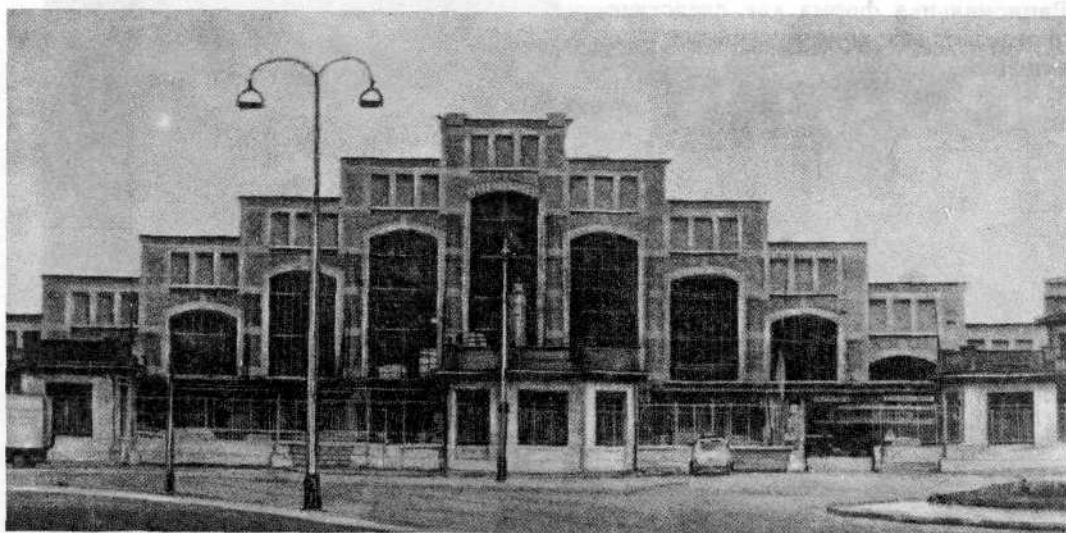
Рациональная форма как следствие
прогрессивных конструктивных
решений



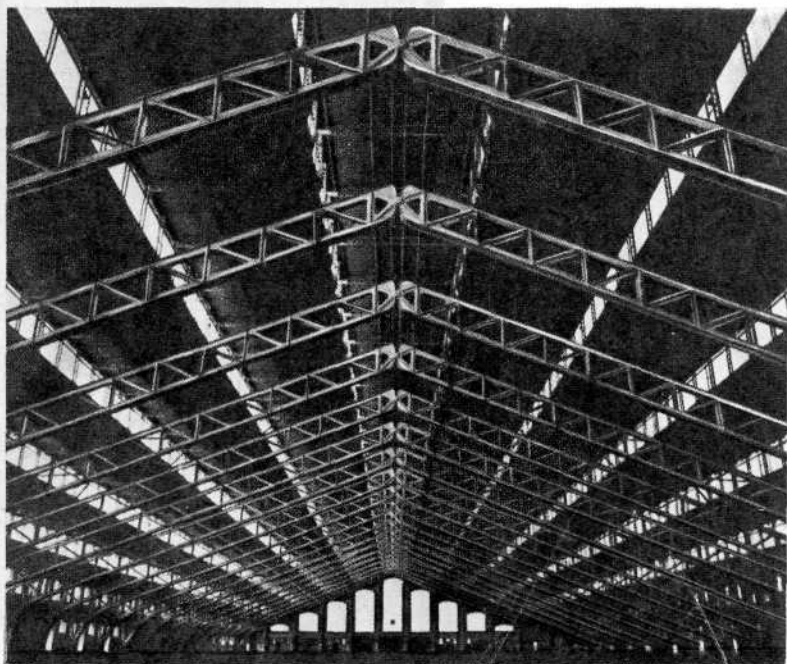
Братья Перре. Жилой дом. Париж. 1903 г.



Братья Перре. Жилой дом. План



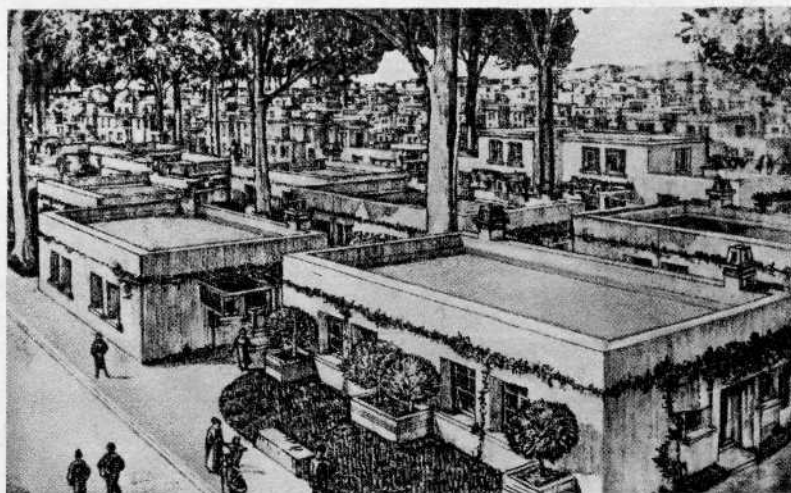
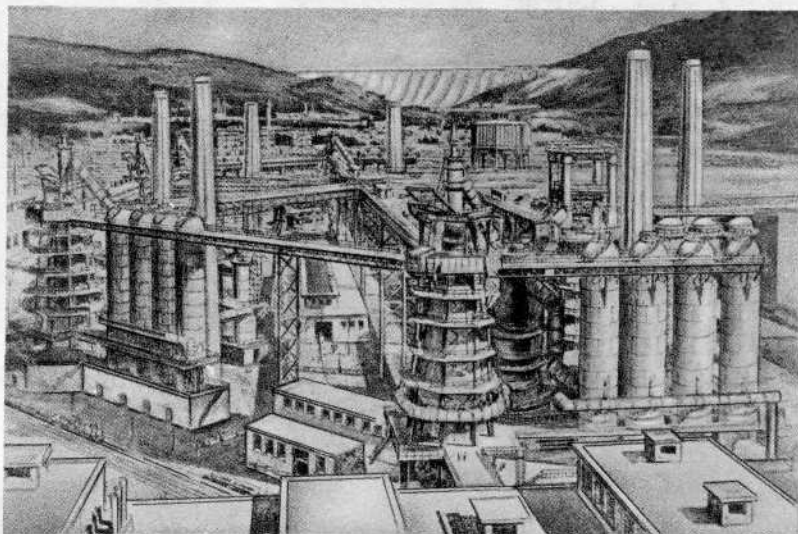
Т. Гарнье. Бойни. Лион. 1909—1913 гг.



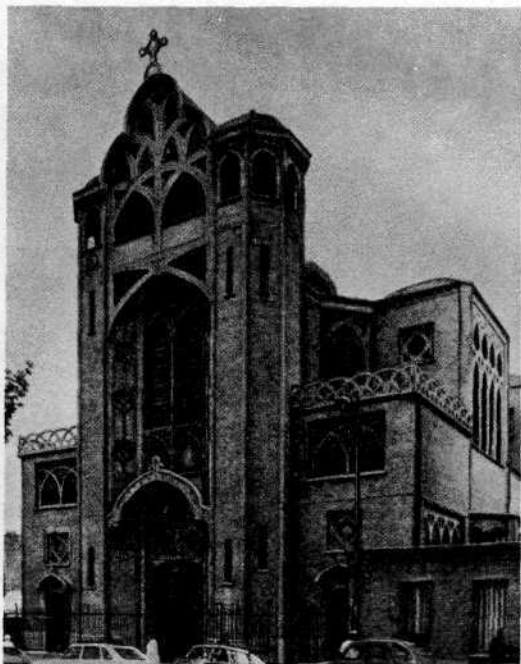
Т. Гарнье. Бойни. Интерьер

Рационализм

Зарождение эстетики
«индустриализма»



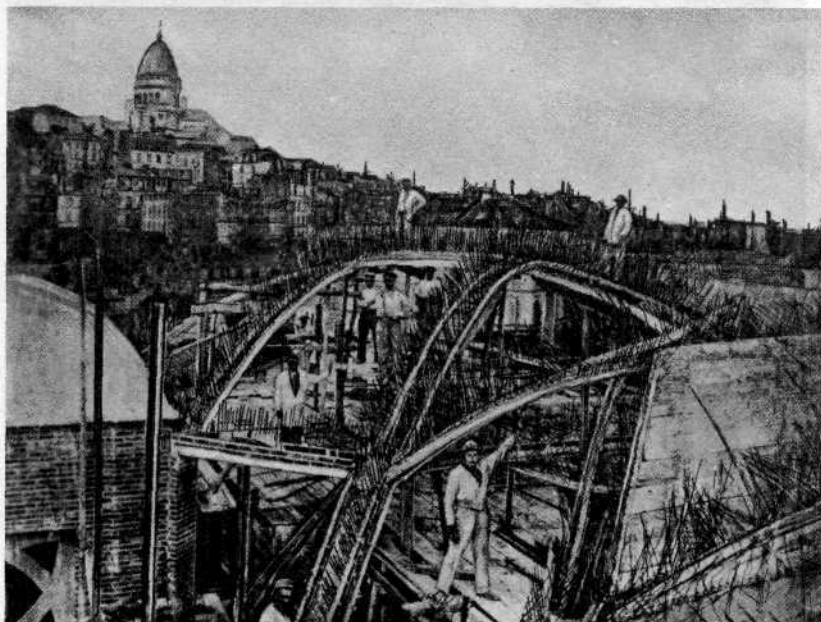
Т. Гарнье. Листы из проекта «Индустриальный город». 1901 — 1904 гг.



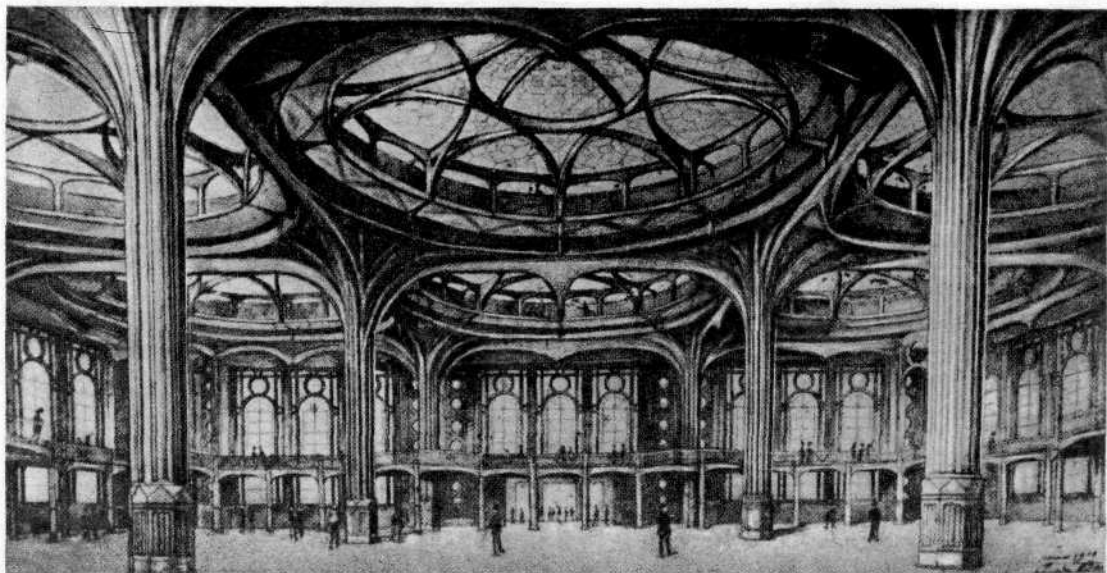
Рационализм

Готическая традиция
в русле рационализма

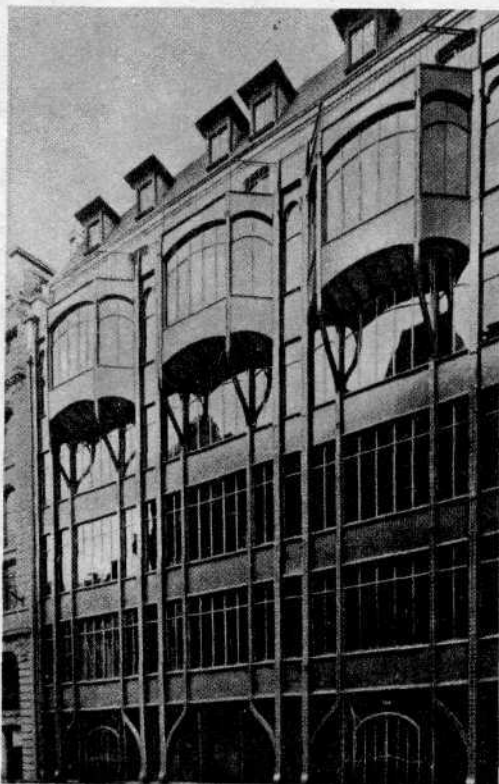
А. де Бодо. Церковь Сен-Жен
на Монмартре. Париж.
1894—1904 гг.



Строительство церкви Сен-Жен в Париже.
1895 г.



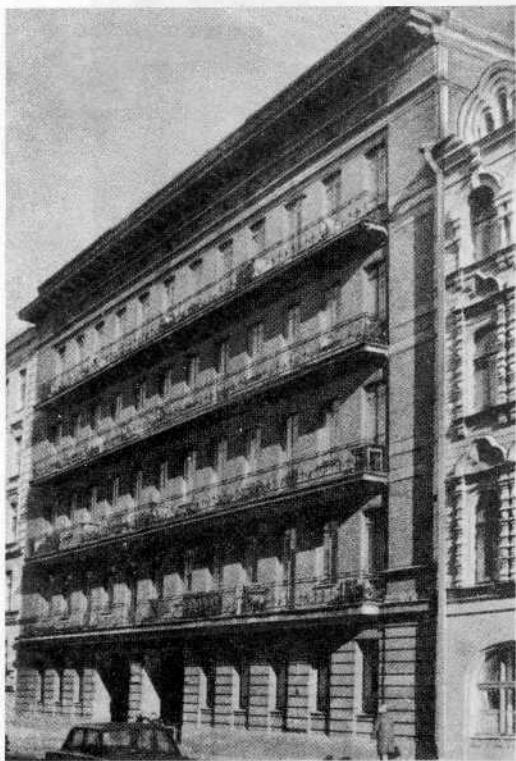
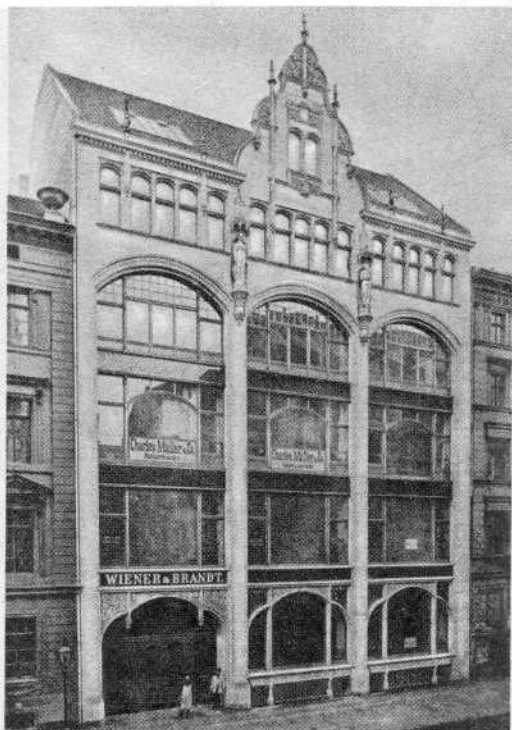
А. де Бодо. Проект зала. 1890-е гг.



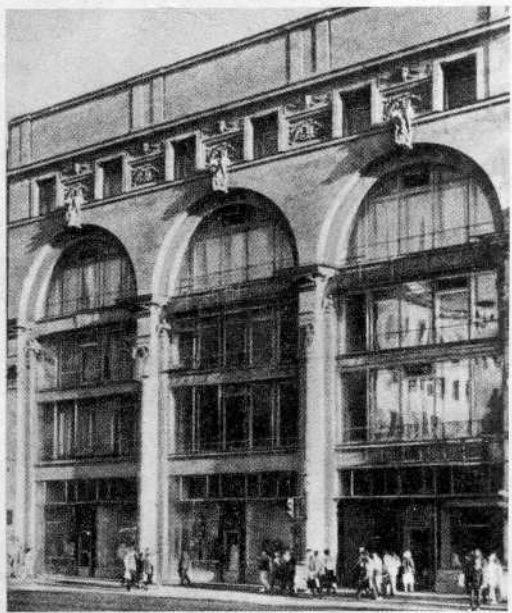
Г. Шадане. Конторское здание. Париж. 1903—1905 гг.



Ф.-А. Соваж. Жилой дом. Париж. 1912—1913 гг.



Г. В. Барановский. Доходный дом. Петербург. 1897 г.



М. С. Лялевич. Торговый дом Мертонса. Петербург. 1911—1913 гг.

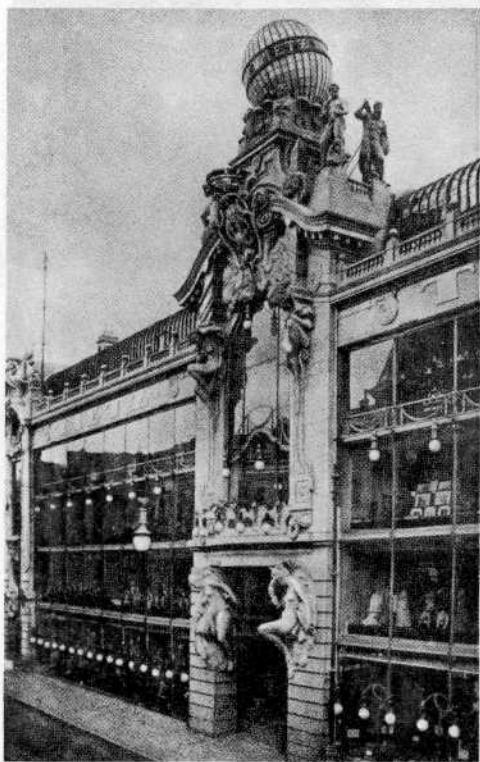
Рационализм

Рациональная форма
как отражение
утилитарных
требований

← П. Хиршхорн. Торговое
здание. Берлин.
Около
1900 г.



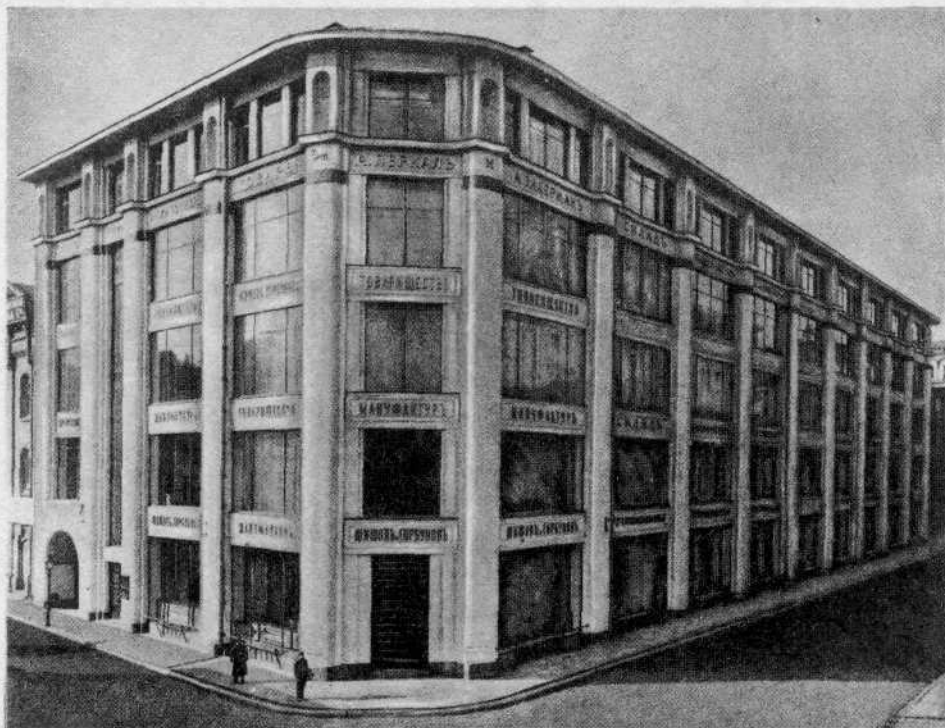
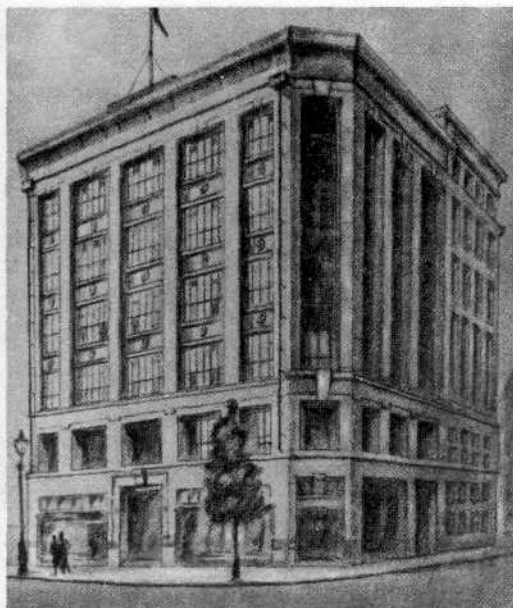
П. Ю. Сюзор. Дом компании «Зингер». Интерьер



Б. Зеринг, Л. Лахман. Универмаг «Тилд». Берлин. 1896 г.



П. Ю. Сюзор. Дом компании «Зингер». Петербург. 1902—1904 гг.



Ф. О. Шехтель. Дом Московского купеческого общества. Москва. 1909 г.

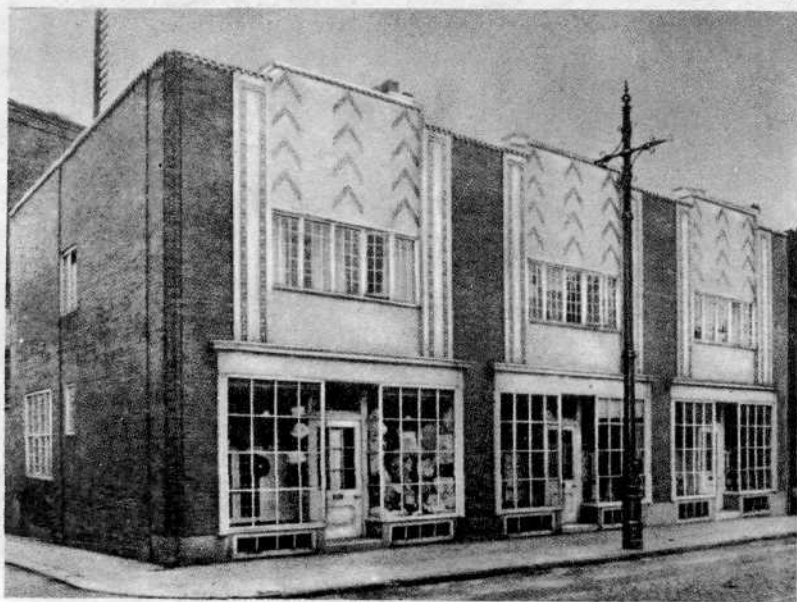
Рационализм

Формирование образа
«делового» дома

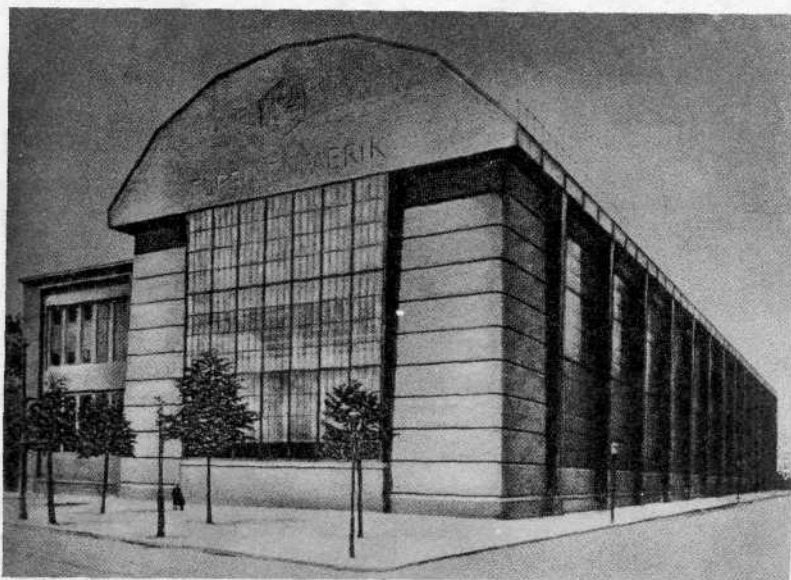
←
Д. Бурнет. Дом фирмы «Кодак».
Лондон. 1911 г.

Н. Г. Кудрявцев. Дом
с конторскими помещениями.
Петербург. 1910—1911 гг.

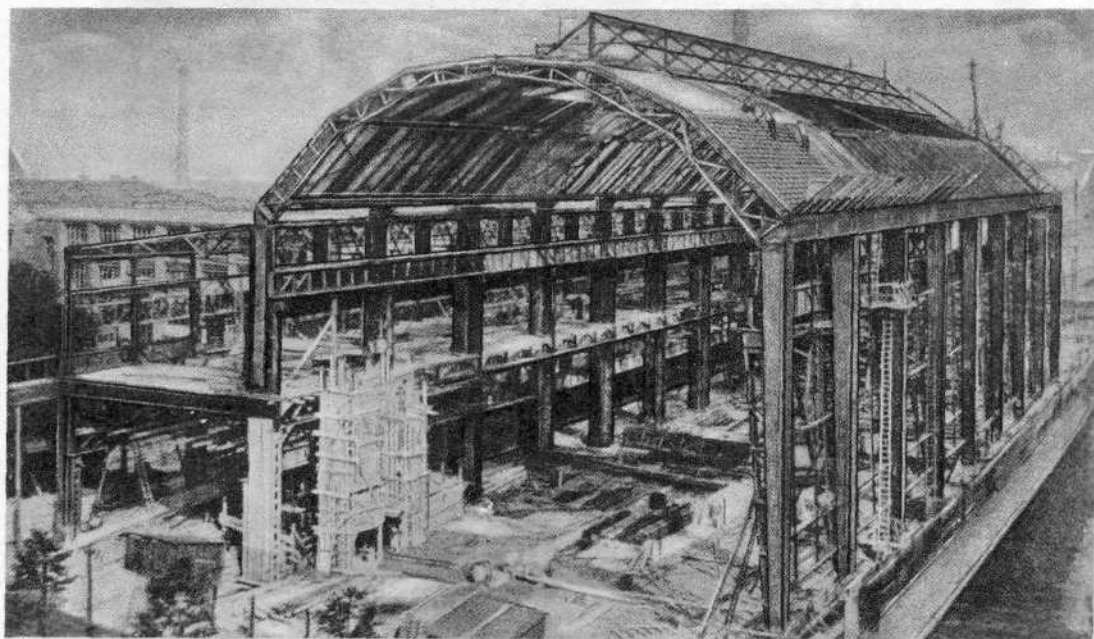
И. С. Кузнецов.
«Деловой двор».
Москва. 1912—1913 гг.



Э. Вуд. Дом с магазином. Мидлтон. 1900 г.



П. Беренс. Турбинный завод. Берлин. 1908 г.

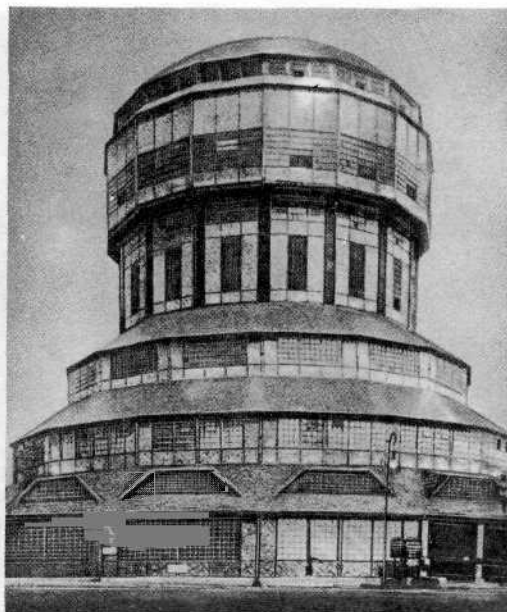


Строительство Турбинного завода в Берлине.

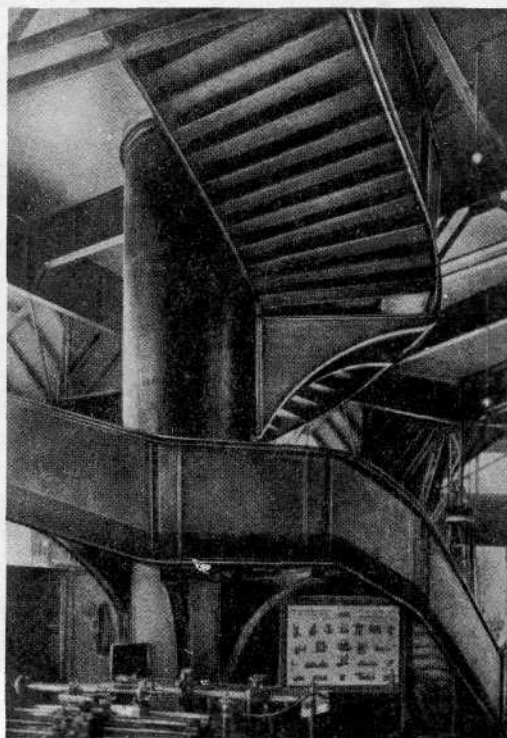
Рационализм

Промышленная
архитектура

Х. Пельциг. Водонапорная
башня. Познань.
1911 г.



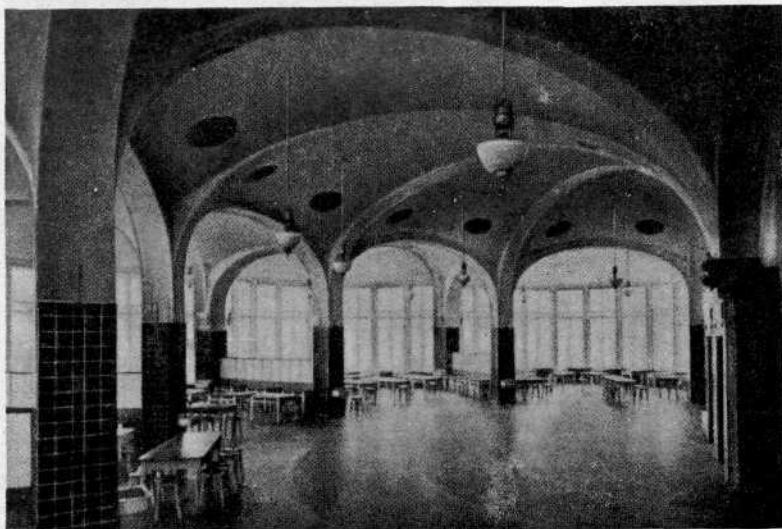
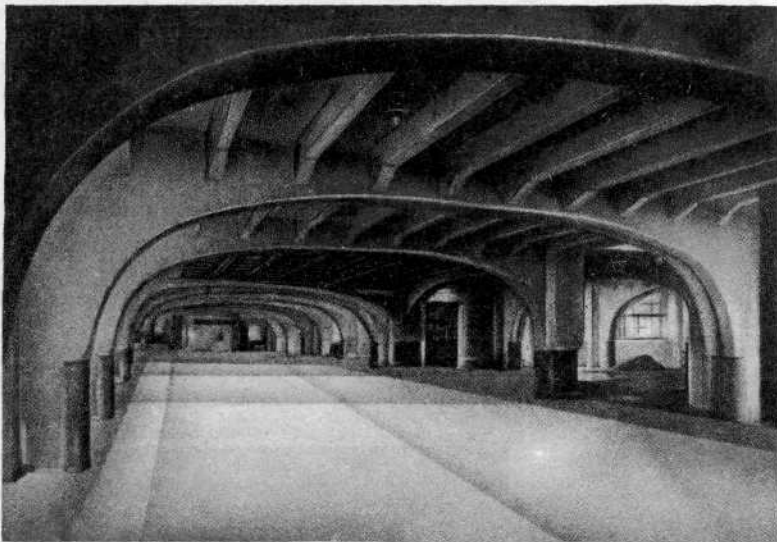
Х. Пельциг. Водонапорная
башня. Лестница



Рационализм

Влияние железобетона
на архитектурную
форму

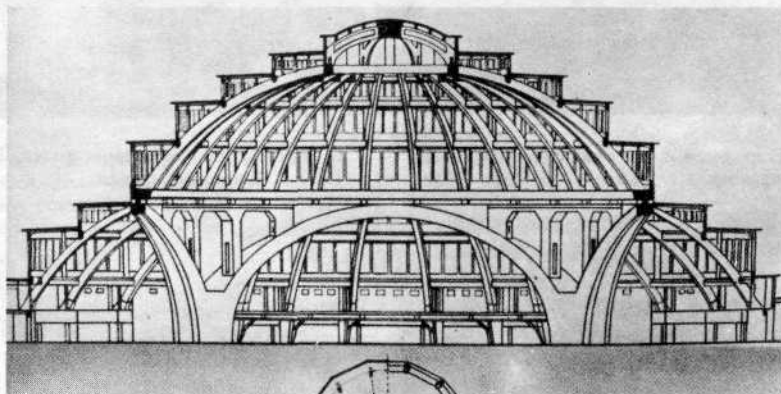
И. И. Рерберг, М. М. Перетяткович,
В. К. Олтаржевский. Дом Северного страхового
общества. Москва. 1909—1912 гг.
Подвальный этаж



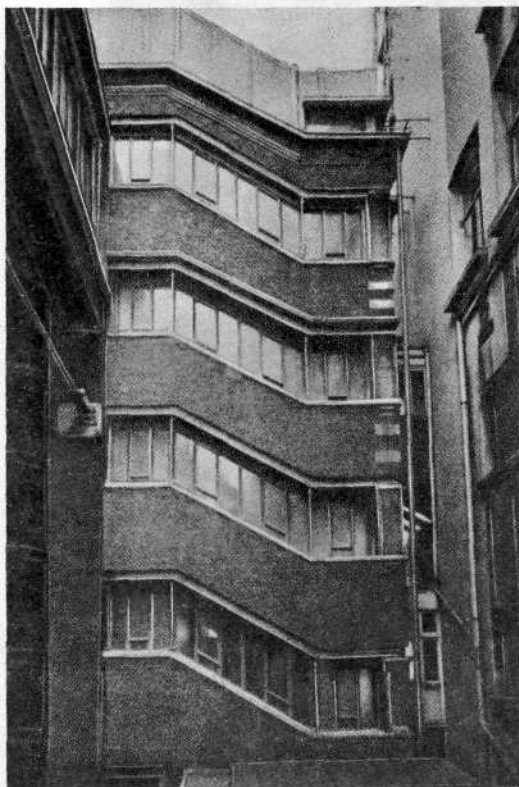
М. Литманн. Анатомический зал. Мюнхен.
До 1910 г.



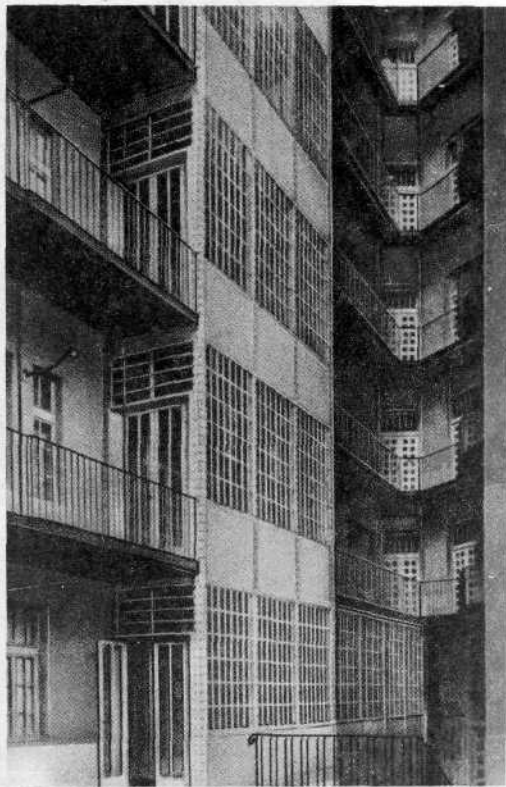
М. Берг. Зал Столетий. Вроцлав. 1913 г.



М. Берг. Зал Столетий. Конструктивная схема.
Разрез



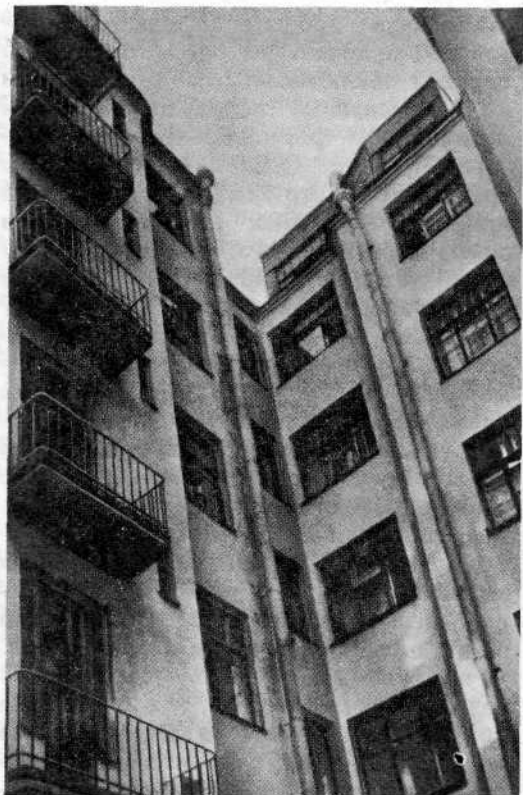
В. Орта. Народный дом. Брюссель. Фрагмент
дворового фасада



Б. Лайта. Сберегательная касса. Будапешт.
1909 г. Дворовый фасад

Рационализм

«Утилитарная эстетика»
дворовых фасадов



Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь, Э. Ф. Виррих,
А. И. Зазерский. Дом «Бассейного
кооперативного товарищества» в Петербурге.
Фрагмент дворового фасада



Д. Кэмпбл. Страховая компания. Глазго.
1908—1909 гг. Фрагмент дворового фасада

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение основных тенденций антиэkleктического движения в архитектуре конца XIX — начала XX в. дает основание для некоторых выводов, относящихся к архитектуре эпохи модерна в целом. Прежде всего необходимо отметить, что антиэkleктическое движение на протяжении всего периода своего развития сосуществовало с эkleктикой и активно с ней взаимодействовало. Так же как поздняя эkleктика включала в себя элементы модерна, так и модерн постоянно демонстрировал свою тесную связь с эkleктикой.

Многообразие идеологических установок, теоретических принципов, исторических источников сделало антиэkleктическое движение крайне неустойчивым в стилистическом отношении. Попытки искусственно создать стиль, не выходя за рамки традиционных представлений об искусстве архитектуры, не могли привести к радикальному преодолению эkleктики. Ее стилистический плюрализм был унаследован и даже обогащен архитектурой эпохи модерна. Очень немногие архитекторы-новаторы оказались вполне последовательными в своих стилистических поисках. Чаще всего они, подобно своим антагонистам-эkleктикам, свободно переходили от одной архитектурной традиции к другой, используя при этом приемы современного им изобразительного искусства. Даже у таких радикалов, как Лоос, Мутезиус, Гарнье, постоянно прорывался подспудный пассивизм, характерный для всей художественной культуры модерна.

Сама установка этой культуры на «синтез», «подведение итогов» мирового художественного процесса не позволяла архитекторам окончательно

рвать связи с прошлым. «Новизна» новаторской архитектуры рассматриваемого периода заключалась главным образом в интенсивном использовании тех источников формообразования, которые и ранее были санкционированы традицией — это формы органической природы и формы, разработанные в сфере декоративного искусства. Были выработаны специфические приемы стилизации, отличающие архитектуру эпохи модерна от более ранней эkleктической архитектуры; значительно изменились принципы функциональной организации зданий, их инженерное оборудование, расширилось применение металлических конструкций. Однако все это было развитием достижений предыдущего периода.

Архитектура эпохи модерна достигла максимума того, что мог дать доиндустриальный уровень строительства, но осталась в пределах этого максимума. И дело здесь не только в технической возможности. Известно, что бетон уже широко применялся в строительстве конца XIX в, но в архитектуре этого времени формы железобетонных конструкций были очень близки формам конструкций традиционных. Дело в том, что при всех формальных новациях в эпоху модерна архитектурный язык развивался на традиционной технической основе и в этом смысле не отличался от языка эkleктики.

Качественное различие возникало тогда, когда архитектурный язык стал ориентироваться на принципиально иную техническую основу — стандартизированные индустриальные конструкции, монолитный и сборный железобетон, технологию строительства, близкую технологии промышленного произ-

водства,— основу, которая была еще в зачаточном состоянии, а в некоторых странах отсутствовала вообще, но уже подразумевалась, предвиделась в недалеком будущем.

Эпоха модерна завершилась тогда, когда зародившаяся в ее недрах новая эстетика стала доминировать в художественном процессе своего времени. Для этого должна была произойти радикальная переориентация мировоззренческих установок с «органических» позиций «культуры» (с их стремлением к гармоническому единству человека, общества и природы, с представлением о единстве исторического процесса) на позиции «цивилизации» с идеями радикального социального переустройства, тотальной индустриализации и «борьбы с природой», отрицанием прошлого как предыстории и апологией будущего. Здесь мы имеем дело не с эволюцией, а с революцией в сфере художественного сознания, совпавшей по времени с общеевропейским социально-политическим кризисом.

Стилистическое и идейное многообразие архитектуры эпохи модерна, параллелизм развития различных направлений затрудняют ее внутреннюю периодизацию. Такая периодизация обречена быть весьма условной и лишь схематически отражать реальный архитектурный процесс. Как в момент зарождения антиэkleктического движения в начале 90-х годов XIX в., так и на его закате в предвоенные годы одновременно сосуществовали все направления, но со временем менялись их соотношения и роль в этом движении.

Основная тенденция развития антиэkleктического движения может быть представлена как эволюция от декоративной фазы к рациональной: с начала 90-х годов до 1900 г.— начальный период, до 1907 г.— время расцвета и затем до 1914 г.— завершающий период. В этой периодизации на два-три года могут быть сдвинуты все временные рамки, кроме начальной границы завершающего периода — 1907 г. Принципиально важна в истории архитекту-

ры эпохи модерна эта граница фиксируется такими знаменательными событиями, как зарождение кубизма, создание Немецкого Веркбунда, приглашение Беренса в А.Э.Г. Она явилась тем рубежом, на котором резко усилились рационалистические тенденции в архитектуре. Нарушение равновесия в пользу рационализма и означало, что антиэkleктическое движение вступило в полосу кризиса и критики собственных основ. Была поставлена под сомнение основополагающая идея модерна о возможности создания «большого стиля» путем общехудожественного синтеза. В связи с этим к началу 10-х годов даже самые активные ее пропагандисты вынуждены были корректировать свои теоретические установки.

В 1900 г. был опубликован один из наиболее ярких манифестов, провозглашавших новый стиль и синтез искусств целью культуры,— статья П. Беренса «Праздник жизни и искусства». «Вы сердитесь, лжепророки, что оказались неправыми, утверждая в своей мудрости, что в искусстве не появится новый стиль...,— писал Беренс.— Мы уже видим признаки того, что он появится ..., что он уже частично существует, по крайней мере в зачатке» [69, с. 133]. Через 14 лет Беренс вынужден был констатировать, что его время «еще не нашло единства своих форм, которое одновременно является условием и признаком существования единого стиля» [69, с. 35].

Дискуссия на собрании Немецкого Веркбунда в 1914 г. выявила две основные позиции по вопросу о возможности осуществления идеала модерна. С точки зрения Ван де Велде идеал синтетического стиля нужно понимать как общий ориентир, в направлении которого следует двигаться, но которого невозможно достичь. Иными словами, признавалась утопичность основных теоретических установок модерна. Позиция Мутезиуса, по существу, означала разрыв с той концепцией стиля, которую выдвинуло антиэkleктическое движение рубежа веков. С точки зрения Мутезиуса, стиль может быть создан

не путем синтеза искусств, а в результате сознательного подчинения художественного творчества требованиям промышленного производства. В тенденции эта позиция вела к упрощению проблемы стилистической нормы до проблемы типа и стандарта, которые были выдвинуты Мутезиусом на первый план.

Взаимосвязь архитектуры и изобразительного искусства Мутезиус рассматривает с точки зрения подчинения архитектуре всех видов художественного творчества. Эта позиция отражала реальные процессы в искусстве предвоенной поры, когда кубизм ставил задачу применить в живописи принципы архитектуры. Вместе с тем такой подход крайне ограничивал сферу контакта архитектуры с другими видами искусств на основе синтеза. По существу теоретическая концепция Мутезиуса так, как она выглядела в предвоенные годы, представляла собой промежуточную фазу между идеями всеобщего синтеза модерна и характерной для более позднего периода тенденцией к выделению «чистых» видов искусства. В эпоху модерна эта тенденция с наибольшей полнотой отразилась в концепции «чистой» архитектуры Лооса.

Завершающий этап развития антиэkleктического движения со всей очевидностью показал, что преодоление наследия эkleктики, тяготевшего над архитектурой модерна, возможно только путем отказа от основополагающих установок на общехудожественный синтез. Была подвергнута сомнению сама принадлежность архитектуры миру искусства. Постоянно подчеркивалась ее связь с инженерной деятельностью и развитием промышленности. Процесс стилизации в архитектуре в этот период связывался с развитием техники и технологии. Иными словами, задача радикального преодоления эkleктики оказалась связанной с выходом за рамки модерна.

Эта эволюция архитектуры ощущалась многими современниками как катастрофа, как симптом глубокого кризиса культуры. В 1914 г. один из самых чутких к духу своего времени

мыслителей, Н. Бердяев писал: «Архитектура уже погибла безвозвратно и гибель ее очень знаменательна и показательна. С гибелью надежды на возрождение великой архитектуры гибнет надежда на новое воплощение красоты в органической, природнотелесной народной культуре. В архитектуре давно уже одержал победу самый низменный футуризм» [13, с. 33]. Именно с завершением эпохи модерна «рвется связь времен» и возникает новая архитектурная традиция, принципиально отличная от предыдущей.

Если взглянуть на архитектуру эпохи модерна с этой точки зрения, то ее гибель предстает завершением сразу нескольких циклов в развитии архитектуры. Прежде всего, она была завершением периода антиэkleктического движения, которое ставило своей задачей преодоление эkleктизма и создание стиля. Но одновременно антиэkleктическое движение продолжило и развило практику использования многообразных исторических источников, начатую эkleктикой, довело ее до логического завершения, предложив идею синтеза всего предыдущего эстетического опыта. В этом смысле эпоха модерна является продолжением эпохи эkleктики, но поскольку в это время на передний план выдвигаются идеи создания стиля, преодоления эkleктики, то этот период должен рассматриваться как период кризиса эkleктизма.

Одновременно весь период эkleктики нужно считать завершением периода историзма, начавшегося в эпоху Возрождения. Именно отсюда брала начало практика использования отдаленных исторических источников в архитектуре, хотя до периода эkleктики таким источником в основном была античная архитектура. Здесь зародилась традиция обращения к прошлому, которая в своей высшей форме общекультурного органического синтеза воплотилась в идеалах архитекторов эпохи модерна, и которая была решительно отвергнута «современной архитектурой» XX в.

МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ МОДЕРНА

Предлагаемые читателю биографические описания не претендуют на полноту как по составу имен архитекторов, так и приводимых о них сведений. Создание достаточно полной книги жизнеописаний мастеров архитектуры эпохи модерна — дело будущего, возможно, недалекого. Здесь приведены имена тех, кто упомянут в тексте или чьи произведения представлены в иллюстрациях. В этом перечне — фамилии не только зодчих эпохи модерна, но и тех, кого можно считать предшественниками модерна в теории и практике (Виолле-ле-Дюк, Пэкстон, Тоне и др.), а также тех архитекторов, чье имя не затронуто в книге, но творчество достаточно заметно в истории архитектуры этого направления.

В кратких биографических справках изложены фактические сведения, характеристики творчества не приводятся. Биографии отдельных архитекторов отсутствуют, поскольку мы не располагали данными, порой остались неизвестными инициалы. Последующие исследователи, несомненно, закроют эти лакуны.

Кроме того, из-за ограниченного объема книги не даны сведения о многочисленных художниках и дилетантах, которые занимались в эпоху модерна архитектурным проектированием, оформлением интерьеров, изготовлением мебели во многих странах.

АДЛЕР (ADLER) Данкмар
(1844—1900), США

Родился в Германии. С 1859 г. жил в США. Получил архитектурное образование в Чикаго под руководством Джона Шеффера и Э. Вилларда Смита. Работал чертежником у Августа Бауэра. С 1871 г. работал совместно с Эдвардом Берлингом. В 1881 г. в партнерстве с Луисом Салливаном основал фирму «Адлер и Салливан».

Принимал участие в работах фирмы как архитектор, инженер, занимался проблемами акустики. После роспуска фирмы в 1895 г. построил здание Военной академии в Морган-парке и храмовую синагогу Исайи в Чикаго.

АПЫШКОВ, Владимир Петрович
(1871—1939), Россия

В 1901 г. окончил Николаевскую военно-инженерную академию. Посещал архитектурный класс Академии художеств. В советское время — профессор Военно-инженерной академии. Основные постройки в Петербурге: особняк С. И. Чаева (ул. Рентгена, 7. 1906—1907 гг.), мост Петра Великого (совместно с Г. Г. Кривошеиным и Л. Н. Бенуа. 1908—1911 гг.), железнодорожный мост через Неву (совместно с Н. А. Белелюбским. 1911—1913 гг.), комплекс научно-технической лаборатории Военного ведомства (ул. Парадная, 8. 1912—1914 гг.), особняк Н. И. Чаева на Каменном острове (наб. М. Невки, 16. 1913 г.), казармы Конногвардейского полка (Красногвардейский пер., 5, дворовый корпус. 1914 г.). Автор книги «Рациональное в новейшей архитектуре» (1905 г.). Репрессирован в середине 1930-х гг.

БАЗИЛЬ (BASILE), Эрнесто
(1857—1932), Италия

Родился на Сицилии. Закончил университет в Палермо, где его отец (архитектор, автор Большого театра в Палермо) вел кафедру архитектуры. Занял впоследствии кафедру отца, также преподавал в Школе прикладных искусств Палермо и в 1890-х гг. был профессором аналогичной школы в Риме; в 1897 г. стал директором Королевской академии изящных искусств. Его работы конца 1890-х гг. — в основном постройки для знати в Палермо: вилла Патерно (1898 г.), вилла Игеа (1899 г.), вилла Флорио (1899—1903 гг.) и др. Исполнял также проекты мемориальных сооружений, павильонов художественной (1900 г.) и сельскохозяйственной (1902 г.) выставок в Палермо. Получил приз за образцы мебели на Международной выставке в Турине (1902 г.) и за проект зала Меццотджорно на Пятой международной художественной выставке в Венеции (1903 г.). Среди его построек в Риме: палаццо Антонио ди Рудини, вилла Карла ди Рудини, вилла Флори, интерьеры дворца Сонтетторио. По его проекту построен муниципальный дворец в Лисате.

БАРАНОВСКИЙ, Гавриил Васильевич *
(1860—1920), Россия

Родился в Одессе. Учился в 1881—1885 гг. в петербургском Институте гражданских инженеров. В 1886—1888 гг. работал помощником у архитектора Э. И. Жильбера и инженера А. Ю. Новицкого. Пропагандист новой архитектуры. Редактор журнала «Строитель». Автор многотомной «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» и других изданий

* Дата смерти Г. В. Барановского установлена О. А. Таратыновой.

по вопросам архитектуры. Основные постройки в Петербурге: дома Г. Г. Елисеева (на наб. Макарова, 10; наб. Фонтанки, 64; ул. Ломоносова, 14. 1887—1892 гг.); собственный дом (ул. Достоевского, 36. 1897 г.), здание женской гимназии (Басков пер., 8. 1899—1904 гг.), торговый дом Елисеевых (Невский пр., 56. 1902—1903 гг.), дача Елисеевых «Эрро» в Эстонии (1900-е гг.), здание Русского географического общества (пер. Гривцова, 10. 1907—1910 гг.), Буддийский храм (Приморский пр., 91. 1909—1915 гг.). Строил в Москве и Нижнем Новгороде.

БАУЭР (BAUER), Леопольд
(1872—1938), Австро-Венгрия

Родился в Ягендорфе (Силезия). Первоначально обучался музыке, но с 1890 г. изучал в Вене архитектуру под руководством К. Хайзенауэра и О. Вагнера. В студенческие годы знакомится с лидерами будущего Сецессиона Й. Ольбрихом и Й. Хоффманом. Посетил Италию, Германию и Францию, опубликовал свои путевые заметки и рисунки. В 1900 г. получил третью премию за конкурсный проект «Дома для любителя искусства». Строил деревянные усадебные здания в Богемии и Клостермюле. Занимался реставрацией средневековых замков. Был известен как мастер интерьера и мебели. Оформлял выставки венского Сецессиона. Оставил интересное теоретическое наследие.

БЕЙЛИ СКОТТ (BAILLIE SCOTT), Майк Хью
(1865—1945), Шотландия

Учился в сельскохозяйственном колледже. С 1886 по 1889 г. изучал архитектуру у С. Е. Дейвиса — городского архитектора г. Бата. С 1893 г. самостоятельно занимался строительством на острове Мэн: «Красный дом» в Дугласе (1893 г.), деревенский центр в Онгане (1898 г.), Белое здание для монастыря св. Марии в Уантадже, Беркс (1899 г.). С 1901 г. работал в Англии. Получил первую премию на конкурсе на проект «Дома для любителя искусства». В 1905 г. одержал победу на конкурсе проектов дешевых коттеджей и построил коттедж на Нортон Вей. В 1908—1909 гг. строил дома в садовом предместье Хемстеда. В 1906 г. издал книгу «Дома и сады».

БЕНУА, Леонтий Николаевич
(1856—1928), Россия

Родился в Петербурге в семье придворного архитектора. Окончил в 1879 г. Академию художеств. В 1886—1889 гг. капитально перестроил здание Придворной певческой капеллы (наб. Мойки, 20); в 1880—1890-х гг. построил трибуны для трех петербургских ипподромов, перестроил корпуса медеплавильного и трубопрокатного заводов Розенкранца (совместно с Н. К. Чижовым, Свердловская наб., 12). В 1884—1893 гг. преподавал в петербургском Институте гражданских инженеров; с 1893 г. руководил архитектурным отделением Высшего художественного училища при Академии художеств. Был ведущим методистом архитектурного образования. Из его мастерской вышли почти все крупные русские архи-

текторы начала XX в. С 1892 по 1895 г. являлся редактором журнала «Зодчий». Среди других его построек: усадьба А. А. Абазы в Киевской губернии (1879—1882 гг.), Великокняжеская усыпальница в Петропавловской крепости 1896—1908 гг.), дом страхового общества «Россия» (ул. Герцена, 37. 1898 г.), жилой дом Страхового общества «Россия» (ул. Моховая, 27—29, 1897 г.), дом Первого Российского страхового общества (ул. Герцена, 40. 1899 г.), Московский купеческий банк (Невский пр., 46. 1901—1902 гг.), гинекологическая клиника Отта на Васильевском острове (1901—1904 гг.), выставочный корпус Русского музея (1914—1916 гг.), католический костел французского посольства (Ковенский пер., 7. 1907—1911 гг., совместно с М. М. Перетятковичем). По его проектам выстроены русские церкви в Дармштадте и Гамбурге (1897—1899 гг.) и собор в Варшаве (1894—1900 гг.). В 1910-х гг. совместно с М. М. Перетятковичем и Ф. Е. Енакиевым разрабатывал «проект преобразования Петербурга».

БЕРГ (BERG), Макс
(1870—1947), Германия

Родился в Штеттине. Работал в Бреслау и Берлине. Наиболее известная из его построек — выставочное здание с «Залом столетий» (Бреслау, 1913 г.). Проектировал торговые комплексы, рестораны, ГЭС. Разрабатывал генеральный план Бреслау.

БЕРЕНС (BEHRENS), Петер
(1868—1940), Германия

Родился в Гамбурге. Учился в Гамбургской технической школе. В 1886—1889 гг. занимался в живописных классах в Карлсруэ и Дюссельдорфе. С 1890 г. жил в Мюнхене, входит в мюнхенский Сецессион. После посещения Италии стал одним из основателей «Объединенного союза работников искусств и ремесел» (так называемого Мюнхенского кружка). В 1899 г. — профессор Дармштадтской колонии художников. В 1901 г. строит свой дом в Дармштадте, исполняет для него мозаику, керамику и живописные украшения. По его проекту был выстроен павильон Германии на Международной выставке в Турине. Активно занимался преподаванием на курсах мастеров в Нюрнберге (1901—1902 гг.), Дюссельдорфской школе художественных работ (1903—1907 гг.), а также в Дюссельдорфской, Венской и Берлинской художественных академиях. С 1907 г. — художественный советник электротехнической компании А.Э.Г. В берлинской конторе П. Беренса сотрудничали В. Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Один из активных основателей и деятелей Веркбунда. Кроме крупных архитектурных проектов исполнил разработки мебели, электрической аппаратуры, рекламы, шрифтов.

БЕРЛАГЕ (BERLAGE), Хендрик Петрус
(1856—1934), Голландия

Родился в Амстердаме. Учился в шорихском Политехникуме (1875—1878 гг.). В 1880—1881 гг. совершил поездку в Италию, Австрию и Германию.

Архитектурную практику начал совместно с Т. Сандерсом. Они проектировали складские здания, Паноптикум в Амстердаме, выступали на архитектурных конкурсах. В 1890-х годах создал самостоятельно ряд проектов страховых компаний в Амстердаме и Гааге, виллы Хенни в Гааге и Дом для синдиката огранщиков бриллиантов в Амстердаме. Опубликовал в 1905 г. в Лейпциге книгу «Размышления о стиле». В 1908—1909 гг. занимался градостроительными проектами для Гааги и Амстердама. Посетил Америку и пропагандировал в Голландии работы Ричардсона, Салливена и Райта.

БИЛЛИНГ (BILLING), Герман
(1867—?), Германия

Родился и жил в Карлсруэ. С 1906 г. был профессором Технического института. Среди его построек: выставочный зал в Маннхейме (1907 г.), ратуша в Киле (1911 г.), здания Коллегиума университета во Фрайбурге (1911 г.), городская больница Зиппен-Хосентвил и др.

БИНЕ (BINET), Рене
(1866—1911), Франция

С 1892 г. учился в Школе изящных искусств у Лалуса. В 1900 г. исполнил проект «Ворот согласия» для Всемирной выставки. Прочие работы включают Дом комедии, Понт-о-Дам, перестройку магазина «О прентан» (1905 г.) в Париже. Выставлялся как акварелист. Последние годы работал архитектором Департамента почт и телеграфа.

БОБЕРГ (BOBERG), Фердинант
(1860—1946), Швеция

Член шведской Королевской академии искусств с 1887 г. Главные постройки: городские газовая и электрическая станции Стокгольма, павильон Стокгольмской выставки 1897 г., павильон Швеции на Всемирной выставке 1900 г. в Париже, дворец принца Вильгельма в Стокгольме, здания почтамта в Стокгольме и Мальмё.

БОНАТЦ (BONATZ), Пауль
(1877—1951), Германия

Родился в Солгни (Лотарингия). После гимназии в Хагенау учился в Высшей технической школе в Мюнхене, вначале на машиностроительном отделении, а с 1897 по 1900 г. — на архитектурном. До 1901 г. служил в строительном ведомстве Мюнхена вместе с Т. Фишером. С 1902 г. — ассистент Т. Фишера в Высшем техническом училище Штутгарта. Кроме известной его постройки — Главного вокзала в Штутгарте (совместно с Ф. Е. Шолером) возвел много общественных, банковских и промышленных зданий. Успешно участвовал в многочисленных архитектурных конкурсах.

БРЖОЗОВСКИЙ, Станислав Антонович
(1863—1930-е), Россия

В 1889 г. окончил Академию художеств. Строил для Министерства путей сообщения здания вокзалов в разных городах России. Построил в Петербурге в 1897—1898 гг. здание Междуна-

родного коммерческого банка (при участии С. И. Кербедза, Невский пр., 58), Царский павильон Витебского вокзала (Загородный пр., 52. 1900—1901 гг.), Витебский вокзал (Загородный пр., 52, оформление интерьеров С. И. Минаша, 1902—1904 гг.).

БУБЫРЬ, Алексей Федорович
(1876—1919), Россия

Окончил в 1902 г. петербургский Институт гражданских инженеров, где впоследствии преподавал до 1918 г. Активно применял железобетон в своих постройках. В списке его работ в Петербурге — жилой дом на ул. Петра Лаврова, 9 (совместно с Л. А. Ильиным. 1903—1904 гг.), дом на Стремянной ул., 11 (совместно с Н. В. Васильевым. 1906—1907 гг.), дом на Загородном пр., 64 (1910 г.), дом на наб. Фонтанки, 159 (1910—1912 гг.), торговые ряды «Новый Пассаж» на Литейном пр., 57 (совместно с Н. В. Васильевым, 1912—1913 гг.), жилой комплекс «Басейного кооперативного товарищества» на ул. Некрасова, 58—60 (совместно с Н. В. Васильевым, Э. Ф. Виррихом и А. И. Зазерским, 1912—1917 гг.). Строил совместно с Н. В. Васильевым в Таллинне.

БУГРОВСКИЙ, Михаил Федорович *
(работал в 1880-х — 1914 гг.), Россия

Московский архитектор. Был членом II съезда русских зодчих. Известные его работы: дом на ул. Кирова, 6 (1897 г.), перестройка дома на ул. Воровского, 11 (1900 г.). Много строил для хлеботорговца и пароходовладельца Стахеева: особняк на Новобасманной ул., 14 (1898—1900, 1913 гг.), дом в Мертвом пер., дача в Сокольниках.

ВАГНЕР (WAGNER), Отто Коломан
(1841—1918), Австро-Венгрия

Родился в Вене. С 1857 г. учился в Венском политехническом институте, в 1860—1861 гг. — в Королевской Академии архитектуры в Берлине. Завершил образование в 1863 г. в венской Академии художеств. В 1870—1890 гг. создал большое количество проектов и построил много зданий, в их числе: синагога в Будапеште (1871 г.), жилые дома на Стадионгассе (1882 г.), Лобковитцплатц, Университетштрассе, вилла Хан (1885—1886 гг., Баден), проект музейного комплекса «Артибус» (1880 г.) и др. В 1893 г. назначен советником Венской транспортной комиссии. Создал план регулирования уличного движения в Вене. В 1894 г. получил должность старшего строительного советника и изложил свои принципы в книге «Современная архитектура» (1895 г.). С этого времени формируется так называемая «школа Вагнера», представлявшая новое движение в архитектуре Европы. Присоединяется к венскому Сецессиону, знакомится с Ван де Велде и Ч. Макинтошем. В 1900 г. завершает работу для Управления дорог, исполнив проекты тридцати шести станций наземной железной дороги в Вене. Наиболее крупные работы в Вене конца 1890-х — начала 1900-х гг.: Майоликхауз (1898—1899 гг.),

* Сведения предоставлены А. Ф. Крашениниковым.

почтовая контора «Время» (1902 г.), Австрийская почтовая касса (1903—1907 гг.), дома на Нойштифгассе, 40 и Деблергассе, 4 с собственной студией и квартирой, мастерской И. Хоффмана и других архитекторов (1909—1911 гг.). Был членом архитектурно-художественных организаций в восьми странах.

ВАН де ВЕЛДЕ (VAN de VELDE), Хенри (1863—1957), Бельгия

Родился в Антверпене. Учился живописи с 1880 по 1882 г. в Академии художеств. В 1884—1885 гг. продолжил учебу в Париже у Карлоса Дюрана. Участвовал в организации художественных групп «Альз ин Кан» и «Независимого искусства». В 1888 г. был принят в авангардистское общество «Ле Винтг», где познакомился с П. Гогеном и У. Моррисом. В 1894 г. выполнил первый архитектурный заказ — дом Сете в Дивеге и в 1895 г. спроектировал и построил свой собственный дом в Блеменверфе. С 1890-х гг. выступал в печати как художественный обозреватель. Создал украшения и мебель для редакций журналов «Новое искусство» Бинга и «Современный дом» Мейера Грефе. На Дрезденской художественной выставке 1897 г. представил ткани, обои, мебель. С 1899 г. оформлял в Берлине интерьеры. В 1902 г. переехал в Веймар в качестве советника Великого герцога. До 1914 г. был директором Кюнстевербшуле, здание для которой построил в 1906 г. Тогда же построил собственный дом в Веймаре. В 1914 г. построил театр Веркбунда в Кёльне. Уехал в Швейцарию в 1917 г., в конце жизни вернулся в Бельгию.

ВАСИЛЬЕВ, Николай Васильевич (1875—1941), Россия

Родился в семье крестьянина в Ярославской губернии. В 1896—1901 гг. учился в петербургском Институте гражданских инженеров, затем до 1904 г. в мастерской Л. Н. Бенуа в Высшем художественном училище при Академии художеств. В числе его построек в Петербурге и пригородах: особняк Савицкого в Царском Селе (совместно с А. В. Васильевым, Московская ул., 15. 1904—1905 гг.), дом на Стремянной ул., 11 (совместно с А. Ф. Бубырем. 1906—1907 гг.), дворец Е. А. Воронцовой-Дашковой в Шуваловском парке (совместно с А. И. фон Гогеном и С. С. Кричинским. 1912—1915 гг.), Мусульманская мечеть (совместно с А. И. фон Гогеном и С. С. Кричинским, пр. М. Горького, 7. 1910—1913 гг.), корпус фабрики «Невка» (Выборгская наб., 47. 1911 г.), торговые ряды «Новый Пассаж» на Литейном пр., 57 (при участии А. Ф. Бубыря. 1912—1913 гг.), жилой комплекс «Бассейного кооперативного товарищества» (совместно с Э. Ф. Виррихом, А. И. Зазерским и А. Ф. Бубырем, ул. Некрасова, 58—60. 1912—1917 гг.). Построил торговые ряды в Екатеринбурге (Свердловске). Работал в Таллинне: Немецкий театр (ул. Пярну, 5. 1910 г.), завод Лютера (ул. Сихвери, 39. 1910-е гг.), особняк Лютера (1910 г.). Строил также в Перми и Харькове. После 1918 г. жил в США. Исполнил конкурсный проект Дворца Советов для Москвы (1931 г.).

ВЕСНИН, Леонид Александрович (1880—1933),

ВЕСНИН, Виктор Александрович (1882—1950),

ВЕСНИН, Александр Александрович (1883—1959), Россия

Родились в Юрковце. Занимались рисунком и живописью в Петербурге в студии художника Я. Ф. Ционглинского. В середине 1900-х гг. переехали в Москву, где работали помощниками у архитекторов А. А. Иванова-Шица и Р. И. Клейна. Построили в этот период ряд зданий в Москве, в том числе доходный дом Кузнецова (совместно с А. Н. Милоковым, ул. Кирова, 15. 1910 г.) и Главный почтамт (1911 г.). В 1909 г. Л. Веснин окончил Академию художеств в Петербурге. В. и А. Веснины окончили в 1912 г. петербургский Институт гражданских инженеров. Успешно участвовали в ряде конкурсов. Л. Веснин совместно с художником В. А. Симоновым построил в деревне Иваньково, под Москвой, дачу Носенкова. Первые крупные совместные постройки братьев — неоклассицистический особняк Сироткина в Нижнем Новгороде в 1913—1916 гг., а также конюшни Монташева на Беговой ул. в Москве в 1913—1914 гг. — стилизация на тему русской архитектуры начала XVIII в. В 1914—1916 гг. Л. и А. Веснины находились в армии, а В. Веснин строил военные химические заводы в Тамбовской губернии, Кинешме и Жилеве. После 1917 г. братья Веснины — ведущие мастера периода конструктивизма в советской архитектуре, авторы крупнейших общественных зданий и промышленных сооружений.

ВИЛЬСОН (WILSON), Генри (1864—1934), Англия

Родился в Ливерпуле. Прошел курс архитектурного проектирования в Киддерминстерской школе искусств. Работал в различных архитектурных фирмах до 1891 г., когда унаследовал мастерскую компаньона Седдинга. Главная среди его работ — Публичная библиотека в Ладбрук Гровуде (1890 г.). Автор ряда церковных зданий. С 1915 по 1922 г. был президентом Общества выставок, искусств и ремесел. В 1917 г. создал план рабочего поселка на двести человек. С 1922 г. жил во Франции.

ВИОЛЛЕ-ле-ДЮК (VIOLLET-le-DUC), Эжен-Эммануэль (1814—1879), Франция

Родился в Париже. Архитектурное образование начал около 1830 г. под руководством Хуве и Леклера, изучал античную и средневековую архитектуру Франции и Италии. В 1840 г. получил заказ на реставрацию церкви аббатства и Вецелей и стал директором реставрации Сен Шапель в Париже. С 1845 г. работал вместе с Лассусом над реставрацией Нотр Дам де Пари. Реставрировал соборы Амьена и Лиона. В 1863 г. получил кафедру истории искусства в Школе изящных искусств, отказался от нее. В 1863—1870 гг. опубликовал «Беседы об архитектуре». Выпустил «Образный словарь французской архитектуры».

Единственная крупная его постройка — церковь Сен Дени де-эль-Эстре в Сен Дени. Первый на Западе написал очерк истории русской архитектуры.

ВИРРИХ, Эрнест Францевич
(1860— после 1927), Россия

Родился в Одессе. Окончил Академию художеств в 1890 г. Автор крупных общественных зданий и комплексов. Один из первых в России использовал в практике строительства железобетон. Наиболее известные его постройки в Петербурге: особняк Витте (Кировский пр., 5. 1898 г.), комплекс Политехнического института (Политехническая ул., 29. 1899—1902 гг.), Торговый дом Гвардейского экономического общества (при участии Н. В. Васильева и С. С. Кричинского, ул. Желябова, 21—23. 1908—1909 гг.), жилой комплекс «Бассейного кооперативного товарищества» (совместно с А. И. Зазерским, А. Ф. Бубырем и Н. В. Васильевым, ул. Некрасова, 58—60 (1912—1917 гг.).

ВОЙСИ (VOUSEU), Чарлз Френсис Эннсли
(1857—1941), Англия

Родился в Хесселе. Получил домашнее образование. С 1874 г. работал в различных архитектурных фирмах. В 1883 г. основал собственную практику. В 1882—1884 гг. участвовал в строительстве санатория Южного Девона и примыкающего к нему Королевского госпиталя. Публиковал свои проекты в «Архитекторе». В 1888 г. получил первый заказ от М. Г. Лакена на проект дома в Варвикшире. Одновременно спроектировал дом и студию Бедфорд-парка. Исполнял рисунки для витражей, тканей, обоев и мебели. Его многочисленные постройки популяризировались в «Студио» на родине и в «Английском доме» Мутезиуса на континенте. В 1902—1903 гг. создал проект фабрики обоев в Бэрли Моу Пэсседж для компании Сандерсонов. В 1940 г. получил золотую медаль RIBA.

ВОЛТОН (VOLTON), Джордж
(1867—1923), Англия

Родился в Глазго. Работал банковским клерком, посещал вечерние классы искусства. В 1888 г. открыл мастерскую по проектированию интерьеров. Исполнял совместные работы с Ч. Макинтошем. Организовывал филиалы мастерской с выставочными залами. Исполнял интерьеры домов фирмы «Кодак» в Лондоне, Глазго, Брюсселе, Милане и Вене. Основные работы 1900—1914 гг. — проекты мебели. После первой мировой войны проектировал жилые дома, исполнял рисунки для тканей.

ВУД (WOOD), Эдгар
(1860—1935), Англия

Родился в Мидлтоуне, неподалеку от Манчестера. Стажировался у Джеймса Мургагройда в Манчестере. Построил два банковских здания (1892 г.), а также школу и коттедж в Мидлтоуне. С 1901 г. строил частные дома в Чешире. В 1904 г. организовал совместную фирму с Дж. Генри Селлерсом. В 1914—1916 гг. был президентом

Манчестерского общества художественных работников. В 1918 г. уехал в Италию, где занимался живописью.

ГАРНЬЕ (GARNIER), Жан Луи Шарль
(1826—1898), Франция

Родился в Париже. Учился в Школе изящных искусств, где был отмечен Большим Римским призом. Несколько лет жил и работал в Средиземноморье. Вернулся в Париж в 1853 г. и через семь лет получил заказ на самую главную свою работу — здание Парижской оперы, возведение которого потребовало пятнадцати лет и стоило 50 млн франков. В число его работ входят казино в Монте-Карло (1878—1881 гг.), собственный дом в Бордигере и др. В 1889 г. представил на Всемирную Парижскую выставку «Историю человеческого жилища». Имел звание Великого офицера Ордена Почетного легиона.

ГАРНЬЕ (GARNIER), Тони
(1869—1948), Франция

Учился в Париже в Эколь де боз Ар у Ж. Годе, где в 1899 г. получил Большой Римский приз и право на пятилетнюю командировку в Рим. С 1901 по 1904 г. работал в Риме над проектом «Индустриального города», опубликованном через тринадцать лет. В Лионе, где он постоянно работал, по его проектам возведены сооружения, отразившие в своей архитектуре идеи «Индустриального города»: городская бойня (1909—1913 гг.), двадцать два корпуса больницы Гранж-Бланш (1915—1930 гг.), жилой квартал «Соединенные штаты» (1920-е гг.), Олимпийский стадион (1913—1916 гг.). Построил павильоны Франции на нескольких международных выставках, собственный дом и ряд вилл на Французской Ривьере.

ГАУДИ-и-КОРНЕТ (GAUDI i CORNET), Антонио
(1852—1926), Испания

Родился в Реусе в крестьянской семье. В школьные годы иллюстрирует журнал «Арлекин», участвует в оформлении школьных спектаклей. После учебы (1863—1868 гг.) при францисканском монастыре в Таррагоне получает в 1869 г. в Барселоне степень бакалавра. В 1870 г. принимает участие в разработке проекта реставрации Санта-Мария де Поблет в окрестностях Таррагоны. С 1873 по 1877 г. учился в Барселоне в Провинциальной школе архитектуры. Одновременно работал чертежником и осваивал декоративные ремесла в мастерской Э. Пунти.

Изучал архитектурное наследие Каталонии. В 1878 г. открыл архитектурную контору, хотя до 1882 г. продолжал сотрудничество с архитектурными мастерскими Э. Сала и Ф. Вильяра, начатое в 1870 г. В период 1870-х и 1880-х гг. выполнил значительное число проектов малых архитектурных форм для Барселоны. С 1878 г. строит для рабочего кооператива «Обрера Матаронесе» жилые дома, разрабатывает генеральный план кооператива (1881 г.), возводит машинный зал с деревянными арками (1883 г.). К значительным работам относятся: дом Висенс (1878—

1888 г., Барселона), дом Диаси де Кихано «Эль Каприччио» (1883—1885 гг., Сантандер), ансамбль усадьбы Гуэль (1884—1887 гг., Барселона), Епископский дворец (1887—1893 гг., Асторг), дом Ботинес (1891—1894 гг., Леон), дом Кальвет (1888—1890 гг., Барселона), крипта (часовня) колонии Гуэль (1894—1915 гг., окрестности Барселоны), усадьба Бельесгуард (1900—1916 гг., Барселона), ансамбль парка Гуэль (1900—1914 гг., Барселона), дом Мила (1906—1910 гг., Барселона), дом Батло (1904—1906 гг., Барселона), церковь Саграда Фамилия (1883—1926 гг., Барселона).

ГИЗЕЛЛИУС (GESELLIUS), Герман
(1871—1916), Финляндия

Учился в Политехническом институте в Гельсингфорсе. В 1897 г. основал совместно с Э. Саарином и А. Линдгреном архитектурную фирму. Основные работы Гизеллиуса относятся к периоду сотрудничества в фирме и выполнены совместно с компаньонами: павильон Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., вилла под Гельсингфорсом «Виттреск», где работали архитекторы до распада фирмы в 1907 г.; Финский национальный музей; здание страховой компании «Пхёёла» (1901 г.); дом для врачей, жилые дома «Олофсбрук» и «Пиртти». Вне Гельсингфорса он построил замок Суумериоки, загородный дом возле Альтруппина и др.

ГИМАР (GUIMARD), Гектор Жермен
(1867—1942), Франция

Родился в Париже. Учился в Школе изящных искусств. В 1895 г. был поощрен поездкой в Англию и Бельгию, где познакомился с работами В. Орта. С 1894 по 1898 г. преподавал в парижской Школе декоративных искусств, где с конца 1880-х годов начал архитектурную практику: кафе-ресторан на набережной д'Отель (1888 г., Париж), павильон электричества на Всемирной выставке в Париже (1889 г.). Между 1891—1895 гг. исполнил большое количество проектов частных домов и вилл. В 1895 г. построил школу на проспекте Фрильер в Париже. Первой работой с явными признаками модерна был дом Кастель Беранже (1895—1897 гг., Париж), затем дом Куалльо (1897 г., Лилль), концертный зал Юмбер де Роман (1898—1900 гг., Париж), дом Каниве и вилла «Ля Влюэтт» (1898—1901 гг., Херманнвиль), замок Генриэт (1899—1903 гг., Севр), «Шале Бланк» (1908 г., Сео), дом Гимара (1909 г., Париж), синагога на улице Павее (1913 г., Париж), павильоны-входы парижского метрополитена (1899—1904 гг.). С 1930 г. работал в Комитете современной архитектуры. В 1938 г. уехал в Нью-Йорк.

фон ГОГЕН, Александр Иванович
(1856—1914), Россия

С 1875 по 1879 гг. учился в Академии художеств. В период учебы работал архитектором Сестрорецкого завода и помощником у архитекторов А. Ф. Красовского и П. Ю. Сюзора. С 1883 г. — архитектор двора великого князя Владимира Александровича. С 1908 г. — инспектор по строительной части при Кабинете Его Императорского Величества. В 1892—1897 гг. преподавал

в акварельном классе Училища технического рисования барона Штиглица. С 1907 по 1908 г. преподавал архитектурное проектирование в Николаевской военно-инженерной академии. Среди его многочисленных построек в Петербурге — здание Офицерского собрания (совместно с А. И. Томишко и В. К. Гаугером, Литейный пр., 20. 1895—1898 гг.), особняк Варгунина (ул. Петра Лаврова, 52. 1896—1897 гг.), жилой дом служащих Палаты мер и весов (Московский пр., 19, корпус 3. 1896—1897 гг.), жилой дом (ул. Рубинштейна, 18. 1899 г.), дом Д. И. Менделеева (ул. Б. Пушкарская, 26. 1900 г.), здание Николаевской Академии Генерального штаба (Суворовский пр., 32. 1900—1903 гг.), здание музея Суворова (при участии Г. Д. Гримма, ул. Салтыкова-Шедрина, 43. 1901—1904 гг.), особняк М. Ф. Кшесинской (при участии А. И. Дмитриева, Проспект М. Горького, 1. 1904—1906 гг.), памятник «Стережущему» (скульптор К. В. Изенберг, парк Ленина. 1909—1911 гг.).

ГОДВИН (GODWIN), Эдвард Виллиам
(1833—1886), Англия

Родился в Бристоле в семье декоратора. В 1854 г. основал проектную и строительную фирму (позднее в сотрудничестве с Г. Крипсом). Строил жилые дома, ратуши, школы в Бристоле и его округе. С 1865 г. жил в Лондоне, изучал готику. Построил в Лондоне дом для Дж. Уистлера на Тайт Стрит (1878 г.). Помогал Бергесу в проектировании судебных зданий и Р. В. Эдису в проектировании здания парламента в Берлине. Построил дом в Лондоне для Общества изящных искусств на Бонд Стрит, а также студию для принцессы Луизы в Кенсингтонском дворце. В последние годы создавал театральные костюмы и декорации, проекты мебели под влиянием японской культуры.

ГРИН (GREEN), Чарлз Самнер
(1868—1957), США

ГРИН (GREEN), Генри Матер
(1870—1954), США

Родились в Цинцинатти в семье врача. Первоначальное образование получили в Высшей экспериментальной школе ручного труда в г. Сен-Луи. В 1891 г. окончили академический курс в Массачусетском технологическом институте. Несколько лет жили в Бостоне, затем поселились в Пасадене. Для их построек, за возведением которых они всегда наблюдали сами, характерны исключительно точные конструктивные расчеты и инженерные решения. Среди их работ в Пасадене: Карбертон-хауз (1902 г.), дома Бандини (1903 г.), Блакера (1908 г.), Блакера (1908 г.), Торсена (1909 г.) и др. С начала первой мировой войны заказы резко сократились. Популярность братьев Грин упала в связи с вошедшим в моду «колониальным стилем». В 1914 г. Чарлз уехал в Кармель, Генри до 1930-х гг. работал один.

ГРОПИУС (GROPIUS), Мартин
(1824—1880), Германия

Родился в Берлине, где в основном и работал. В 1866 г. совместно с Шмихденом основал фирму

«Гропиус и Шмихден». С 1869 г. — директор Королевской школы искусств и ремесел. Среди зданий, выстроенных по его замыслу в Берлине, — Музей искусства (1877—1881 гг.), больница Фридрихштайн (1878—1883 гг.), и в Лейпциге — Гевандхаузе (1881—1884 гг.).

ДА'АРОНКО (D'ARONCO), Раймондо
(1857—1932), Италия

Родился в Хемоне, близ Удины. Обучался резьбе по камню в Граце (Австрия). С 1871 г. учился архитектуре в Академии изящных искусств в Венеции. Исполнил ряд работ для Милана (городские ворота «Тенаглиа»), Венеции (оформление Национальной выставки 1887 г.). Принимал участие в конкурсе на памятник Виктору-Эммануилу II. В 1892 г. проектировал в Константинополе павильоны для Оттоманской выставки. С 1896 г. — главный архитектор султана Абдул-Хамида. Построил здание для султанского архива в Йилдизе в 1896 г., а также казармы в Ки ди Галате и базар Шарите в Константинополе. Вел в Турции проектирование для Международной Туринской выставки 1902 г. (главный вход, административные корпуса, фото- и автопавильоны, ротонду и другие объекты). В 1903 г. исполнил проект мечети в Галате. Вернулся в Италию в 1908 г. В 1909 г. спроектировал ратушу для Удины.

Де БОДО (De BAUDOT), Анатоль
(1834—1915), Франция

Учился в Школе изящных искусств у Виолле-Дюка и Лабруста. В течение двадцати пяти лет читал лекции по истории архитектуры в Музее исторических памятников. Был вице-президентом Комитета исторических памятников. Построил церковь в Рамбуйе (1869 г.), собор Сен-Жен на Монматре (1894—1903 гг.), лицей Лаканаль в Сео.

Де КЛЕРК (De KLERK), Михель
(1884—1923), Голландия

Учился в Индустриальной школе в Амстердаме, одновременно практикуя в архитектурной фирме Эдуарда Куйперса, где исполнил ряд неосуществленных проектов. В 1910—1911 гг. путешествовал по Скандинавии. В 1910—1920-х гг. построил несколько домов в Амстердаме. Был руководителем Амстердамской школы архитекторов. Получил большую известность после создания проектов «дешевых» домов вокруг Амстердама с применением форм и материалов традиционного голландского строительства.

ДОМЕНЕЧ-и-МОНТАНЕР (DOMENECH i MONTANER), Льюис
(1850—1923), Испания

Родился в Барселоне. В 1873 г. получил диплом архитектора в Мадридском университете. Первоначально удачно выступал на конкурсах совместно с Хосе Виласеком. В 1875 г. начал преподавать в Барселонской Провинциальной школе архитектуры и в 1900 г. стал ее директором. Занимался активной политической деятельностью в регионалистских организациях Каталонии.

В 1905 г. опубликовал «Политические этюды». В 1888 г. построил для Барселонской международной выставки ресторан и отель. Возвел в Барселоне дворец Монтанер (1893 г.), Дворец музыки (1908 г.), дом Томаса (1899 г.), госпиталь Сан-Пабло (1912 г.) и др. Был известен как живописец, археолог и историк искусства.

ДЮЛФЕР (DÜLFER), Мартин
(1859—?), Германия

Родился в Бреслау. С 1887 по 1906 г. практиковал в Мюнхене, затем — профессор Технического института в Дрездене. В числе известных его построек — концертный зал в Мюнхене (1895 г.), здание редакции «Алгемайне Цайтунг» в Мюнхене (1900—1901 гг.), театры в Мерано (1899—1901 гг.), Дортмунде (1903—1904 гг.) и Любеке (1907—1908 гг.), здание Дрезденского банка в Лейпциге (1910-е гг.).

ЖАННЕРЕ (JEANNERET), Шарль Эдуард
(Ле Корбюзье)
(1887—1965), Франция

Родился в Ла-Шо-де-Фондз, где с 1900 г. занимался эстампом в Школе прикладных искусств. В 1905 г. получил первый архитектурный заказ на проект виллы Фале. В 1907—1908 гг. был в Италии, Германии и Австрии. Несколько месяцев работал с И. Хоффманом в Вене и в Париже с О. Перре. Основал «Ателье свободного искусства» и в 1910 г. установил связь с немецким Веркбундом. Работал пять месяцев в мастерской П. Беренса с В. Гропиусом и Мис ван дер Роэ. До принятия псевдонима «Ле Корбюзье» построил ряд загородных вилл: вилла Стоцера, вилла Жакмета (1908 г., окрестности Ла-Шо-де-Фондз), дом Жаннере-отца (1912 г.), дом Швоба (1916 г., Ла-Шо-де-Фондз), кинотеатр «Скала» (1916 г., Ла-Шо-де-Фондз). В 1917 г. переселился в Париж.

ЖУРДЕН (JOURDIN), Франк
(1847—1935), Франция

Родился в Антверпене. В 1865—1870 гг. учился в Школе изящных искусств в мастерской Думе. В ряде статей пропагандировал новые тенденции в архитектуре и искусстве. К его значительным работам относятся: здание фабрики (1888 г., Пантен), отель «Шенка» (1894 г., Париж), надгробия А. Доде и Э. Золя. Приобрел известность строительской магазином «Ла Самаритен» (1905 г., Париж). Выступал в печати как драматург и новеллист.

ЗАЗЕРСКИЙ, Алексей Иванович
(1876—1942), Россия

В 1902 г. окончил петербургский Институт гражданских инженеров. В 1909 г. основал «Товарищество для устройства постоянных квартир». Активный участник кооперативного строительства в Петербурге. В советское время — крупный специалист по гражданскому и промышленному строительству. Принимал участие в разработке генеральных планов развития Ярославля, Калинина, Баку. Занимался педагогической и исследовательской деятельностью. Среди обширного списка его работ в Петербурге перестройка здания Женского педагогического института (сов-

местно с В. В. Старостиным, ул. Братьев Васильевых, 26. 1904—1906 гг.), Центральная электрическая станция и трансформаторные подстанции городского трамвая (совместно с Ф. О. Тейхманом, Л. Б. Гронбергом и В. И. Радивановским; ул. Красного электрика, 3. 1906—1908 гг.), жилой дом на Московском пр., 1 (1907—1908 гг.), жилой дом на Лиговском пр., 275 (1910—1911 гг.), жилой дом на ул. Профессора Попова, 28 (1910—1911 гг.), кооперативный дом на наб. Карповки, 19 (1912—1913 гг.), жилой комплекс «Бассейного кооперативного товарищества» (совместно с Э. Ф. Виррихом, А. Ф. Бубырем и Н. В. Васильевым, ул. Некрасова, 58—60. 1912—1917 гг.), дом III Петроградского кооперативного товарищества (совместно с И. И. Яковлевым, Кировский пр., 73—75. 1913—1914 гг.), дом Выборгского кооперативного товарищества (совместно с В. В. Старостиным. 1913—1916 гг.).

ЗЕЛЕНКО, Александр Устинович *
(1871—1953), Россия

Окончил в 1894 г. Институт гражданских инженеров в Петербурге. С 1897 по 1900 г.—городской архитектор в Самаре, где построил дома Пермякова, Курилина и собственный. Совершил в 1903—1904 гг. кругосветное путешествие (Англия, Америка, Индия, Австралия). Изучал методики культурно-воспитательной и педагогической работы в США. В 1906 г. создает совместно с педагогом С. Т. Шацким педагогическое общество «Сетлемент» по образцу американских культурных общин. В 1907 г. строит здание для «Сетлемент» в Москве (с 1909 г. дом Общества «Детский труд и отдых», Владковский пер., 3) —единственная из сохранившихся его построек.

В 1908 г. находился за границей (предположительно в США). 1909—1917 гг.— педагогическая и просветительская работа, разработка типовых проектов народных домов, построил дачу Пфепффера в Сокольниках (Москва), виллу в Сакраменто (Калифорния, США), детский сад им. Кельиной на Девичьем поле (Москва). Преподавал в Народном университете им. Шаняевского в Москве в 1913 г. После 1917 г. работал в ряде научно-исследовательских учреждений. Автор статей по вопросам воспитания.

ИВАНОВ-ШИЦ, Алларион Александрович
(1871—1937), Россия

Родился в Воронеже. В 1888 г. окончил петербургский Институт гражданских инженеров. Построил в Москве здание сберегательной кассы (Рахманиновский пер., 3. 1907 г.), Народный университет им. Шаняевского (Мясницкая пл., 6. 1910—1913 гг.), Купеческий клуб на Дмитровке (ул. Чехова, 6. 1907—1908 гг.), театр Гирша (нач. 1900-х гг.) и др. В 1890—1894 гг. был главным архитектором Москвы. После 1917 г. работал архитектором Санитарного управления. Перестраивал и отделывал залы здания Верховного Совета СССР в Кремле. Проектировал комплекс Боткинской больницы в Москве.

КАШЕНКО, Александр Васильевич
(1860—?), Россия

В 1892 г. окончил Академию художеств в Петербурге. Известны несколько построенных им зданий. Среди них: дома на Невском пр., 138 (1896 г.) и 43 (1900 г.), дом на Таврической ул., 1 (1901 г.) и здание Петербургского международного коммерческого банка на Малой Садовой ул., 6 (1912 г.).

КЛЕЙН, Роман Иванович
(1858—1924), Россия

Родился в Москве. После двух лет (1873—1874 гг.) обучения в Училище живописи, ваяния и зодчества работал чертежником на строительстве здания Исторического музея в Москве у В. О. Шервуда. С 1874 по 1882 гг. учился в Академии художеств в Петербурге. Получив диплом архитектора-художника, совершил поездку в Италию, где занимался до 1884 г. в римской мастерской П. Гарнье. Творческую деятельность начал с постройки церкви в романском стиле под Петербургом. В 1888—1900-х гг. имел широкую практику в Москве: построил ряд особняков (Высоцкого, Снегиревой, Некрасова, Морозовой и др.), а также Трехгорный пивоваренный завод, Средние торговые ряды на Красной площади (1891—1892 гг.) и дом чаепроводца Перлова с магазином. Наиболее заметные его постройки — Музей изящных искусств (1898—1912 гг.), универсальный магазин «Мюр и Мерлиз» (1908 г.) и Бородинский мост (1912 г.). Преподавал в Высшем техническом училище и Рижском политехническом институте, когда тот в 1916—1918 гг. находился в эвакуации в Москве.

В 1918—1924 гг. участвовал в ряде конкурсов на проекты застройки рабочих поселков Донбасса, в районах Грозного, Туапсе.

КОСЯКОВ, Василий Антонович
(1862—1921), Россия

Наиболее крупная фигура среди трех братьев-архитекторов (Василий, Владимир и Георгий). Окончил в 1885 г. петербургский Институт гражданских инженеров, где в 1906 г. стал первым выборным директором. Пользовался авторитетом в архитектурном мире как педагог, талантливый инженер, исследователь инженерного и строительного дела. Среди многочисленных его работ в Петербурге наиболее известны: подворье Киево-Печерской лавры (наб. Лейтенанта Шмидта, 27. 1895—1900 гг.), корпус Бумагопрядильной мануфактуры (ул. Александра Матросова, 2. 1899 г.), дача В. А. Косякова в Сестрорецке (Ермоловский пр., 9. 1901 г.), жилой дом (ул. Щорса, 57. 1902 г.), Морской собор в Кронштадте — крупнейший образец «византизма» в России (1902—1913 гг.), жилой дом, отмеченный жюри архитекторов медалью за лучший фасад (пр. Восстания, 19, совместно с Г. А. Косяковым. 1904—1906 гг.), церковь Александра Невского в Красном Селе. 1907 г.), усыпальница в Воскресенском Новодевичьем монастыре (Московский пр., 100. 1907—1912 гг.), здание Благородного собрания (совместно с В. А. и Г. А. Косяковыми; ул. Малая Садовая, 2. 1912—1914 гг.).

* Сведения предоставлены А. В. Бадялрвым.

КОТЕРА (KOTĚRA), Ян
(1871—1923), Австро-Венгрия

Родился в Брно. Учился в 1887—1890 гг. в Ремесленной школе в Пльзене, затем в Ёне у О. Вагнера. После поездки в Италию (1898 г.) вернулся в Прагу и начал преподавать в Школе искусств и ремесел. Организовал обучение аналогично Вагнеровскому методу. Начал практиковать в конце 1890-х годов — построил дом на Вацлавской площади в Праге. Первая крупная работа — Окружной дом на Градце (1903—1904 гг., Прага). Построил также Окружной дом в Простейове (1904—1905 гг.) со скульптурными украшениями С. Сухарда, для которого Котера создал виллу и студию. Тематика его проектов разнообразна: банки, отели, выставочные интерьеры, дома для рабочих, надгробия. Работал над проектом Пражского университета. Поддерживал организацию чешского Веркбунда.

КРАЙЗ (KREIS), Вильгельм
(1873—1955), Германия

Родился в Элтвиле. В 1898—1902 гг. был ассистентом у П. Валлота, с 1926 г. — профессор в Дрезденской академии искусств. С 1909 по 1920 г. — директор Школы искусств в Дюссельдорфе. Основные сооружения: мост Августа (Дрезден, 1906 г.), мост через Рейн (Дюссельдорф, 1926 г.), Музей истории г. Галле (1913 г.), Немецкий музей гигиены (Дрезден, 1927—1930 гг.), универмаг «Тиш» (1913 г.), Дворец бетона (Лейпциг, 1913 г.).

КРИЧИНСКИЙ, Степан Самойлович
(1874—1923), Россия

Родился в Вильно. В 1897 г. окончил петербургский Институт гражданских инженеров. Знакомился с архитектурой Италии, Германии, Франции, Швеции и Финляндии. Изучал памятники русского зодчества на Севере и в среднерусских губерниях. Исследовал вопросы курортного строительства на Кубани и Черноморском побережье в 1916—1917 гг. Построил двадцать четыре здания в различных городах. Принимал участие в возведении крупных сооружений Петербурга: Торгового дома Гвардейского экономического общества (ул. Желябова, 21/23, 1908—1910 гг.), мусульманской мечети (пр. М. Горького, 7, 1910 г.). Автор храма-памятника трехсотлетия дома Романовых (Полтавская ул. 1911—1914 гг.), особняка художника П. Е. Щербова в Гатчине (ул. Чехова, 4а, 1910—1911 гг.), Федоровского городка в Царском Селе (г. Пушкин, Академический пр., 14—30, 1913—1917 гг.).

КРЫЖАНОВСКИЙ, Дмитрий Андреевич
(1871—1942), Россия

Среднее образование получил в Иркутском техническом училище. С 1888 по 1893 г. учился в Петербурге в Академии художеств, но диплом архитектора-художника получил через три года после окончания. Работал помощником у П. Сюзора и А. Красовского. Первые самостоятельные работы — небольшие павильоны для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде 1896 г. До 1900 г. был секретарем Общества русских

художников. В 1907—1917 гг. состоял членом правления Петербургского общества архитекторов. Работал техником по строительству в Городской управе и военном порту. Построил в Петербурге более пятидесяти зданий. Часто выступал как строитель-подрядчик. Некоторые из его сооружений: дома на ул. Котовского, 6 (1899 г.), Большом пр. Петроградской стороны, 43 (1901 г.), ул. Ленина, 25 (1902 г.), Кировском пр., 45 (1903, 1906 гг.), особняк Свиныгина на Каменном острове (Большая аллея, 10, 1905—1906 гг.), ул. Таврическая, 43 (1906 г.), дом Акционерного общества «Воронин, Чешер, Лютт» (Выборгская наб., 59, 1913—1914 гг.) и др. Культовых построек осуществил мало: в Петербурге — церковь старообрядцев Поморского согласия (Тверская ул., 8, 1906—1907 гг.) и часовня на старообрядческом Охтенском кладбище, в Киеве — Троицкая церковь. Известно также, что он построил двухэтажный дом в имении Антошкина Екатеринославской губернии. После 1917 г. активно работал в архитектурных и строительных организациях Ленинграда и преподавал. Автор ряда руководств по различным вопросам строительного дела.

КУЗНЕЦОВ, Иван Сергеевич
(1867—1942), Россия

Родился во Владимирской губернии. Окончил в 1888 г. московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Продолжил образование в Петербурге в Академии художеств, которую окончил в 1897 г. Среди его построек в Москве: «Деловой двор» на пл. Ногина (1912—1913 гг.), дом Саввинского подворья на Тверской ул. (1907—1918 гг.), конторское здание на Рождественке (ок. 1915 г.). Известно, что он построил в 1910-е гг. богадельню Конфина в Серпухове. После 1917 г. его деятельность неизвестна*.

ЛАВЕРЬЕ (LAVERRIERE), Альфонс
(1872—1954), Швейцария

Родился в Каруже. Учился в мастерской Паскаля в Парижской академии. В 1902 г. основал в Швейцарии собственную фирму в партнерстве с соучеником по академии Эженіом Моно. Его работы включают проект ресторана в Верхней Савойе (1901 г.), мост Шодерон (1905—1906 гг., Лозанна), виллу на озере Женфер, Центральный вокзал в Лозанне (совместно с Э. Моно и др.), проект стадиона в Стокгольме (совместно с Э. Моно), отмеченный призом за прогрессивность. Следует отметить и сооруженный по его проекту монумент в память Реформации (Женфер, 1909 г.).

ЛАВИРО (LAVIROTTO), Жюль Эме
(1864—1924), Франция

Родился в Лионе. С 1892 г. учился два сезона у П. Блонделя в Париже. Построил ряд домов в Париже, а также замок Сен-Сир-о-мон-д'Ор в окрестностях Лиона. Проектировал дешевые дома, построенные в Париже на ул. Летевр в 1906 г. и в Жувизи в 1913 г.

* Сведения предоставлены А. Ф. Крашениниковым.

ЛЕТАБИ (LETHABY), Уильям Ричард
(1857—1931), Англия

Родился в Барнстейпле графства Девон, где получил первоначальное художественное образование, которое продолжил у Ричарда Уэйта в Дерби. Его ученические работы отмечались призами. Был в поездке по северной Франции, где рисовал готические соборы. До 1889 г. работал главным чертежником в фирме Нормана Шоу. В 1891 г. основал собственную фирму. Его основные постройки немногочисленны: дом в Хомпшире (1890 г.), дом в Мальсеттере (1898 г., Оркни), церковь в Брокхемпtone (1900—1902 гг.), здание страховой конторы «Игль» (1899 г., Бирмингем). Известен как педагог и критик. Был основателем и первым директором Центральной школы искусств и ремесел с 1894 г. В 1900 г. стал профессором рисунка в Королевском колледже искусства. Основные литературные работы: «Архитектура, мистицизм и миф» (1892 г.), «Форма и цивилизация» (1922 г.), «Филипп Уэбб и его работа» (1925 г.).

ЛИДВАЛЬ, Федор Иванович
(1870—1945), Россия

Родился в Петербурге в семье шведского подданного — портного. В 1888—1890 гг. занимался в Училище технического рисования барона Штиглица. С 1890 по 1896 г. учился в Академии художеств, в мастерской Л. Н. Бенуа. Первая постройка — дом И. Б. Лидваль (матери архитектора) на Кировском пр., 1 (1899—1904 гг.) — вывела его в круг лидеров петербургского модерна. В списке сооруженных им зданий — доходные дома, банки, гостиницы, здание купеческой гостиницы (Апраксин пер., 6. 1902 г.), жилые дома (ул. Братьев Васильевых, 15, 17, 19. 1902—1910 гг.), дом Циммермана (Кировский пр., 61. 1906—1908 гг.), здание Второго общества взаимного кредита (ул. Садовая, 34. 1907—1908 гг.), здание Азовско-Донского банка (ул. Герцена, 3—5. 1908—1909 гг.), дом Нобеля (Лесной пр., 10. 1910—1912 гг.), дом Толстого (наб. Фонтанки, 52—54. 1910—1912 гг.), гостиница «Астория» (ул. Герцена, 39. 1911—1912 гг.), железобетонный свод в здании фондовой биржи (Пушкинская пл., 4. 1913—1914 гг.) и др. В начале 1910-х гг. по его проекту были построены Азовско-Донской банк в Москве (ул. Куйбышева, 3/8) и отделение того же банка в Астрахани. В этот же период им построен Русский для внешней торговли банк в Киеве на Крещатике и отделение Азовско-Донского банка в Харькове на пл. Тевелева. С 1918 г. жил в Стокгольме.

ЛИНДГРЕН (LINDGREN), Армас Елиель
(1874—1929), Финляндия

В 1897 г. окончил Политехнический институт в Гельсингфорсе. До 1904 г. работал в архитектурной фирме совместно с Э. Саариненом и Г. Гизеллиусом (основные их совместные постройки приведены в справке о Г. Гизеллиусе). После ухода из фирмы продолжал работать в «национальном стиле». Испытал влияние немецкой архитектуры, с которой познакомился в поездках по Германии в 1898, 1899 и 1902 гг. В числе его построек после 1904 г. — административные и ратушные здания в Гельсингфорсе и Трансканде;

театр и клуб общества Вайнемуйне в Дорпате; театр с концертным залом «Эстония» в Ревеле; дом студенческой гильдии в Дорпате; корпуса завода «Войкка» и фабричные здания акционерного общества «Маскин и Бро» в Гельсингфорсе; многочисленные церкви в Сайнатсало, Волькеало, Кексгольме и др. Занимался реставрацией старых церквей Кимито, Свеаборга, Або и др. Увлекался офортом.

ЛИТМАНН (LITTMANN), Макс
(1862—?), Германия

Родился в Хемнитце, с 1885 г. жил и работал в Мюнхене. В 1887—1888 гг. изучал архитектуру в Италии. В списке его работ — здания Мюнхенского дома спектаклей (1900—1901 гг.), театра Шиллера в Харлоттенбурге (1901 г.). В течение 1897—1908 гг. по его проектам в Мюнхене построен ряд институтов и клиник. Строил также жилые и торговые здания, курорты, издательства, банки, например Дрезденербанк.

ЛООС (LOOS), Адольф
(1870—1933), Австро-Венгрия

Родился в Брно в семье скульптора. Учился с 1890 по 1893 г. в дрезденской Высшей технической школе. Три года был в США, посетил крупнейшие города. С 1897 г. стал выступать как теоретик и публицист по вопросам современной архитектуры. Самая известная из его работ — «Орнамент и преступление» (1908 г.). Лишь малая часть его многочисленных проектов была реализована: интерьеры кафе в музее Вены, вилла Беера (1904 г., озеро Женфер), дом Карма (1904—1906 гг., Монтро), интерьеры американского бара (1908 г., Кертнердурхганг), дом Штейнера (1910 г., Вена). В 1912 г. основал независимую школу архитектуры, закрывшуюся с началом первой мировой войны. Входил в группу деятелей культуры авангардистского направления (Краус, Альтенберг, Шенберг, Кокошка). В середине 1910-х гг. исполнил проект здания для чикагской газеты «Трибюн Тауэр». В 1926—1928 гг. преподавал в Сорбонне. В 1920-х гг. построил ряд домов в Вене и дом Мюллера в Праге.

ЛЯЛЕВИЧ, Мариан Станиславович
(1876—1944), Россия

Родился в Волковыске (Белоруссия). С 1895 по 1901 г. учился в Академии художеств в мастерской Л. Н. Бенуа. Совершил поездку в Германию и Италию. В 1917—1918 гг. — председатель Петроградского общества архитекторов-художников. В 1918 г. уехал в Польшу, где занимался реставрацией архитектурных памятников и строил банки в Калише, Сосновке, Сельдце и Варшаве. Погиб в дни Варшавского восстания. В числе зданий, построенных им в Петербурге, — жилой дом (ул. Розенштейна, 39. 1903—1904 гг.), особняк Покотиловой (Кировский пр., 48. 1919 г.), торговый дом Мертонса (Невский пр., 21. 1911—1912 гг.), особняк Мертонса на Каменном острове (Западная аллея, 1. 1911 г.), жилой дом (ул. Пестеля, 7. 1911—1913 гг.), дом Быховского (Кировский пр., 9. 1911—1912 гг.), дом с кинотеатром «Паризана» (Невский пр., 80. 1913—1914 гг.), корпус фабрики «Треугольник» (наб. Обводного

канала, 138—140. 1910-е гг.), корпус и склад фабрики «В. П. Керстен» (ул. Красного курсанта, 27, правая часть и дворовый корпус. 1914—1915 гг.). В Москве им построено здание Товарищества «Треугольник» (1914 г.), в Варшаве крупный Аграрный банк (1925—1928 гг.).

МАКИНТОШ (MACKINTOSH), Чарльз Рени (1868—1928), Англия

Родился в Глазго. Первоначальное профессиональное образование получил в Глазго в Художественной школе А. Глена. С 1885 по 1892 г. обучался архитектуре у Ф. Ньюбери и практиковался у архитектора Дж. Хатчесона. В 1889 г. работал чертежником в фирме «Хониман и Кеппи». В 1890 г. использовал стипендию А. Томпсона на поездку во Францию и Италию. В 1895 г. совместно с сестрами Маргарет и Френсис Макдональд и Г. Макнейром («Группа четырех») выступал как плакатист на Выставке нового искусства в Париже. Его ранние произведения в Глазго включают здание редакции «Глазго геральд» (совместно с К. Кеппи. 1893 г.), общественная школа Мартира на ул. Барони (1895 г.), церковь Королевского Креста (Вудсайд. 1898—1899 гг.), Хилл-хаус (Хеленсборо. 1902—1904 гг.), Художественная школа (1897—1909 гг.) и др. Участие в выставке мюнхенского Сецессиона (1899 г.) приносит известность на континенте и приглашение на восьмую выставку венского Сецессиона (1900 г.). В 1900 г. становится партнером в фирме «Хониман и Кеппи» и в том же году создает павильон Шотландии на Международной выставке в Турине. В дальнейшем участвовал на выставках в Мюнхене, Дрездене, Будапеште и Москве. В начале 1910-х гг. стал терять зрение. Его последними работами были интерьеры чайной в Глазго, перестройка двух домов, рисунки для тканей и пейзажная живопись. В 1919 г. переехал в Порт Вендрз (Южный Уэльс).

МАКЛАРЕН (MACLAREN), Джеймс (1843—1890), Англия

Родился в Стирлинге (Шотландия). До открытия в 1886 г. собственной фирмы работал в Глазго в мастерской К. Дугласа и Дж. Стивенсона, затем — в Лондоне у Э. Годвина и Р. Коуда. Его самостоятельные работы включают здание Высшей школы в Стирлинге (1887—1888 гг.), ратушу в Пертшире (1889—1890 гг.), дома № 10, 12 по Пелес Корт в Лондоне (1889—1890 гг.) и др. В 1890 г. победил в конкурсе на лондонскую «эйфелеву» башню, которую предполагалось построить в Уэмбли.

МАКМУРДО (MACKMURDO), Артур Хейгейт (1851—1942), Англия

Увлёкся архитектурой под влиянием лекций Д. Рескина в Оксфорде. Получил архитектурное образование под руководством Чатфильда Кларка и Дж. Брука. В 1875 г. открыл собственную мастерскую. Путешествовал вместе с Д. Рескином по Италии в 1874, 1878 и 1888 гг. В 1882 г. совместно с Г. Хорном, С. Имаджем и Б. Кресвиком создал фирму «Гильдия столетия», где исполнял

заказы на оформление интерьеров, рисунки обоев, проекты мебели, эскизы ковров, а также на работы по металлу. Был редактором журнала Гильдии «Хобби Хорс». Исполнил выставочный стенд Гильдии на Ливерпульской международной выставке в 1886 г. В 1880-х гг. построил ряд частных домов, позднее, в 1904 г., дом для себя в Эссексе. В 1900-е гг. оставил архитектуру.

МЕЛЬЦЕР, Роман Федорович (1860—1929), Россия

Окончил в 1884 г. Академию художеств в Петербурге. Занимался проектированием малых форм и отделкой интерьеров Зимнего и Александровского (Царское Село) дворцов в 1880—1890-х гг. Разрабатывал проекты мебели, владел мебельной фабрикой. Исполнил меблировку царской Фермы в Царском Селе. Автор ворот и решеток пандусов Зимнего дворца. Его ограда сада Зимнего дворца (перенесена на пр. Стачек) получила Гран-при на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., где им был выстроен павильон Сибири, Средней Азии и Кавказа. Как архитектора нового направления, его характеризуют следующие постройки: дачи на Каменном острове, собственная (Полевая аллея, 8. 1901—1904 гг.) и Фолленвейдера (Большая аллея, 13. 1904 г.), здание Ортопедического института (парк Ленина, 5. 1902—1905 гг.), особняк Кочубея (ул. Петра Лаврова, 24. 1908—1910 гг.), дворец великого князя Михаила Александровича (наб. Красного Флота, 54. 1910—1913 гг.) и др.

МЕССЕЛЬ (MESSER), Альфред (1853—1909), Германия

Родился в Дармштадте. До 1887 г. служил архитектором в прусской государственной службе. Преподавал в Технических институтах Берлина и Харлоттенбурга. Член Прусской академии искусств. Строил разнообразные сооружения: жилые дома, дачи, сельские усадьбы, магазины, в частности три универмага в Вертхейле, ратушу в Балленштадте, музей в Дармштадте, здание управления А.Е.Г.

МОЗЕР (MOSER), Карл (1860—1936), Швейцария

Обучался в Цюрихской высшей технической школе и в Школе изящных искусств в Париже. Совместно с Курье́лем построил в Карлсруэ банк (1898—1901 гг.) и лютеранскую кирху (1905—1906 гг.), Дворец искусств в Цюрихе (1910 г.) университет в Цюрихе (1914 г.), станцию Бадише (1912 г., Базель). Самостоятельно построил церковь св. Павла (1898—1901 гг.) и церковь св. Антония (1926—1927 гг.) в Базеле. С 1915 г. был профессором в Цюрихской высшей технической школе. В 1928 г. стал первым президентом СИАМ.

МОЗЕР (MOSER), Коломан (1868—1918), Австро-Венгрия

Родился в Вене. В 1886—1892 гг. учился в Академии прикладного искусства и с 1892 по 1895 г.— в Венской школе искусств. В 1897 г. стал членом-основателем венского Сецессиона,

который покинул в 1905 г. в связи с переходом в группу Г. Климта. Был в числе основателей венского Веркбунда и Зибенер-клуба. Как график и оформитель сотрудничал с Й. Хоффманом и Й. Ольбрихом при оформлении интерьеров построенных ими зданий. С 1900 по 1918 г. был профессором Венской школы искусств.

МОРРИС (MORRIS), Уильям
(1834—1896), Англия

Родился в Уолтемстоу, Эссекс. Учился в 1853—1856 гг. в Оксфордском университете. С 1856 г. работал в архитектурной мастерской Дж. Э. Стрита в Лондоне. В 1857—1862 гг. занимался живописью. В 1859 г., воплощая свой идеал дома, строит вместе с Ф. Уэббом Ред-хауз в Беркли. В 1861—1862 гг. организовал совместно с П. Маршаллом и Ч. Фолкнером компанию по производству художественной продукции (кустарные мастерские декоративной росписи, мебели, тканей, обоев, металлических изделий, витражей, шпалер и др.). В компании сотрудничали Ф. М. Браун, Д. Г. Россетти, Э. Берн-Джонс, У. Крейн, Ф. Уэбб. В 1874 г. основал Общество защиты старинных зданий. В 1890—1891 гг. образовал Келмскотское издательство, выпускавшее книги по образцам инкунабул в духе английской готической миниатюры. С 1880-х гг. играл видную роль в рабочем движении. Один из основателей в 1884 г. Социалистической лиги, издатель и редактор в 1884—1890 гг. ее органа «Коммонуэл». Автор многих литературных произведений, в том числе социально-утопического романа «Вести ниоткуда или эпоха счастья» (1891 г.).

МУТЕЗИУС (MUTHESIUS), Германн
(1861—1927), Германия

Родился в Гросснейхаузене. Учился в Берлинской технической школе. Работал в фирме «Валло». С 1887 по 1891 г. работал в Японии, затем — в Берлине в Министерстве труда. В 1896—1903 гг. служил в немецком посольстве в Лондоне. Результатом изучения английской архитектуры явилась книга «Английское строительное искусство современности» (1902 г.), «Новое церковное строительное искусство в Англии» (1902 г.) и «Английский дом» (1905 г.). Построил несколько деревенских зданий, а также дом для шелкоткацкой компании в Новаресе, здания для фабриканта шерсти Грюнберга в Силезии. Участвовал в основании Немецкого Веркбунда. Проектировал зал Фабеншау для Кельнской выставки в 1914 г.

НОВОТНЫЙ (NOVOTNY), Отакар
(1880—1959), Австро-Венгрия

Родился в Бенешове. Учился у Я. Котеры в пражской Школе искусств и ремесел. Работал в основном в Праге, где в 1909—1911 гг. создал самую известную свою постройку — дом Стенк. Список его работ включает частные дома и гимназии в Холице (1911 г.) и Раковнике (1912 г.), экспозицию Федерации чешского искусства на выставке Веркбунда в Кельне (1914 г.), кооперативные дома учителей в Праге (1919 г.), рабочее общежитие в Черножице (1924 г.) и др. С 1929 г. профессор в Школе искусств и ремесел.

НЬЮТОН (NEWTON), Эрнест
(1856—1922), Англия

Родился в Хокстоне. Получил образование в Аппинхэме под руководством Э. Грина. С 1873 г. работал в фирме Н. Р. Шоу. Позднее с группой сотрудников фирмы основал «Гильдию художественных работников». С 1879 г., создав собственную фирму, исполнил серию проектов небольших пригородных домов, а также крупных строений: Ред Корт (1894 г., Хаслемере), Банк Мартина (1898 г., Бромли), Стип Хилл (1899., Джерси), Арденран Плейс (1906 г., Блиндли Хет) и др. В 1899—1910 гг. создал большое количество коттеджей и типовых зданий в Востершире и Бикли Парке.

ОБРИСТ (OBRIST), Германн
(1863—1927), Германия

Родился в Килхенберге, недалеко от Цюриха, в семье врача. В 1886 г. прерывает обучение медицине и естественным наукам и занимается керамикой в Карлсруэ и скульптурой в Париже и Флоренции. В 1892 г. совместно с Бертом Ручетом организовал мастерскую декоративных работ во Флоренции и принял участие в выставке в Мюнхене (1894 г.). Был одним из тридцати художников, создавших в 1897 г. «Объединенный союз работников искусств и ремесел». В 1907 г. опубликовал книгу «Новые возможности в формировании искусства».

ОЛЬ, Андрей Андреевич
(1883—1958), Россия

Родился в Петербурге. В 1901 г. поступил в Институт гражданских инженеров. Из восьмисот поступающих единственный получил высший балл за рисунок. В 1905—1906 гг., когда институт был временно закрыт, работал в Гельсингфорсе в мастерской Э. Сааринена и А. Линдгрена. С 1906 г. практиковал в Петербурге в мастерской Ф. И. Лидваля. Рано начинает самостоятельную практику: в 1907 г. строит в Куоккале дачу писателя Л. Андреева, создавая для нее мебель и всю архитектурную отделку; в 1909 г. возводит деревянный особняк Никольского в Усикирке. На средства Нового общества художников совершает поездку по древним русским городам. До 1917 г. строит в Петербурге большой доходный дом (Аптекарский пр., 6. 1911—1912 гг.), особняк Плансона на Каменном острове (1912 г.), классический особняк Белозерского (ул. Куйбышева, 25. 1913 г.), торговый дом Липина (Мучной пер., 2. 1914 г.). Основная творческая деятельность развивается с 1920-х гг. Автор многочисленных жилых, общественных и промышленных зданий, планировочных решений в Ленинграде и других городах, профессор Ленинградского инженерно-строительного института.

ОЛЬБРИХ (OLBRICH), Йозеф Мария
(1867—1908), Австро-Венгрия

Родился в Торппау. Учился до 1898 г. в Вене у К. Хазенауэра и О. Вагнера. В период учебы посетил Италию и Тунис. В 1897 г. стал членом-основателем венского Сецессиона, для которого создал проект выставочного здания. По приглаше-

нию герцога Э. Л. фон Хессена основал совместно с шестью художниками колонию в Дармштадте. В 1899 г. построил в ней ряд домов для художников, студию, Свадебную башню и Дворец свободного искусства. В его творческом наследии — около сорока выстроенных зданий и тридцати тысяч рисунков.

ОРТА (НОЯТА), Виктор
(1861—1947), Бельгия

Родился в Генте. Год учился в Гентской консерватории. Начал изучать архитектуру в Гентской академии художеств. В 1878 г. работал в Париже у архитектора Ж. Дюбуйссона. В 1880 г. поступил в Брюссельскую академию изящных искусств. Первые самостоятельные работы — три дома на улице Дуз Шамбре (Гент). С 1890 г. построил большой ряд домов в Брюсселе, в том числе особняк Тасселя на ул. Турин (1893 г.). В 1896 г. начал работать над проектом Народного дома Социалистической партии в Брюсселе. В 1900-х гг. построил несколько торговых зданий. В 1901 г. применил при постройке здания магазина «Нововведение» (Брюссель) открытый железный каркас. С 1897 г. преподавал в Брюссельской академии изящных искусств. В 1915 г. был в Лондоне, затем до 1918 г. находится в США. В 1922—1928 г. создал проект Дворца изящных искусств для Брюсселя. С 1927 г. руководил Брюссельской академией изящных искусств.

ПАНКОК (PANKOK), Бернгард
(1872—1943), Германия

Родился в Мюнстере. Учился живописи и скульптуре в Дюссельдорфской и Берлинской художественных академиях. С 1892 г. жил в Мюнхене, где был в числе основателей «Объединенного союза работников искусств и ремесел» (Мюнхенский кружок). Выставлял интерьеры на международных выставках: «Альфовая комната» (1900 г., Париж), «Музыкальная комната» (1904 г., Сен-Луи). В 1901—1902 гг. построил дом К. Панге в Тюбингене и принимал участие в сооружении ратуши в Дессау. С 1902 г. исполнял проектные работы в Штутгарте для местной Ассоциации любителей искусства. Проектировал мебель машинного производства для Немецкого Веркбунда. С 1913 г. был директором Государственной школы искусств и ремесел.

ПАУЛЬ (PAUL), Бруно
(1874—1968), Германия

Родился в Зайфхеннерсдорфе. Учился в Дрездене в Школе изящных искусств и ремесел, а также практиковался в строительном деле. В 1894 г. поступил в Мюнхенскую академию художеств. Вошел в Мюнхенский кружок, сотрудничал с Р. Римершмидтом. В 1904 г. присоединяется к Веркбунду и выполняет много проектов для этого объединения. В 1900 г. выставил на Всемирной Парижской выставке «Охотничью комнату». Пользовался авторитетом в сфере художественного образования и организации репрезентативных выставок. Строил административные здания в Берлине, замок Хайнерберг в Таунсе, дом Розы Ливингстон во Франкфурте-на-Майне.

Оформлял интерьеры кают морских лайнеров. / Выступал как иллюстратор и карикатурист в журналах «Югенд» и «Симплициссимус».

ПЕРЕТЯТКОВИЧ, Марьян Марьянович
(1872—1916), Россия

Родился в имении «Усичи» Волынской губернии. С 1896 по 1901 гг. учился в петербургском Институте гражданских инженеров, затем до 1906 г. совершенствовал образование в Академии художеств в мастерской Л. Н. Бенуа. Совершил поездку по Германии, Голландии, Греции и Бельгии. Получил практику в строительном деле на сооружении гостиницы «Метрополь» в Москве и дома компании «Зингер» в Петербурге. Построил в Москве совместно с И. И. Рербергом и В. К. Олтаржевским здание Северного страхового общества на Ильинке (ул. Куйбышева. 1909—1911 гг.). В Петербурге среди его работ выделяются здание Католического костела (совместно с Л. Н. Бенуа, Ковенский пер., 7. 1907—1909 гг.), дом страхового общества «Саламандра» (ул. Держинского, 4, совместно с Н. Н. Веревкиным. 1908—1909 гг.), банкирский дом Вавельберга (Невский пр., 7—9. 1910—1912 гг.), Русский торгово-промышленный банк (ул. Герцена, 15. 1912—1914 гг.), Дом городских учреждений (пр. М. Горького, 49. 1912—1913 гг.), здание Министерства торговли и промышленности (наб. Макарова, 8. 1914—1915 гг.). Построил здание банка в Ростове-на-Дону (1912—1914 гг.).

ПЕРРЕ (PERRET), Огюст
(1874—1954), Франция

Родился в Брюсселе в семье французского эмигранта. До 1901 г. учился в Школе изящных искусств в Париже вместе с братом Жоржем. Первое здание спроектировал и выстроил в возрасте шестнадцати лет. Среди его построек в Париже — дом № 25 на улице Франклин (1903 г.), склады Эсдерс, здания «Касабланка Докс», дом № 119 по авеню Ваграм, гараж Марбёф на площади Понтё (1905 г.) и театр на Елисейских полях (1911—1913 гг.).

ПОКРОВСКИЙ, Владимир Александрович
(1871—1931), Россия

Родился в Москве. В 1892—1897 гг. учился в Петербурге в Академии художеств в мастерской Л. Н. Бенуа. В 1907 г. — декан Высших женских политехнических курсов. В 1912—1917 гг. преподавал в Академии художеств. Профессор петербургского Института гражданских инженеров. С 1913 г. — архитектор Высочайшего двора. В 1908 г. принимал участие в выставке VIII Международного конгресса архитекторов в Вене. Участвовал в выставке Объединенного совета художников в Лондоне. Строил на Украине и в Нижнем Новгороде. Наиболее значительные его работы в Петербурге и пригородах: церковь на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга (1916—1917 гг.), усыпальницы на Новодевичьем кладбище и в Александро-Невской лавре (1900-е гг.), Федоровский собор в Царском Селе (при участии В. Н. Максимова, г. Пушкин, Академический пр., 32. 1909—1912 гг.), павильон Царского вокзала в Царском

Селе (при участии М. И. Курилко, г. Пушкин, Академический пр. 1911 г.), казармы Третьего стрелкового полка в Царском селе (при участии А. А. Юнгера и И. И. Шаркова, г. Пушкин, бульвар Киквидзе, 21—23. 1914—1917 гг.). Построил в Москве здание Ссудной кассы в Настасьинском пер. (совместно с Б. М. Никитиным. 1901 г.). По его проекту под Лейпцигом построен храм-памятник Битве народов в 1911—1913 гг., а также в 1915 г.—церкви русских посольств в Риме и Гааге.

ПЭКСТОН (PAXTON), Джозеф
(1801—1865), Англия

Родился в Бедфордшире в семье фермера. Учился на садовника. Служил главным садовником и ландшафтным художником, а затем деловым агентом у герцогини Девонширской в Чатсворте. В 1831 г. изобрел конструкцию крыши типа «ребра и стрелы» для парников. Применил эту конструкцию при строительстве Большой консерватории и «Дома лилий» в Чатсворте. В усовершенствованном виде использовал эту конструкцию в сооружении Хрустального дворца в 1851 г. Занимался разбивкой парков (Биркенхед в Чeshire, 1843 г.). В сотрудничестве с Г. Х. Стоксом принимал участие в архитектурных работах, таких как особняк семьи Ротшильдов. Исполнил много неосуществленных проектов сооружений из стекла и металла.

РАЙТ (WRIGHT), Франк Ллойд
(1867—1959), США

Родился в Ричлэнд Сентр, в штате Висконсин. До 1886 г. учился в Висконсинском университете. С 1887 по 1898 г. работал в Чикаго чертежником в фирме Д. Адлера и Л. Салливена. В 1893 г. открыл в Чикаго собственную контору, первоначально в сотрудничестве с Сесилем Карвином (до 1897 г.). В 1906 г. посетил Японию и в 1915 г. открыл мастерскую в Токио. В 1909 г. был в Германии и Италии. Устроил выставку работ в Берлине. За свою долгую практику создал более трехсот жилых и общественных зданий.

РЕРБЕРГ, Иван Иванович
(1867—1932), Россия

Родился в Москве в семье инженера путей сообщения. Учился в военном училище, затем — в Николаевской военно-инженерной академии в Петербурге, которую окончил в 1896 г. Был помощником Р. И. Клейна при строительстве Музея изящных искусств и других зданий в Москве. Исполнил проект «Дома дешевых квартир» (ул. Гиляровского, 27. 1907—1909 гг.) и здания Северного страхового общества (совместно с М. М. Перетятковичем и В. К. Олтаржевским, ул. Куйбышева. 1909—1911 гг.). Кроме того в Москве им построены женская гимназия (пер. Гайдара, 1911—1912 гг.), Голофтеевский пассаж на Петровке (1910-е гг.), особняк Урусовой (ул. Новокузнецкая, 12. 1910-е гг.) и другие торговые, жилые и учебные здания. Самая большая постройка до 1917 г.—Брянский (с 1934 г.—Киевский) вокзал (1914—1917 гг.). С 1906 по 1918 г. преподавал в московском Училище

живописи, ваяния и зодчества и Московском инженерном училище. В советское время — автор крупных жилых, административных и общественных зданий в Москве (например, Центрально-го телеграфа на ул. Горького).

РИМЕРШМИДТ (RIEMERSCHMIDT), Рихард
(1868—1957), Германия

Родился в Мюнхене. Учился в 1888—1890 гг. в Мюнхенской академии художеств. В 1896 г. построил собственный дом в предместье Мюнхена — **Пазинге**. Образовал в 1897 г. совместно с Г. Обристом и О. Экманом и др. «Объединенные мастерские искусства и ремесла» (Мюнхенский кружок). Работал в области прикладного искусства. В 1900 г. выставил на Парижской выставке «Комнату ценителя искусства». Разрабатывал проекты мебели для машинного производства. Оформил интерьеры кинотеатров в Мюнхене (1901 г.) и Нюрнберге. Участвовал в создании Немецкого Веркбунда в 1907 г. Закладывал основы промышленного дизайна, преподавал в художественных учебных заведениях Мюнхена, Нюрнберга, Кельна. Был директором Мюнхенской художественно-ремесленной школы в 1913—1924 гг. Основал в 1926 г. Ремесленную школу в Кельне.

РИЧАРДСОН (RICHARDSON), Генри Гобсон
(1838—1886), США

Родился в Новом Орлеане. В 1855—1859 гг. обучался архитектуре в Гарвардском университете и продолжил образование в парижской Школе изящных искусств в мастерской Л. Д. Андре. Служил у Т. Лабруста чертежником; руководил строительством железнодорожного вокзала в Хиттофе. Возвратившись в Америку, открывает в 1867 г. в Нью-Йорке архитектурную контору в партнерстве с Ч. Д. Кембриллом. Привнес в американскую архитектуру мотивы французской и испанской романтики, что отразилось в облике здания на Кларендом Стрит (Нью-Йорк, 1871 г.), церкви св. Троицы (Бостон, 1872—1877 гг.), Управления штата Нью-Йорк в Олбени (совместно с Л. Айдитцем и Ф. Л. Олмстедом), складских зданий Маршалла Филда (Чикаго, 1885—1887 гг.).

РОЗЕН (ROSEN), Антон
(1859—1928), Дания

Родился в Хорсенсе (Ютландия). Учился в Датской академии у Далерупа. С 1890 по 1896 г. руководил Государственным музеем искусств в Копенгагене. В 1897—1899 гг. путешествовал по Италии и Испании. В 1909—1913 гг. заведовал Академией архитектуры в Копенгагене. Строил универмаги, пригородные садовые поселки, выставочные здания. Исполнял рисунки для прикладных изделий: бокалы, украшения из серебра.

РОШЕФОР, Константин Николаевич
(1874—?), Россия

Окончил **петербургский** Институт гражданских инженеров. Из его построек в Петербурге наиболее значительны Химический корпус Гор-

ного института на 21-й линии Васильевского острова (совместно с А. И. Дитрихом. 1901—1906 гг.) и Торговый дом «Эсдерс и Схеффальс» на наб. Мойки, 73 (совместно с В. А. Липским. 1907 г.). Кроме этих, построил ряд жилых домов: на ул. **Ляхтинской**, 20 (1909 г.), ул. Гатчинской, 31—33 (1910 г.), наб. Карповки, 32 (1910—1911 гг.) и 34 (1911 г.), Фонарном пер., 18 (1911 г.) и др.

РУТ (ROOT), Джон Веллборн
(1850—1892), США

Родился в **Лумпкине**, штат Джорджия. В 1864—1868 гг. жил в Англии, где получил общее образование и навыки архитектурного проектирования. Продолжил образование на конструкторском отделении Городского колледжа в Нью-Йорке. Работал в проектных конторах Бруклина. В 1873 г. совместно с Д. Х. Барнхемом основал собственную практику. Построил большое количество конторских зданий в Чикаго, в том числе: шестнадцатизэтажное здание фирмы «**Монадонк**» (1880—1891 гг.), здание фирмы «**Релайанс**» (1890—1894 гг.), здание Чикагской академии изящных искусств. В 1889 г. перевел книгу Г. Земпера «Развитие архитектурного стиля».

СААРИНЕН (SAARINEN), Элиель
(1873—1950), Финляндия

Родился в Рантасалли. В 1893—1897 гг. учился в Гельсингфорсе живописи в Университете и архитектуре в Политехническом институте. С 1897 по 1907 г. сотрудничал в архитектурной фирме совместно с Г. Гизеллиусом и А. Линдгреном, где играл лидирующую роль. Первый крупный успех принес им павильон Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. (основные их совместные постройки указаны в справке о Г. Гизеллиусе). К его самостоятельным работам относятся прежде всего: вокзал в Гельсингфорсе (1904 г.), Эстонский банк в Ревеле (1912 г.), Ратуша в Лаhti (1912 г.), городской дом в Янеу (1913 г.). Исполнил генеральный план (неосуществленный) «Большого Гельсингфорса» в 1915—1918 гг. и генеральный план Ревеля. С 1922 г. поселился в США, где работал в Академии искусств Кранбрука и оказал большое влияние на американских архитекторов. Построил учебный корпус Кранбрук-скул. Исполнил генеральные планы развития Чикаго и Детройта.

САЛЛИВЕН (SULLIVAN), Луис Генри
(1856—1924), США

Родился в Бостоне. Учился в **Массачусетском** технологическом институте. Работал чертежником в чикагской конторе Мэйора Дженин. В 1874—1875 гг. находился в Париже, посещал Школу изящных искусств. В 1881 г. совместно с Д. Адлером основал фирму «Адлер и Салливен». Среди проектов деловых зданий самым крупным заказом было здание Аудиториум, включавшее конторские помещения, отель и театральный зал. Фирма также проектировала библиотеки, клубы, выставочные здания, синагогу. В 1893 г. построил Транспортейшен билдинг для Чикагской

Международной выставки. Награждался за постройки медалями Центрального союза декоративных искусств. Ф. Л. Райт, работавший в фирме в 1887—1893 гг., принимал участие в проектировании жилых зданий. Последней совместной работой с Д. Адлером были Гаранти билдинг (1890—1898 гг., Буффало). Позднее, с 1895 по 1905 г., работал с Дж. Элмсли, занимаясь жилищным и банковским строительством. В 1924 г. выпустил книгу «Система архитектурной орнаментации».

САНТ-ЭЛИА (SANT'ELIA), Антонио
(1888—1916), Италия

Родился в Комо. В 1900—1905 гг. учился в Технической школе в Милане, затем в Строительном институте Кастеллини. Проявил выдающиеся способности к архитектурному рисованию. В 1905 г. работал старшим мастером на строительстве канала Вилорези. В 1909—1911 гг., поселившись постоянно в Милане, посещал Академию Брера. Публикует свои проекты, участвует в ряде конкурсов. При участии Дж. Фонтана строит виллу Элизи в Маурицио по заказу Р. Лонгатти. В 1912 г. получает звание профессора архитектуры в Болонской академии художеств. Организовывает в Милане группу архитекторов и художников «Новые тенденции». Был членом правления муниципалитета от социалистов. В 1904 г. сооружает надгробие отцу. В марте 1914 г. выставляет рисунки и эскизы футуристического «Нового города» на выставке группы «Новые тенденции». В каталоге выставки публикует программный текст, который в июле того же года с небольшими изменениями и дополнениями вышел под названием «Манифест архитектуры футуризма». В 1915 г. вместе с группой футуристов уходит добровольцем на фронт. Убит в бою под Монфальконе.

СВИНЬИН, Василий Федорович
(1865—1939), Россия

Окончил Академию художеств в 1889 г. Служил архитектором в Академии художеств и Русском музее. Оформлял интерьеры особняка Спиридонова (ул. Петра Лаврова, 58. 1895—1897 гг.). Провел реконструкцию здания Михайловского дворца, приспособивая его под экспозиции Русского музея (Инженерная ул., 4. 1896—1897 гг.). Построил дом для служащих Русского музея (наб. канала Грибоедова, 26. 1900-е гг.). Самая заметная его постройка в Петербурге — здание Этнографического музея (Инженерная ул., 4а. 1900—1911 гг.).

СОВАЖ (SAUVAGE), Фредерик-Анри
(1873—1932), Франция

Родился в Руэне. Был учеником Паскаля в парижской Школе изящных искусств. Разрабатывал рисунки для обоев, исполнял плакаты, проекты мебели, строил виллы и торговые здания: вилла Мажорель в Нанси (1898—1900 гг.), интерьеры магазинов Жансен на улице Ройаль (ок. 1900 г., Париж). Построил большое количество жилых домов в Париже, в частности «гигиенические квартиры» общества Бон Марше. В 1903 г. опубли-

ковал книгу «Элементы архитектуры» (совместно с Сараценом). Поздние постройки: «рабочие дома» на улице Вавин, кинотеатр «Гамбетта» (1920 г.), павильон Парижской выставки 1925 г., Большой магазин в Нанте.

СОММАРУГА (SOMMARUGA), Джузеппе (1867—1917), Италия

Родился в Милане. Учился в Политехническом институте и в Академии Брера. В 1889 г. исполнил конкурсный проект Дворца парламента в Риме (совместно с Бродджи) и в 1896 г. конкурсный проект на аналогичную тему для Буэнос-Айреса. Самостоятельная работа **начата** с постройки дома Виллино Алетти (1897 г., Рим) и гробницы Алетти (1898 г., Варезе). Работы зрелого периода включают: Дворец Коми (1900 г., Милан), Дворец Кастельони (1901—1903 гг., Милан), Дворец Сальомираги (1905—1906 гг.), Фило-драматический театр (1906 г., Триест), виллы в Кредаро (1907 г.) и Сарнико (1907 г.) и др. В 1915 г. построил кладбище в Милане и расплачивал жилой квартал в Ланцо д'Интельви. Был советником Академии Брера, а также членом комиссии по проектированию фасада Миланского собора.

СОНК (SONK), Ларс Элиель (1870—1956), Финляндия

Родился в Кельвя. Учился в Политехническом институте в Гельсингфорсе. В период учебы получил I премию за проект церкви св. Михаила, который реализовал в 1905 г. в Або. В числе возведенных им многочисленных вилл — собственная (вилла «Пассес», 1894 г.) и вилла Яна Сибелиуса (вилла «Айнола», 1904 г.). В Гельсингфорсе по его проектам построены: школа (1897 г.), здание Телефонной компании (1905 г.), госпиталь Эйра (1915 г.), биржа (1911 г.), дом акционерного общества «Магазин», офис акционерного общества «Г. Ф. Штокманн». Постройки в других городах немногочисленны, среди них дом Тирконенна (Таммерфорс, 1900 г.), собор св. Иоанна в Таммерфорсе (1902—1907 гг.) и церковь в Мариенхамне (1928 г.).

СЮЗОР, Павел Юльевич (1844—1919?), Россия

Окончил Академию художеств в 1866 г. Был одним из плодотворных архитекторов периода рубежа веков. Пользовался высоким авторитетом в архитектурном мире. Может быть, успеху в среде заказчиков ему способствовал графский титул. Активный организатор и участник съездов русских зодчих. Председатель Общества архитекторов-художников и Общества музея «Старый Петербург». Основной автор застройки целой улицы (Пушкинской), где по его проекту возведено в 1876—1878 гг. десять больших доходных домов. Длинный перечень его работ включает бани Воронина (Фонарный пер., 1. 1870—1871 гг.), здание ломбарда (ул. Дзержинского, 47. 1872—1877 гг.), бани Егорова и жилые корпуса (пер. Ильича, 11. 1875—1876 гг.), бани Цилебеевых (ул. Некрасова, 14. 1879 г.), жилой дом (ул. Салтыкова-Щедрина, 30. 1880 г.), гостиница (Нев-

ский пр., 49), «Белозерские бани» Шорохова (ул. Кропоткинская, 1. 1882 г.), больничный комплекс Французского благотворительного общества (13-я линия, 52. 1884—1905 гг.), машинное здание для фильтров Городской водопроводной станции (ул. Воинова, 56—58. 1888—1889 гг.), дом Петербургского общества взаимного кредита (наб. канала Грибоедова, 13. 1888—1890 гг.), «дом дешевых квартир» (10-я Красноармейская, 26. 1898—1899 гг.), торговый дом компании «Зингер» (первое в России здание с металлическим каркасом, Невский пр., 28. 1902—1904 гг.), гимнастический зал общества «Маяк» (ул. Маяковского, 35. 1906 г.).

ТАУНСЕНД (TOWNSEND), Чарльз Харрисон (1851—1928), Англия

Родился в Биркенхеде. Учился у ливерпульского архитектора У. Скотта. С 1883 г. работал в Лондоне совместно с Т. Л. Бенсом. В 1888 г. присоединился к «Гильдии художественных работников». Создавал рисунки для тканей, обоев, посуды, а также занимался архитектурным проектированием. Публиковал статьи об искусстве в периодических изданиях и в 1906 г. написал введение к книге Дж. Неша «Здания Англии в старое время». В 1892—1907 гг. построил институт Епископата, церковь св. Мартина, часовню Конгрегации, жилые дома на Блэкхите, музее Хрониман и Художественную галерею на Уайтчепел. В 1902—1904 гг. участвовал в постройке и украшении церкви св. Девы Марии (Грейт Уорли) и устройстве примыкающих к ней садов. Одной из последних его работ были школьные здания в Пени и Холмер Грин (1909—1913 гг., Бакс).

ТЕССЕНОВ (TESSENOW), Генрих (1876—1956), Германия

Родился в Ростке в семье плотника. Учился в Мюнхене в Строительной школе и Техническом институте. Практиковал в мастерской М. Дюлфера. В 1909—1911 гг. — ассистент у М. Дюлфера в дрезденском Техническом институте, позднее — профессор Технического института в Берлине. Проектировал поселки из небольших домов, крупные и малые виллы. Построил Институт ритмической гимнастики в Хеллерау (1910—1912 гг.), сельскую школу Клотше (Дрезден. 1925—1927 гг.), комплекс городской школы в Касселе (1927—1930 гг.).

ТОНЕ (THONET), Михаил (1796—1871), Германия, Австро-Венгрия

Начал свою деятельность как краснодеревщик в 1819 г. в Болларде (Рейнская область). В 1830 г. предпринял первые опыты по изготовлению мебели из четырех-пятислойной фанеры. В 1841 г. запатентовал эту технологию. Приглашен австрийским канцлером Меттернихом в Вену после показа мебели из фанеры на промышленной ярмарке в Кобленце. С 1842 по 1847 г. принимает участие в оформлении дворца Лихтенштейна: исполняет наборный паркет, кресла и стулья в стиле «второго рококо». В 1849 г.

открывает мастерскую в Вене. В 1851 г. демонстрирует свою мебель на Всемирной промышленной выставке в Лондоне. В 1853 г. вместе со своими пятью сыновьями основывает фирму «Братья Тоне». К этому времени им уже разработан и освоен метод обработки дерева методом гнупта. В 1856 г. строит завод в Коричанах (близ моравских лесов, богатых буком). Конструирует машины для производства мебели по своей технологии. С 1861 по 1890 г. братья Тоне открыли пять предприятий (два — за пределами Австро-Венгрии). С 1871 г. открыли торговые представительства во многих городах Европы (в том числе Петербурге, Москве, Одессе). В 1859 г. начинается выпуск знаменитого «венского стула» (модель № 14). К 1914 г. «венский стул» был выпущен тиражом 50 миллионов экземпляров.

УЭББ (WEBB), Филипп Спикмэн
(1831—1915), Англия

Родился в Оксфорде. Работал помощником архитектора. С 1852 по 1856 гг. работал в конторе Дж. И. Стрита, где познакомился с У. Моррисом. В 1856 г. основал собственную практику. Проектировал мебель вместе с У. Моррисом и Э. Берн-Джонсом. В 1859 г. построил «Ред хауз» для Морриса в Беркли Хит. Создавал рисунки ткани, мебели, декоративных решеток для фирмы «Моррис, Маршалл Фолкнер и К^о». Построил около пятидесяти домов, большей частью под личным наблюдением. В 1877 г. основал вместе с У. Моррисом Общество защиты старинных зданий.

ФАБИАНИ (FABIANI), Макс
(1865—1947), Австро-Венгрия

Родился в Кобиле. В 1889 г. получил диплом инженера в Венской высшей технической школе. С 1890 по 1892 г. работал ассистентом в Высшей технической школе в Граце, где исполнил проект зданий университета. После путешествия в Грецию, Италию, Францию, Бельгию и Англию работал в 1895—1896 гг. в мастерской О. Вагнера, где исполнил план реконструкции города Любляны, разрушенного землетрясением в 1895 г. По его проектам в 1903—1907 гг. выстроено несколько Зданий в Люблянах. С конца 1890-х гг. много строил в Вене — комплекс проспекта Штархемберг с площадью Фаворитен (1898—1900 гг.) и др. По его проектам построены также три налоговые конторы в Вене и главный вход на венское городское кладбище (1898 г.). В 1910 г. стал профессором рисунка, орнамента и интерьеров в Венской высшей технической школе.

ФИШЕР (FISCHER), Теодор
(1862—1939), Германия

Родился в Швейнфурте-на-Майне. Был помощником П. Валюта при сооружении Рейхстага в Берлине (1893—1901 гг.). Заведовал состоянием городского строительства Мюнхена. Построил: «башню Бисмарка» на Штарнбергском озере (1897 г.), ряд школьных зданий (1896—1901 гг.), несколько мостов в Мюнхене, университет в Иене (1908 г.) и др. Исполнил генеральные планы городов Кауфбеурен, Кекбтен, Аутсбург, Швейнфурт.

ФОМИН, Иван Александрович
(1872—1936), Россия

Родился в Орле. После окончания гимназии в Риге учился на математическом факультете Московского университета. С 1894 г. учился в архитектурной мастерской Л. Н. Бенуа в Академии художеств. Исключен в 1898 г. за участие в студенческих волнениях. После года заграничной поездки поселился в Москве, где работал помощником у Л. Н. Кекушева и Ф. О. Шехтеля. В 1902 г. принял участие в выставке «Архитектура и художественная промышленность нового стиля» в Москве, экспонентами которой были Ч. Макинтош и Й. Ольбрих. В 1905 г. восстановился в Академии художеств и окончил ее в 1909 г. С 1905 г. интенсивно занимается историей русской архитектуры. Совершает поездку в Египет, Грецию и Италию. Сближается с кругом художников «Мира искусств». В начале 1910-х гг. разработал проект «Новый Петербург» — градостроительные предложения по застройке острова Голодай (о. Декабристов). Организатор «Исторической выставки архитектуры» (1911 г.). Автор многочисленных статей по истории русской архитектуры. После 1917 г. — один из ведущих советских зодчих, крупный исследователь истории архитектуры. В Петербурге исполнил интерьеры дома Шаховской (наб. Фонтанки, 27, 1909—1910 гг.), домов Ратькова-Рожнова (Дворцовая наб., 8, 1912 г.; наб. Мойки, 86, 1912—1913 гг.), дома Голубева (Большой пр. Васильевского острова, 8, 1912—1913 гг.), дома Воронцовой-Дашковой (ул. Моховая, 10, 1913—1914 гг.). Построил в Петербурге дачу Половцева на Каменном острове (наб. Ср. Невки, 6, 1911—1913 гг.), особняк Абамелек-Лазарева (наб. Мойки, 23, 1913—1914 гг.), памятник летчику Л. М. Мациевичу (Никольское кладбище Александро-Невской лавры, 1910 г.). На озере Сайма в Финляндии построил дачу Оболенского (1911—1912 гг.).

ХАНКАР (HANKAR), Поль
(1861—1901), Бельгия

Родился в Фрамьере. С 1879 г. обучался у Генри Бейерта и до 1879 г. работал вместе с ним. Среди их совместных работ реставрация церкви в Эверберге (Брабант). Самостоятельно проектировал дом для художника Сямберлани (1897 г., Икселль), дом Петерс-Реньяр на авеню Луизы (1894 г., Брюссель), аптеку Петерса и магазин белья Ниге (1889 г., Брюссель), склады Классен (1896 г., Брюссель), Град Отель (1896 г., Брюссель), студии для художников Бартоломе (1898 г., Этербек) и Янсенса (1898 г., Икселль), здание для Универсальной компании архитектурной керамики на набережной Хуиль (1899 г., Брюссель), деревенские коттеджи и студию скульптора Ф. Вольперса в Ля Хильпе (1900 г.). Некоторое время работал в партнерстве с Адольфом Креспеном. Последний проект — «Город художников» остался незавершенным.

ХЕННЕБИК (HENNEBIQUE), Франсуа
(1842—1921), Франция

Основал собственную фирму в 1867 г. и приобрел огромный опыт по всем видам строительства.

Первый применил железобетон в 1880 г. и в 1892 г. запатентовал применение железобетона по своей системе. Первой постройкой по этой системе была мельница Шарля (1893 г., Туркуан). В 1894 г. построил первый мост из железобетона стометровой длины (г. Вигген, Швейцария) и в 1898 г. железобетонную лестницу сложной конфигурации в Пти Пале (Париж). В начале XX в. сотрудничал как инженер и специалист по железобетонным конструкциям со многими архитекторами: Э. Арно, Ш. Клейном, О. Перре, П. Аушером и др.

ХОФФМАН (HOFFMAN), Йозеф
(1870—1956), Австро-Венгрия

Родился в Пирнитце (Моравия). С 1892 г. учился в Венской академии у К. Хазенауэра и О. Вагнера. В 1895 г. получил Римский приз за учебные работы и годовую командировку в Италию. В 1897 г. стал основателем венского Сецессиона. Оформлял интерьеры выставок Сецессиона (1898 г.), М. Клингера (1902 г.) и Г. Климта (1903 г.). В 1903 г. основал совместно с К. Мозером мастерскую. К его зрелым работам относятся Стоклет-хауз (1905 г., Брюссель), санаторий в Пуркерсдорфе (1903—1905 гг.), виллы Беер-Хоффмана (1906 г.), Аста (1909—1910 гг.), Скива (1913—1915 гг.) и Бернатчика (1911—1914 гг.). В 1912 г. основал австрийский Веркбунд. В сотрудничестве с П. Беренсом построил ряд домов для Венского городского совета в 1920-х — 1950-х гг. В 1930 г. создал памятник О. Вагнеру. Построил павильоны Австрии на Парижских выставках 1911 и 1925 гг. Был с 1898 по 1941 г. профессором в Школе искусств и ремесел в Вене.

ШАУБ, Василий Васильевич
(1861—?), Россия

Окончил Академию художеств в 1884 г. Список его построек обширен и разнообразен: фабричные здания, приюты, особняки, доходные дома, учебные заведения. Среди его сооружений здание фабрики Мельера (над. Карповки, 27. 1884 г.), здание сиротского приюта (Дровяная ул., 10. 1887 г.), особняк К. К. Шредера (Петроградская наб., 30. 1888 г.), жилой дом и фабрика пуговиц «Братья Бух» (5-я линия, 20. 1891 г.), особняк М. Э. Бонштедт (5-я линия, 32. 1898 г.), жилой дом (пр. М. Горького, 79. 1899—1900 гг.), здание хромолитографической фабрики фирмы «Веферс и К» (ул. Яблочкова, 8. 1901—1902 гг.), лавки Алферова и контора Новицкого (Садовая ул., 23. 1903—1904 гг.), жилой дом (ул. Салтыкова-Шедрина, 22. 1911 г.), жилой дом (наб. Фонтанки, 121—123. 1913—1914 гг.) и др.

ШЕЛКОПФ (SCHOELLKOPF), Франсуа-Ксавьер
(1870—1911), Франция

Родился в Москве. Архитектурное образование получил в Париже в Школе изящных искусств, которую окончил в 1895 г. Выстроил в Париже дом на авеню Иена (ок. 1898 г.), отель «Жильбер» на бульваре Бертье (1900 г.), дом на авеню Республики (ок. 1900 г.), два дома на бульваре Карусель.

В Салоне Общества французских художников выставил в 1906 г. проекты небольших домов для Монбельярда.

ШЕХТЕЛЬ, Федор Осипович
(1859—1926), Россия

Родился в Саратове. С 1876 г. учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое не закончил. Работал в книжной и плакатной графике. Оформлял театральные спектакли. В начале 1880-х годов работал помощником у архитекторов А. С. Каминского и К. В. Терского. Первая крупная постройка — усадьба Дервиза «Кирицы» (Рязанская губерния. 1887—1889 гг.). В Москве в этот период исполнил для семьи текстильных фабрикантов Морозовых особняк (ул. А. Толстого, 17. 1893 г.), дачу (1895 г.), дом (1896 г.) и построил собственный дом (1898 г.). В 1901 г. на Международной выставке в Глазго строит четыре павильона русского отдела в духе национального романтизма, которые считал самой лучшей своей работой. Особняк банкира С. П. Рябушинского, дилетанта и издателя декадентского журнала «Золотое руно», — самая интригующая из московских построек архитектора (ул. А. Толстого, 2. 1901 г.). Близок к нему по выразительности и особняк Державинской (1901 г.). Из крупных построек необходимо назвать здание для Московского Художественного театра (1902 г.), банк Рябушинского (пл. Куйбышева. 1903 г.), типографию газеты «Утро России» (1907 г.), дом Московского купеческого общества (1909 г.), доходный дом Строгановского училища (ул. Кирова, 24. 1904 г.), собственный дом (Б. Садовая, 4. 1910 г.), здание Боярского двора (Старая пл., 8. 1901 г.). За пределами Москвы следует отметить особняк Цветкова (Ростов-на-Дону. 1908 г.) и церковь в Балакове (Куйбышевская область. 1910 г.). Преподавал в Строгановском училище. Работал в проектных организациях, преподавал во ВХУТЕМАСе.

ШИЛЛИНГ (SCHILLING), Рудольф
(1859—1933), Германия

Родился в Дрездене, где впоследствии работал в сотрудничестве с Р. Грабнером. Построил церковь Христа (Дрезден. 1905 г.), церковь в Радебелье, а также ряд жилых домов.

ШМИТЦ (SCHMITZ), Бруно
(1858—1916), Германия

Родился в Дюссельдорфе, где учился в Академии художеств. С 1886 г. жил в Берлине. В 1883 г. получил приз за проект памятника Виктору-Эммануилу в Риме. По его проектам сооружены Национальный памятник в Индианаполисе (США), памятник кайзеру Вильгельму (Кифхайзер, 1896 г.) и наиболее известный — памятник «Битва народов» под Лейпцигом (1893—1913 гг.).

ШОУ (SHOW), Норман Ричард
(1831—1912), Англия

Родился в Эдинбурге. С 1846 г. жил в Лондоне. Будучи студентом, в 1854—1856 гг. побывал во Франции, Италии, Германии. Опубликовал путевые рисунки. В 1859 г. стал компаньоном

Э. У. Несфильда, с которым работал до 1876 г. Построил много деревенских домов в Суссексе, Нортумберленде, Хэрроу, Суррейсе, Шроншире, Дорсете. В Лондоне построил дом № 96 по Квин Гейтс (1874—1876 гг.), здания в парке Белфорт (1879—1880 гг.), Новый Скоттланд Ярл (1877—1890 гг.) и др. За свою практику построил шестнадцать церквей — все, кроме церкви св. Михаила в парке Берфорд (1879—1880 гг.), в готическом стиле.

ШТЕЙНЕР (STEINER), Рудольф
(1861—1925), Германия

Родился в Карльсвике (Югославская территория Австро-Венгрии) в семье железнодорожного служащего. С 1879 по 1882 г. учился в Высшей технической школе в Вене. Одновременно посещал лекции по философии У. Циммермана и Ф. Brentano в Венском университете. В 1890 г. получил степень доктора философии и Ростокском университете. Принимал участие в издании стотридцатитомного собрания сочинений В. Гете. В 1890-х гг. выпускает собственные философские труды, среди них «Философия свободы», «Ницше — борец против своего времени» и «Мировоззрение Гете». В конце 1890-х гг. поселился в Берлине. В 1902 г. вступает в теософское общество. В 1907 г. расходится с теософами и до 1913 г. разъезжает по Европе с лекциями по антропософии. В 1913 г. в Дорнахе (Швейцария) по проекту Штейнера силами антропософской колонии начато строительство «Гетеанума» (Храма слова) и нескольких зданий колонии. В период строительства «Гетеанума» издает книгу «Путь к новому стилю в архитектуре». В конце 1922 г. деревянный храм сгорел. В 1924 г. исполнил модель второго «Гетеанума», который был построен к 1928 г. из монолитного железобетона.

ШУЛЬЦЕ-НАУМБУРГ (SCHULTZE-NAUMBURG), Пауль
(1869—1949), Германия

Родился в Альтрихе. Директор государственных учебных заведений искусств в Веймаре. Строил замки и здания в Зибурге, Алтенхофе, Барендорфе, Фреценберге, Цецилиенхофе (Берлин). Кроме того проектировал жилые дома, усадьбы, здания, санатории. Оставил значительное научное наследие: «Культурное строительство» (9 томов. 1901—1917 гг.), «Буржуазный жилой дом» (1926 г.), «Искусство и раса» (1927 г.), «Лицо немецкого дома» (1930 г.) и др.

ШУМАХЕР (SCHUMACHER), Фриц
(1869—1947), Германия

Родился в Бремене. Юность провел в Боготе (Южная Америка) и Нью-Йорке. Учился в Мюнхене и Берлине в Университете и Техническом институте. В 1895—1899 гг. служил в Городском строительном управлении Лейпцига. В 1899—1909 гг. — профессор Высшей технической школы в Дрездене. С 1909 г. — старший городской архитектор Гамбурга. В 1920—1923 гг. осуществил реконструкцию крепостной стены в Кельне. В 1924 г. вернулся в Гамбург в качестве главного архи-

тектора. Исполнил генеральный план развития Гамбурга. Возрождает строительство из красного кирпича в духе старой застройки Гамбурга. Построил заводские корпуса в Иоханеме, Музей истории Гамбурга, Институт акушерства и охраны материнства, Психиатрическую лечебницу во Фридрихсберге, Дом малютки, Тропический институт, здание гражданского суда и тюрьму в Вальтерскайме, здание финансовой управы, холодильник в Гамбургском порту, Высшую торговую школу в Лейпциге, крематорий в Дрездене, зал гидроаэропорта в Травемунде и многие другие здания. Из значительного списка его печатных выступлений можно назвать «В борьбе за искусство», «Л. Б. Альберти и его строения» (1899 г.), «Сооружения современности» (1901 г.), «Малогабаритные квартиры» (1917 г.), «Сущность современного строительства из обожженного кирпича», «Вопросы будущего архитектуры» (1929 г.), «Ступени жизни, воспоминания архитектора» (1935 г.), «Течения германской архитектуры с 1800 года» (1935 г.). Являлся почетным членом Венской академии искусств, имел многочисленные ученые звания, в том числе «доктор медицины».

ШУКО, Владимир Алексеевич
(1878—1939), Россия

Родился в Берлине. С 1896 по 1904 г. учился в Петербурге в Академии художеств. За дипломный проект поощрен золотой медалью и заграничной командировкой. Посетил Стамбул, Афины, Рим, Венецию, Флоренцию. Два года (до 1907 г.) жил в Италии. После возвращения в Петербург преподавал в школе Общества поощрения художников. Вошел в круг художников «Мира искусств». Преподавал на Женских политехнических курсах и Женских архитектурных курсах. Оформлял спектакли «Старинного театра». Построил в Петербурге на Каменноостровском пр., дома 63 и 65 (1911 г.). По его проектам построены павильоны промышленного (в Турине) и художественного (в Риме) отделов русской экспозиции на Международной выставке в Италии в 1911 г. Неоклассицистическая «программность» его творчества была закреплена в облике Памятного зала в библиотеке Академии художеств (1914 г.). После 1917 г. — один из ведущих советских архитекторов, автор значительных общественных, мемориальных и промышленных сооружений.

ЩУСЕВ, Алексей Викторович
(1873—1949), Россия

Родился в Кишиневе. Учился с 1891 по 1897 г. в Академии художеств в мастерской Л. Н. Бенуа. Дипломный проект «Боярская усадьба» был отмечен золотой медалью и дал право на заграничную поездку, которым он не воспользовался. В 1897 г. участвует в археологической экспедиции в Самарканд. Исполнил архитектурные обмеры гробниц Тамерлана Гур-Эмир и соборной мечети Биби-Ханум. В 1898—1910-х гг. выполнил ряд проектов и построек частных домов в Кишиневе и Петербурге, а также нескольких церквей и часовен; проводит реставрацию храма Василия в Овруче (XII в.). В 1911 г. исполнил проект самой значительной своей постройки до 1917 г. — Казан-

ского вокзала в Москве (строительство в 1913—1926 гг.). В 1913—1914 гг. строит Русский павильон на XI Международной выставке в Венеции «в русском стиле XVII века». Углубленно изучал историю древнерусской архитектуры. В 1905 г. сделал доклад «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре». В советский период его творчество чрезвычайно обширно, масштабно и разнообразно. В 1924—1926 гг. исполнил последовательно два деревянных и последний в камне Мавзолея В. И. Ленина на Красной площади в Москве.

ЭЙФЕЛЬ (EIFFEL), Густав
(1832—1923), Франция

Родился в Дижоне. Учился в парижской Школе искусств и ремесел. Первоначально работал у различных инженеров, среди которых были Нужер и Кошлен. С 1870 г. специализировался на проектировании железнодорожных мостов, в которых применял новаторские для того времени стальные решетчатые конструкции: мост Марио Пио в Порто (Португалия, 1878 г.), мост Труйер в Гарабите (1884 г.) и др. В 1879 г. исполнил металлические конструкции универсального магазина «Бон Марше» в Париже. Сконструировал металлический каркас для статуи Свободы в Нью-Йорке и в 1888 г. построил трехсотметровую башню для парижской Всемирной выставки. С 1910-х гг. занимался исследованием ветровых нагрузок на высотные сооружения.

ЭКМАН (ECKMAN), Отто
(1865—1902), Германия

Родился в Гамбурге, где учился в Художественной школе. Продолжил образование в Нюрнберге и закончил в Мюнхенской академии искусств, в которой впоследствии преподавал. Занимался живописью и с 1894 г. эстампом в технике японской цветной печати. В дальнейшем сосредоточился на прикладном искусстве, где также испытал сильнейшее влияние японского искусства. Исполнял проекты мебели. Был постоянным автором журнала «Югенд», сотрудничал как иллюстратор в журнале «Пан». В 1897 г. принял участие в основании Мюнхенского кружка. Преподавал декоративное искусство в Берлинской художественной школе.

ЭНДЕЛЬ (ENDELL), Август
(1871—1925), Германия

Родился в Берлине в семье главного строительного директора Министерства внешних работ. Изучал в Мюнхенском университете философию и эстетику. В 1897 г. был одним из основателей Веркбунда. Его работы включают: ателье «Эльвира» (Мюнхен, 1897 г.), Разноцветный театр (Берлин, 1901 г.), санаторий (Фер, 1898 г.), парадные залы на Розенталштрассе (Берлин, 1911 г.), деревенский дом (Потсдам, 1911 г.), несколько жилых домов в Берлине, обувной магазин Пумаштифель (Берлин, 1910—1911 гг.).

Вследствие болезни последние годы были посвящены преподаванию. В 1904 г. открыл в Берлине Школу искусства формы. В 1918 г. стал директором Академии искусства и художественных работ в Бреслау.

ЭШБИ (ASHBEE), Чарльз Роберт
(1863—1942), Англия

Родился в Лондоне. Учился в Кингз-колледже в Кембридже. С 1886 г. практиковал у архитектора Дж. Ф. Болли. В 1888 г. основал Гильдию и Школу профессии, которая просуществовала до 1914 г. В 1898 г. основал книгопечатню «Эссек Заус-пресс», для которой сделал рисунок типографского шрифта и создал оформленные ряды книг. Разрабатывал параллельно с У. Моррисом тип «органичной книги». Построил в Лондоне несколько зданий; в 1905 г. перестроил для себя Нормандскую часовню. В 1894 г. основал комиссию по изучению истории Лондона. С 1904 по 1914 г. заведовал Школой искусств и ремесел. Много путешествовал. Во время первой мировой войны был в Египте. В 1919—1923 гг. состоял советником Комиссии по Палестине в Иерусалиме.

ЯНАК (JANAK), Павел
(1882—1959), Австро-Венгрия

В 1906—1908 гг. учился у О. Вагнера в Вене. Построил крематорий в Пардубице, мост Хлавка в Праге (1909—1911 гг.), а также здания для компании Риунион Адриатика ди Сикурста на Муниципальной площади в Праге. Проектировал мебель в стиле кубизма. Пропагандировал кубизм в статьях «Призма и пирамида» (1911 г.) и «Возрождение фасада» (1913 г.).

СПИСОК
ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Энгельс Ф.* К жилищному вопросу//К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч. 2-е изд. Т. 18.
2. *Энгельс Ф.* Положение рабочего класса в Англии: Предисловие ко 2-му немецкому изданию 1892 г./К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч. 2-е изд. Т. 2.
3. *Ленин В. И.* Империализм как высшая стадия капитализма. Поли. собр. соч. Т. 27.
4. *Анненский И.* Книга отражений. М., 1979.
5. *Аркин Д. Е.* Архитектура эпохи французской буржуазной революции. М., 1940.
6. *Асмус В. Ф.* Историко-философские этюды. М., 1984.
7. *Асмус В. Ф.* Философия и эстетика русского символизма //Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.
8. *Барг М. А.* Категории и методы исторической науки. М., 1984.
9. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983.
10. *Безрукова М. И.* Искусство Финляндии: Основные этапы становления национальной художественной школы. М., 1986.
11. *Белый А.* Заметки чудака. Ч. 1. М., 1922.
12. *Бенуа Л. Н.* Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980.
13. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М., 1918.
14. *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция. Конец XIX — начало XX века. М., 1987.
15. *Борисова Е. А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
16. *Борисова Е. А., Каждан Т. П.* Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971.
17. Взаимосвязь искусств в художественной жизни России второй половины XIX века. М., 1982.
18. *Виолле-ле-Дюк.* Беседы об архитектуре. Т. 1—2. М., 1937.
19. *Vinper Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
20. Всеобщая история архитектуры. Т. 10. М., 1972.
21. *Вундт В.* Миф и религия. СПб, 1913.
22. *Гайденко П. Л.* Трагедия эстетизма. М., 1970.
23. *Гете И. В.* Статьи и мысли об искусстве. Л.-М., 1936.
24. *Гидион З.* Пространство. Время. Архитектура. М., 1984.
25. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960.
26. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1913.
27. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1952.
28. *Гольдзамт Э. А.* Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. М., 1973.
29. *Гольдзамт Э. А., Швидковский О. А.* Градостроительная культура европейских социалистических стран. М., 1985.
30. *Гольдштейн А. Ф.* Франк Ллойд Райт. М., 1973.
31. *Гонзик К.* По пути к социалистической архитектуре. М., 1967.
32. *Гоусманс Г.* Наоборот. М., 1906.
33. *Давыдов Ю. Н.* Искусство и элита. М., 1966.
34. *Дженкс Ч. А.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985.
35. *Дьяков В. А.* Методология истории в прошлом и настоящем. М., 1974.
36. *Дьяконович Л. Ф.* Идеальные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX в. Пермь, 1966.
37. *Ёдке Ю.* История современной архитектуры. М., 1972.
38. *Жуков Е. М.* Очерки методологии истории. М., 1980.
39. Западно-европейское искусство второй половины XIX века/Под ред. Б. Р. Виппера. М., 1975.
40. *Захватович Я.* Польская архитектура. Варшава, 1967.
41. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М., 1970.
42. *Зоркая Н.* На рубеже столетий. М., 1976.
43. *Иконников А. В.* Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982.
44. История европейского искусствознания: Вторая половина XIX в. М., 1966.
45. История европейского искусствознания: Первая половина XIX в. М., 1965.
46. История европейского искусствознания: Вторая половина XIX — начало XX века. Кн. 1, 2. М., 1969.
47. *Каган М. С.* Принципы построения историко-культурной типологии//Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Сер. Общественные науки. 1976. № 3.
48. *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. М., 1985.
49. *Карху Э. Г.* Очерки финской литературы начала XX века. Л., 1972.
50. *Кертман Л. Е.* История культуры Европы и Америки. 1870—1917. М., 1978.
51. *Кириллов В. В.* Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа. М., 1979.
52. *Кириченко Е. А.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
53. *Кожаров А.* Монизм и плюрализм в идеологии и политике. М., 1976.
54. *Кон И. С.* История в системе общественных наук//Философия и методология истории. М., 1977.
55. *Коуэн Дж.* Мастера строительного искусства. М., 1982.
56. *Коуэн Дж.* Строительная наука XIX—XX вв. М., 1982.
57. *Красовский А.* Гражданская архитектура. СПб, 1851.
58. *Кулишер И. М.* История экономического быта Западной Европы. Т. 1. М.-Л., 1931.
59. *Кун Т.* Структура национальных революций. М., 1975.
60. *Лазарев В.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.
61. Лекции по истории эстетики/Под ред. М. С. Кагана. Кн. 3, ч. 1. Л., 1976; Кн. 3, ч. 2. Л., 1977.
62. *Лисовский В. Г.* О национально-романтических течениях в архитектуре России начала XX века//Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978.
63. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
64. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
65. *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф//Труды по языкознанию. М., 1982.
66. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля//Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964.
67. *Мамфорд Л.* От бревенчатого дома до небоскреба. М., 1936.
68. *Манторов Г. В.* Философские основы русского символизма //Ученые записки Ленингр. гос. лед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1970.

69. Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
70. Мастера искусств об искусстве. Т. 5, кн. 1, 2. М., 1969.
71. *Маца И. Л.* Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции//О современной буржуазной эстетике. М., 1965.
72. *Маца И. Л.* Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М., 1929.
73. *Маца И. Л.* Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969.
74. *Мейер-Грефе Ю.* От Пуссена до Мориса Дениса//Мир искусства. 1903. № 3.
75. Методологические проблемы современного искусствознания//Под ред. Л. Я. Зисъ. М., 1986.
76. *Моррис У.* Вести ниоткуда или эпоха спокойствия. М., 1962.
77. *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982.
78. *Науменко Л. К.* Монизм как принцип диалектической логики. Алма-Ата, 1968.
79. *Некрасова Е. А.* Искусство английского романтизма. М., 1975.
80. *Нонель Х. Б.* Антонио Гауди. М., 1986.
81. *Образцова А. Г.* Синтез искусства и английская сцена на рубеже XIX—XX веков. М., 1984.
82. *Одоев С. Ф.* Тропами Загратустры. М., 1976.
83. *Патер У.* Ренессанс. М., 1912.
84. *Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948.
85. *Плеханов Г. В.* К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. М., 1949.
86. *Плотников В. И.* Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л., 1987.
87. *По Э.* Собр. соч. Т. 2. М., 1913.
88. *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989.
89. *Пунин А. Л.* Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX — начала XX века: Автореф. дис... канд. арх. Л., 1966.
90. *Рагон М.* О современной архитектуре. М., 1963.
91. *Рассел Б.* История западной философии. М., 1959.
92. *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена. Л.-М., 1962.
93. *Рескин Д.* Искусство и действительность. М., 1900.
94. *Рескин Д.* На день рождения. СПб, 1905.
95. *Розенталь Р., Ратцка Х.* История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
96. *Ролан Р.* Воспоминания. М., 1966.
97. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). Кн. 1. М., 1968; Кн. 2. М., 1969; Кн. 3. (1908—1917), М., 1977; Кн. 4. М., 1980.
98. *Саваренская Т. Ф.* Западно-европейское градостроительство XVIII—XIX веков: Эстетические и теоретические предпосылки. М., 1987.
99. *Саваренская Т. Ф.* Основные направления в развитии теории западноевропейского градостроительного искусства: Автореф. дисс... д-ра архит. М., 1979.
100. *Сарабянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования. М., 1980.
101. *Сарабянов Д. В.* Стили модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989.
102. *Селиванов В. В.* Русская эстетика начала XX в.//Лекции по истории эстетики. Кн. 3, ч. 2. Л., 1977.
103. *Сидоров А. А.* Обри Бердслей. М., 1917.
104. Современная книга по эстетике. М., 1957.
105. *Сойни Е. Г.* Проблемы финского неоромантизма и литературно-эстетическое наследство Н. К. Рериха: Автореф. дис... канд. филолог. наук. Петрозаводск, 1983.
106. *Спенсер Г.* Основные начала. Соч. Т. 1. СПб.
107. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л., 1976.
108. *Стернин Г. Ю.* Из истории русской художественной жизни на рубеже 1900—1910-х годов: К проблеме неоклассицизма.//Советское искусствознание. Вып. 7—8. М., 1984.
109. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.
110. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.
111. *Тассалов В. И.* Очерки эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979.
112. *Тассалов В. И.* Прометей или Орфей?: Искусство «технического века». М., 1967.
113. *Турчин В. С.* Социальные и эстетические противоречия стиля модерн//Вестник Московского университета. Сер. История. М., 1977. № 6.
114. *Уайльд О.* Эстетический манифест. М., 1906.
115. *Уиттик А.* Европейская архитектура XX века. Т. 1. М., 1960; Т. 2. М., 1964.
116. *Урнов М.* На рубеже веков. М., 1970.
117. *Успенский А.* Несколько слов об английской народной архитектуре//Зодчий. 1900. № 3.
118. *Фаворский В. А.* Как я работал над «Джангаром»//Детская литература. 1940. № 5.
119. *Федоров-Давыдов А. А.* Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.
120. *Хомутецкий Н. Ф.* Архитектура России с середины XIX века до 1917 года: Автореф. дисс... д-ра искусствовед. Л., 1955.
121. *Хомутецкий Н. Ф.* История архитектуры капиталистических стран. Л., 1972.
122. Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX в. М., 1977.
123. Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984.
124. *Шор В.* Гонкуры и импрессионисты//Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.
125. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. Пг.-М., 1923.
126. *Шпетер В. А.* Устройство магазинных окон в доме Г. А. Корпуса//Зодчий. 1873. № 7, 8.
127. Энциклопедический лексикон. Т. 3. СПб, 1835.
128. *Яковлев Д. Е.* Эстетика английского эстетизма конца XIX века//Вестник Московского университета. Сер. Философия. 1980. № 4.
129. *Ярошевский М. Г.* История психологии. М., 1976.
130. *Ataya M.* Art nouveau. London, 1966.
131. *Anscombe I., Gere Ch.* Arts and crafts in Britain and America. 1978.
132. *Banham R.* Theory and Design in the First Machine Age. London, 1960.
133. *Battersby M.* Art nouveau. Feltham, 1969.
134. *Bauer L.* Vers Chiedene Skizzen entwiirfte und Studien. Vien, 1898. P. 15.
135. *Benevolo L.* Historia de la arquitectura moderna. Habana, 1981. V. 1. P. 281.
136. *Berlage H. P.* Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin, 1908. S. 12.

137. *Bott G.* Kunsthandwerk um 1900: Jugendstil, Art nouveau, Modern Style, Nieuwe Kunst. Darmstadt, 1972.
138. *Caramel L., Longatti A.* Antonio Sant'Elia. Como, 1962.
139. *Cornwolf J. M.* Baillie Scott and Arts and Crafts Movement. Baltimore, London, 1972. P. 111.
140. *Dixon, Muthesius S.* Victorian architecture. London, 1978.
141. *Durand.* Le cours d'architecture. Paris, 1817. P. 19.
142. *Egbert D. D.* The beaux arts tradition in French architecture: Illustrated by the Grand Prix de Rome. New Jersey, 1963.
143. *Encyclopedia Britannica.* V. II.
144. *Encyclopedia of modern architecture.* London, 1963.
145. *Ferriday P.* Victorian architecture. 1963.
146. *Girouaro M.* Sweetness and Light. The Quinn Ann movement 1860—1900. Oxford University Press, 1977.
147. *Global Architecture. Document Special Issue. 2.* Modern architecture. 1851—1919. Tokyo, 1981.
148. *Grady I.* A bibliography of the art nouveau/J. of the Society of Architectural Historians. Crawfordsville, Ind. v. XIV, 1953.
149. *Guerrand R. H.* Art nouveau in Europe. Paris, 1965.
150. *Hamman R., Harmand I.* Stikunst um 1900. Berlin, 1967.
151. *Hitchcock H. R.* Architecture: Nineteen and twentieth centuries. *Harmondsworth*, 1971.
152. *Hitchcock H. R.* Early Victorian architecture in Britain. New York, 1976.
153. *Hitchcock H., Russel F.* The architecture of H. H. Richardson and his times. London, 1970. P. 94.
154. *Hofstätter H.* Die Geschichte der europäischen Jugendmalerei. Köln, 1963.
155. *Hofstätter H.* Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965.
156. *Howarth Th.* Charles Reunie Mackintosh and the modern movement. London, 1952.
157. *Kaufmann E.* Von Ledoux bis Le Corbusier/Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien, 1933.
158. *Komonen M.* Saarinen in Finland. Madrid, 1985. S. 13.
159. *Krakowski P.* Teoretyczne podstawy architektury wieku XX.
160. *Laitinen K.* Vuosisadanvaihteiden Suomi Finskt 1900. Stockholm Nationalmuseum, 1971. S. 6.
161. *Lars Sonk* (1870—1956). Monograph by the Museum of Finnish Architecture. Helsinki, 1981. S. 15.
162. *Lenning H. F.* The art Nouveau. The Hague, 1951.
163. *Loer F.* Le siècle de l'industrie 1789—1914. // Collection «De Architecture». Skira, 1983.
164. *Mackintosh Ch. R.* Meister der Inner Kunst. Darmstadt.
165. *Macleod R.* Style and society: architectural ideology in Britain. 1835—1915. Oxford University Press, 1968.
166. *Madsen S. T.* Sources of Art Nouveau. New York, 1956.
167. *Madsen S. T.* Jugendstil. München, 1967.
168. *Majör M.* Die Entwicklung von der Französischen Revolution bis zum Gegenwart Geschichte der Architektur. Bd. 3. Berlin, Henschelverlag, 1974.
169. *Mumford L.* Roots of contemporary american architecture New York, 1972. P. 452.
170. *Muthesius H.* The English home. London, 1979. P. 41.
171. *Middleton R.* The Beaux Arts and nineteenth century French architecture. London, 1982.
172. *Middleton R., Watkin D.* Neoclassical and 19th century architecture. New York, 1980.
173. *Milde K.* Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Dresden, 1981.
174. *Naylor G.* The arts crafts movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory. 1971.
175. *Novotny O. I.* Kotera a jeho doba. Praha, 1950.
176. *New free style. Arts and crafts, Art Nouveau, Secession// Architectural Design.* 1980.
177. *Olzowski A. K.* Nowa forma w architekturze polskiej. 1900—1925. Warszawa, 1970.
178. *Ostini von.* Villa Franz von Stuck. München. Verlagsanstalt Alexander Koch. Darmstadt.
179. *Oud J.* Holländische Architektur. München, 1929.
180. *Platz G. A.* Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin, 1927.
181. *Pevsner N.* An outline of European architecture. London, 1961. P. 120.
182. *Revsner N.* Europäische Architektur von der Anfängen bis zur Gegenwart. München, 1957.
183. *Revsner N.* Pioneers of modern design. New York, 1949.
184. *Pevsner N.* The anti rationalists. London, 1973.
185. *Rheims M.* The age of art nouveau. London, 1966.
186. *Rheims M.* The flowering of art nouveau. New York, 1966.
187. *Rowland K.* A History of the modern movement: art, architecture and design. New York, 1973.
188. *Raskin I.* Seven Lamns of Architecture. London, 1898.
189. *Russel F.* Art nouveau architecture. London, 1979.
190. *Salocorpi A.* Modern architecture in Finland. London, 1970.
191. *Salokova A.* Modern architecture in Finland. New York — Washington, 1966. P. 96.
192. *Schmutzler R.* The art nouveau. New York, 1962.
193. *Schuyler M.* The Romanesque revival in America. Architectural Record. V. 11. P. 151.
194. *Selz P.* Constantin Mildred. Art nouveau. Art and Design at the turn of the century. New York, 1972.
195. *D. Sharp.* Modern architecture and Expressionism. London, 1966.
196. *Spenser R.* The aesthetic movement: theory and practice. 1972.
197. *Steiner R.* Der Baugedanke des Gaetheanum. Stuttgart, 1958.
198. *Steiner R.* Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit. Berlin, 1895.
199. *Steiner R.* Wege zu einen Baustil. Dornach, 1926.
200. *Stern G.* Jugendstil. Köln, 1975.
201. *Summerson I.* Victorian architecture. Forstudies in evaluation. New York, London, Columbia, 1970.
202. *J. I. Sweeney, I. L. Sert A.* Gaudi Milano, 1961. P. 133.
203. *Tafari M., Dal Co F.* Modern architecture, New York, 1979.
204. *Taut B.* Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart, 1929.
205. *Tessenow H.* Hausbahn. Berlin, P. 20.
206. *Wallis M.* Jugendstil. Dresden, 1982.
207. *Watkinson R.* Prerafaelites art and Design. London, 1970.
208. *Worringer W.* Formprobleme der Gotik. München, 1910.
209. *Zevi B.* Storia dell'architettura moderna. Turin, 1950.
210. *De Zurko E. R.* Origin of functionalist theory. New York, 1957.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абади П. 94
 Авенариус Р. 71
 Адамс А. 134
 Аллер Д. 140, 331
 Айзенкрейс Э. 170
 Андре Э. 78
 Андреев Л. 82
 Анненский И. 75
 Аполлинер Г. 272, 273
 Апышков В. П. 136, 331
 Асмус В. Ф. 169

Баженов В. И. 167
 Базель Е. П. К. де 79
 Базиль Э. 331
 Бальмонт К. 82
 Барановский Г. В. 81, 100, 318, 331
 Барнхем Д. 276, 278, 292
 Баумгартен Ш. 214
 Бауэр Л. 79, 249, 279, 280—283, 306, 307, 332
 Баш В. 67
 Бейли Скотт М. Х. 10, 77, 87—90, 98, 114, 161, 332
 Бёклин А. 160
 Беле Ф. 55
 Белый А. 65, 66, 170, 171
 Белчер Д. 235
 Беневоло Л. 15, 277
 Бенем Р. 226—228
 Бентам И. 71
 Бенгли Д. Ф. 105, 152
 Бенуа А. Н. 219, 222
 Бенуа Л. Н. 100, 132, 332
 Берг М. 325, 332
 Бергсон А. 64—67, 71
 Бердсли О. 36, 38, 159, 162, 178, 276
 Бердяев Н. А. 70, 330
 Беренс П. 62, 78, 101, 104, 140, 151, 162, 163, 192, 221, 225, 226, 228, 244, 245, 262, 263, 285, 322, 329, 332
 Берлаге Х. П. 12, 71, 79, 101—104, 112, 114—146, 152, 332
 Берн-Джонс Э. Т. 34, 85, 158
 Беттихер К. 38, 39
 Бие Ж. 78
 Биллинг Г. 266, 333
 Бине Р. 333
 Бинг С. 77
 Блаватская Е. П. 170
 Блейк У. 158, 178
 Блондель-старший Ф. 20
 Боберг Ф. 79, 128, 333
 Бодлер Ш. 75
 Бокман Е. 233
 Бонатти П. 101, 135, 333

Борджа 70
 Боччони У. 275
 Брайдон Д. 235
 Брак Ж. 310
 Брентано Ф. 170
 Бржозовский С. А. 266, 333
 Брок К. 36
 Брук А. М. ван дер 82
 Брюллов А. П. 24
 Буало Л. 177
 Бубырь А. Ф. 100, 111, 133, 138, 139, 327, 333
 Бугровский М. Ф. 221, 254, 333
 Булле Э. 21, 23, 47, 230
 Бурнет Д. 320
 Вагнер О. 78, 79, 217, 220, 222—224, 248, 264, 279—281, 304, 309, 333
 Вагнер Р. 70
 Ван Гог В. 74, 89, 160
 Ванде Велде Х. 71, 77, 78, 99, 102, 142, 159, 160, 163—166, 172, 179, 183, 196, 197, 216, 220, 226, 273, 284, 329, 334
 Ваничек 213
 Васильев Н. В. 81, 100, 111, 133, 138, 156, 327, 334
 Вальтер Б. 66
 Васнецов В. М. 84
 Вебб А. 246
 Вейсенбурже Л. 78
 Вербик 150
 Верлен П. 219
 Веснин А. А. 334
 Веснин В. А. 334
 Веснин Л. А. 311, 334
 Вёльфлин Г. 68
 Виллер М. Э. 170
 Вильсон Г. 334
 Винкельман И. И. 21
 Виолле-ле-Дюк Э. 42—52, 77, 78, 92, 94, 101, 102, 160, 161, 174, 223, 268, 278, 286, 334
 Виррих Э. Ф. 327, 335
 Виткевич С. 80, 126
 Войси Ч. Ф. Э. 12, 77, 87, 90, 92, 116, 117, 161, 295, 301, 335
 Волошин М. 66, 170
 Волтон Дж. 335
 Волькенштейн М. 311
 Воррингер В. 69, 163, 226
 Врубель М. А. 80, 85, 100, 149
 Вуд Э. 77, 321, 335
 Вундт В. 76, 163, 164
 Выспяньский С. 82

Габино А. 65
 Галле Э. 78
 Галлен-Каллела А. 96, 97, 100
 Гарнье Т. 78, 227, 228, 253, 268, 276, 278, 285, 314, 315, 328, 335
 Гарнье Ж. Л. Ш. 535
 Гартман В. А. 84
 Гауди-и-Корнет А. 13, 54, 79, 104, 151, 158, 166—168, 172, 173, 191, 195, 200, 201, 205, 211, 213, 267, 335
 Ге Н. 160
 Гемпель О. 243
 Генц Г. 220, 231
 Георге С. 82
 Герцог 214

Гессе Г. 65
 Гете И. В. 66, 75, 102, 104, 170, 171
 Гидион З. 101, 104, 272, 273
 Гизеллиус Г. 79, 97, 111, 125, 129, 336
 Гили Ф. 220, 231
 Гильдебранд А. 67, 68, 219, 226, 236, 240
 Гимар Г. 77, 104, 161, 165, 172, 183, 189, 194, 215, 336
 Гитторф Ж. 95
 Глез А. 273
 Гоген А. И. 100, 221, 255, 336
 Гоген П. 74
 Гоголь Н. В. 35
 Годвин Э. 159, 220, 270, 271, 273, 279, 293, 294, 336
 Годе Ж. 227
 Гойрих Я. 80
 Головин А. Я. 113
 Гонзик К. 218
 Гонкур (братья Э. и Ж.) 72, 336
 Городецкий В. 254
 Городецкий С. М. 82
 Горький М. 82, 99
 Гофмансталь Г. фон 82
 Гочар И. 80
 Грабнер Р. 131, 193
 Грин (братья) 93, 122, 298, 299
 Гриноу Г. 277
 Гропиус В. 171, 279
 Гропиус М. 234, 336
 Густавсон Э. А. 299
 Гюисманс Ш. М. Ж. 73

Д'Аннунцио Г. 65, 73, 163, 274
 Д'Аронко Р. 79, 163, 191, 337
 Давыдов Ю. Н. 65
 Дали С. 49—52, 174
 Дарвин Ч. 63, 277, 280
 Де Боло А. 78, 278, 316, 317, 337
 Де Клерк М. 79, 337
 Делоне-Лове 189
 Дени М. 160, 219
 Де Серр А. 288
 Дженни У. 276
 Джемс У. 71
 Джефферсон Т. 95, 277
 Дидерикс Е. 82
 Дидро Д. 23
 Диксон 220
 Доменеч-и-Монтанер Л. 167, 199, 337
 Домье О. 160
 Дрессер Х. 295
 Дьюи Дж. 71
 Дюлфер М. 78, 143, 221, 240, 337
 Дюран Ж. Н. Л. 23, 42, 46, 103, 218, 223, 227
 Дютер Ш. 289
 Дягилев С. П. 81

Жаннере Ш. Э. (Корбюзье) 123, 253, 337
 Жильбер Э. И. 42
 Жид А. 65
 Журден Ф. 188, 337

Зазерский А. И. 327, 337
 Зеленко А. У. 169, 202, 203, 205, 338
 Земпер Г. 38—42, 44—46, 48, 51, 92, 102, 268, 280—282

Зеринг Б. 319
 Золя Э. 72, 268

Иванов Вяч. И. 65, 75
 Иванов-Шиц А. А. 221, 259, 338

Кайперс П. Ж. Х. 42, 101
 Кандинский Вас. 66, 68
 Карху Э. 96
 Кауфман Э. 218, 227
 Кашенко А. В. 265, 338
 Кемпер К. 170
 Киплинг Д. Р. 82
 Клейн Р. И. 222, 255, 338
 Кленце Л. 221, 232
 Климт Г. 173, 181, 182
 Клингер М. 173
 Комонен М. 98
 Кон И. С. 28
 Конан Дойл 82
 Конрад Дж. 82
 Конт О. 28
 Корбюзье Ле (см. Жаннере Ш. Э.)
 Кордемуа Л. Ж. 22
 Корнвольф Дж. 89
 Коровин К. А. 80, 85, 295
 Корреджо А. 159
 Косяков В. А. 105, 153, 338
 Косяков Г. А. 257
 Котера Я. 80, 148, 279, 339
 Кох А. 92, 220
 Коуэн Г. Дж. 60
 Крайз В. 220, 221, 242, 339
 Крайн У. 158
 Крамер П. 79
 Крамской И. Н. 84
 Красовский А. 46—48, 50
 Кривошеин Г. Г. 136
 Кричинский С. С. 100, 339
 Крузе И. 243
 Крыжановский Д. А. 139, 155, 339
 Крэг Г. 273, 275, 297
 Кузнецов И. С. 321, 339
 Курбатов В. 222
 Кьятоне М. 79
 Кэмпбл Д. 327
 Кювье Ж. 38, 39
 Кюрель Р. 137

Лабруст А. 42, 94, 95, 227, 268, 286
 Лабруст Т. 94
 Лаверикс Я. Л. М. 79
 Лаверье А. 339
 Лавиро Ж. 199, 339
 Лайта Б. 80, 326
 Лайтинен К. 96, 247
 Лангбен Ю. 82
 Лапуж Ж. 65
 Летиенс Э. 77, 117, 221
 Лахман Л. 319
 Леду К. Н. 21, 22, 227, 230
 Лейбль 70
 Лейно Э. 96, 97
 Ленин В. И. 58
 Летаби У. Р. 12, 77, 87, 105, 216, 340
 Лехнер Э. 80, 163, 214

Лехтер М. 85
 Лидваль Ф. И. 81, 222, 258, 340
 Линдгрэн А. 79, 97, 111, 125, 129, 340
 Линде Г. 170
 Линквист С. 99
 Липс Т. 67, 68, 76, 163, 164, 170
 Литманн М. 221, 263, 324, 340
 Ложье М. А. 22
 Лондон Дж. 65
 Лоос А. 12, 70, 71, 73, 79, 225, 228, 229, 264, 268, 270, 282, 284, 285, 305, 306, 308, 328, 330, 340
 Лотрек Т. 38
 Лука Р. 233
 Лукомский Г. К. 222
 Лялевич М. С. 212, 318, 340

Майоль А. 219, 226, 237
 Майкельсон А. 63
 Макартни М. 238
 Макдональд (сестры М. и Ф.) 91
 Макинтош Ч. Р. 77, 87, 88, 91—93, 98, 118—120, 271, 279, 295, 298, 341
 Макларен Дж. 341
 Макмурдо А. 77, 158, 178, 341
 Макнейр Г. 91
 Малларме С. 219
 Малютин С. В. 80, 113, 125, 156
 Мамонтов С. И. 84
 Мане Э. 70
 Манн Т. 65
 Маре Х. фон 67, 68, 219
 Маркс К. 24
 Маринетти Ф. 273—275
 Мархлевский Ю. 71
 Мах Э. 71, 72
 Мачадо А. 166
 Мебес П. 134
 Мей Я. М. ван дер 79
 Мельцер Р. Ф. 127, 341
 Мендель Г. 63
 Менцель 70
 Мессель А. 221, 242, 341
 Метерлинк М. 163
 Метцнер Ф. 85, 111
 Мештрович И. 85, ПО
 Мис ван дер Роэ Л. 244
 Мозер Карл 137, 341
 Мозер Кол. 79, 224, 308, 341
 Мондриан П. 68
 Моро Г. 160
 Моррис У. 33—36, 50, 71, 86—88, 90, 92, 102, 105, 107, 158, 162—164, 224, 271, 342
 Мунк Э. 38, 160, 182
 Мутезиус Г. 70, 90, 91, 93, 115, 165, 166, 220, 226, 270, 283, 284, 328, 329, 342
 Муха А. 173

Недошивин Г. А. 68
 Некрасова Е. А. 159
 Нестеров М. В. 85
 Несфильд Э. 87, 106, 220
 Неттен 63
 Неш Дж. 23, 106, 167
 Нишше Ф. 64, 65, 70, 163, 170
 Новотный О. 342

Нордау М. 70
 Нордхаген О. 79
 Ньютон И. 63
 Ньютон Э. 77, 239, 342

Обрист Г. 71, 172, 179, 342
 Олтаржевский В. К. 324
 Оль А. А. 124, 342
 Ольбрих И. 78, 79, 92, 93, 203, 223, 224, 248—250, 279, 342
 Орта В. 13, 77, 104, 161, 162, 165, 172, 184—187, 220, 326, 343
 Оствальд В. 67
 Остин Ф. 220
 Остхаус К. Е. 226

Панкок Б. 78, 162, 183, 192, 195, 215, 343
 Пауль Б. 78, 162, 343
 Певзнер Н. 10, 15
 Пейтор (Патер) У. 36
 Пельшиг Х. 221, 226, 244, 284, 285, 323
 Перетяткович М. М. 100, 132, 212, 222, 258, 324, 343
 Перре О. 12, 13, 78, 227, 228, 252, 276, 278, 313, 343
 Персье Ш. 22, 313
 Пикассо П. 296
 Пире Ч. 71
 Плеханов Г. В. 71, 218
 По Э. А. 36—38, 76, 162, 163, 165
 Покровский В. А. 155, 343
 Поленова Е. Д. 84, 85
 Пуиг-и-Кадафальк Х. 167
 Пьюджин Д. 86, 87
 Пэкстон Д. 268, 269, 287, 344
 Пюви де Шаванн П. 219, 237

Райт Ф. Л. 9, 80, 89, 90, 93, 103, 104, 122, 141, 147, 169, 344
 Редон О. 213
 Ремизов А. М. 82
 Рерберг И. И. 222, 324, 344
 Рерих Н. К. 86, 112
 Рескин Дж. 30—37, 39, 41, 42, 44, 50, 59, 159, 164, 270
 Рив Г. 175
 Ригль А. 163
 Римершмидт Р. 78, 162, 344
 Ричардсон Г. Г. 80, 94—96, 98, 100—102, 108, 109, 344
 Роден О. 182
 Розен А. 267, 344
 Роллан Р. 65
 Роллер А. 181
 Ропет И. П. 84
 Россетти Д. Г. 33, 36, 85, 158
 Рошефор К. Н. 345
 Румор К. 38
 Руссо Ж.-Ж. 23
 Рут Дж. 276, 292, 344
 Ручи С. 212, 213

Сааринен Э. 12, 13, 79, 97—100, 111, 125, 129, 137, 309, 345
 Салливан Л. 12, 47, 80, 103, 140, 276, 277, 312, 345, 285, 297, 345
 Сант-Элиа А. 71, 79, 123, 180, 273, 275, 276, 282, 285, 297, 345
 Сантени П. 188

Свиньин В. Ф. 257, 345
 Связев И. И. 24, 46
 Седенборг Э. 75
 Сезанн П. 70, 74, 272, 273
 Сендеревич С. Я. 32
 Сёра Ж. 74, 159, 160, 163, 179, 219
 Сибелиус Я. 96, 97
 Скотт Г. 89
 Соваж Ф.-А. 71, 78, 318, 345
 Соловьев Вл. С. 64
 Соммаруга Д. 346
 Сонк Л. 79, 97, 98, 125, 129, 130, 137, 143, 302, 346
 Сосновский О. 148
 Спарре Л. 97
 Спенсер Г. 28
 Спирер Р. 221
 Стивенсон Р. Л. 82
 Стокс Л. 247
 Стрит Дж. 35
 Суинберн А. Ч. 89
 Суслов В. В. 156
 Сюзор П. Ю. 319, 346

Таманян А. 222
 Таунсенд Ч. 77, 96, 128, 346
 Тенишева М. К. 86
 Тессенов Г. 224—226, 260, 261, 303, 346
 Томсон Д. 63
 Тоне М. 278, 294, 346
 Тоороп Я. 160, 161, 180
 Трит 109
 Тулуз-Лотрек А. 160
 Тургенева А. 170

Уайльд О. 36, 73, 77, 159, 162, 163, 178, 270, 271, 279
 Уистлер Д. 159, 178, 219, 270, 271
 Уитик А. 15
 Уитмен У. 95
 Унамуно М. де 166
 Успенский А. 88, 90
 Уэбб Ф. 34, 77, 87, 88, 107, 220, 347

Фабиани М. 79, 224, 279, 305, 347
 Фаворский В. А. 85
 Фейербах А. 219
 Фидлер К. 67, 68
 Фишер Т. 78, 135, 149, 221, 347
 Фишер Ф. Т. 76, 228
 Фихте И. 170
 Фишл К. 303
 Фолс 109
 Фольк-Эббель О. 170
 Фомин И. А. 81, 112, 222, 256, 347
 Фонтен П. 22
 Фрейд З. 67
 Фростерус С. 99
 Фуни 275

Ханкар П. 347
 Хатчесон Ф. 30
 Хейльмант Г. 263
 Хеннебик Ф. 59, 347
 Хермант Я. 177
 Хессен Э. Л. фон 89
 Хиршхорн П. 318
 Хитчкок Г. Р. 95

Ховард Т. 91
 Хогарт У. 158
 Холдер Ф. 55
 Хокусай К. 219
 Хомутецкий Н. Ф. 14
 Хохол Й. 310
 Хофманн К. 101, 131
 Хоффман Й. 79, 121, 223, 224, 251, 268, 273, 279, 305, 348

Чемберлен Х. С. 52
 Чехов М. 66
 Чистяков П. П. 84

Шадане Г. 317
 Шамберс О. 257
 Шаплен 84
 Шауб В. В. 348
 Швехтен Б. 101, 131
 Шелкопф Ф. 169, 204, 207, 348
 Шефтсбери А. 30
 Шехтель Ф. О. 80, 126, 157, 206, 216, 265, 320, 348
 Шиллер Ф. К. С. 71
 Шиллинг Р. 131, 193, 348
 Шинкель К.-Ф. 23, 220, 226, 228, 232, 269, 270, 281, 284, 290, 291
 Шлегель А. 24
 Шмейден 234
 Шмитц Б. 101, 134, 199, 348
 Шолер Ф. 135
 Шоу Н. Р. 77, 87, 88, 90, 106, 220, 221, 238, 246, 348
 Шпальдинг Б. 302
 Шпенглер О. 69, 70
 Шретер В. А. 52
 Штейнер Р. 66, 169—173, 207—210, 268, 349
 Штраумер Г. 151
 Штрэнгель Г. 99
 Штук Ф. фон 182, 219—221, 236, 241
 Шуази О. 42, 268, 278
 Шульце-Наумбург П. 349
 Шумахер Ф. 101, 142, 349
 Шюке Э. 170

Щуко В. А. 222, 256, 259, 349
 Щусев В. А. 154, 349

Эйнштейн А. 63
 Эйфель Г. 48, 176, 177, 288, 350
 Экман О. 162, 350
 Эллис (Л. Л. Кобылинский) 170
 Энгельс Ф. 59
 Эндель А. 71, 78, 162, 190, 220, 350
 Эрлах фон 225
 Эрлер Ф. 55
 Эстберг Р. 79

Эшби Ч. Р. 12, 77, 87, 300, 301, 350

Юнг Я. 143

Янак П. 350

Научно-популярное издание

Василий Семенович ГОРЮНОВ
Михаил Павлович ТУБЛИ

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА
Концепции. Направления. Мастера

Гл. редактор Н.Н. ДНЕПРОВА
Редактор Г.Г. ЯЦЕВИЧ
Мл. редактор Е.И. ГАРУСОВА
Художник-оформитель В.Н. НЕЧАЕВ
Художественный и технический редактор
О.В. СПЕРАНСКАЯ
Корректор Н.С. ЦИБУЛЬНИКОВА

ИБ № 3

ЛР № 040658 от 12.11.93. Подписано в печать 21.04.94.
Формат 70х100/16. Бумага офсетная. Гарнитура **тип-таймс**.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 29,02. Уч.-изд. л. 32,14.
Усл. **кр.-отг.** 59,0. Изд. № 2750. С 003. Заказ № 478.

Стройиздат СПб
199053, С.-Петербург, Биржевой пер., 1/10.

АООТ «Иван Федоров» Комитета Российской Федерации
по печати. 191126, С.-Петербург, ул. Звенигородская, 11.

Телефоны для оптовых покупателей: 213-35-16, 218-60-71.