Воронежский государственный архитектурно-строительный университет
Институт архитектуры и градостроительства
Кафедра основ проектирования и архитектурной графики

Пояснительная записка к дипломному проекту по теме:

Архитектура модерна города Воронеж

Выполнил студент 6 курса
группы 061
Гурьев Григорий Сергеевич

Руководитель: проф. **А. Е. Енин**

Содержание

Введение:

Актуальность исследования
Объект исследования
Предмет исследования
Цели и задачи исследования
Предмет и границы исследования
Методика исследования
Положения, выносимые на защиту
Практическая значимость исследования

Глава 1 . Модерн в архитектуре России конца XIX – начала XX вв.

Глава 2 . Модерн в архитектуре Воронежа конца XIX – начала XX вв.

Глава 3 . Особенности архитектурной композиции фасадов и пластического декора архитектуры модерна в Воронеже.

Заключение

Список литературы

Введение

Актуальность исследования.

Исторически сложившиеся центры российских городов постоянно находятся в процессе реконструкции, ведется активное внедрение нового строительства в историческую среду. Сегодня зодчие работают в исторических центрах, обращаясь к средовому подходу, к взаимодействию с историей и традициями. В центре исторического города архитектору приходится соблюдать определенные регламенты, касающиеся масштабности, выбора строительных материалов, цветового решения, стилистики нового сооружения, что требует определенных знаний и научного обоснования. В связи с этим отмечается активизация процесса изучения российской архитектуры конца XIX – начала XX вв., так как большая часть архитектурного наследия, составляющего историческую среду древних городов России, дошла именно из этой эпохи, и определяет во многом их облик. Здесь сокрыты истоки современного полистилизма и модернизма. Методы, выработанные зодчими того времени, трансформируясь, широко используются в новейшей архитектуре. Актуальность углубленного изучения историко – архитектурного наследия подтверждается Законом Российской Федерации об объектах культурного наследия (2002 г.). В основном, исследования стилистической направленности архитектуры этого периода велось на примере столичных городов. Однако, для создания целостной и достоверной картины развития отечественной архитектуры необходимо углубленно изучать архитектуру провинциальных городов. Региональный модерн долгое время оставался вне поля зрения исследователей, так как считался принадлежностью периода упадка художественных вкусов и буржуазным стилем. В Воронеже появились архитектурные произведения известных столичных архитекторов и работы местных мастеров, например, архитектора М. Н. Замятнина, который построил около двадцати зданий в стиле модерн. Воронежский модерн складывался как под воздействием столичного влияния, так и под влиянием местных архитектурных традиций и фольклора, в чем видится его своеобразие.

Объект исследования – архитектурно - планировочные, объемно - пространственные и образно - художественные решения провинциальной архитектуры стиля модерн города Воронеж конца XIX – начала XX вв.

Предмет исследования – модерн и его разновидности в воронежской архитектуре, а также принципы и методы проектирования архитектуры модерна конца XIX – начала XX вв.

Цель исследования – изучить процесс развития стиля модерн в воронежской архитектуре конца XIX – начала XX вв.

В работе поставлены следующие задачи:
- собрать, обобщить, систематизировать и ввести в научный обиход материал по архитектуре модерна конца XIX – начала XX вв. в городе Воронеж;

- определить этапы развития воронежского модерна и их характерные особенности;

- провести комплексный анализ архитектурных построек стиля модерн, формирующих архитектурную среду Воронежа для выявления особенностей, композиционных приемов, принципов стиля модерн, а также художественных методов и приемов архитекторов, работавших в рассматриваемый период;

- выявить особенности архитектурной композиции фасадов и специфику архитектурного декора произведений модерна в Воронеже, а также своеобразие воронежского модерна в целом.

Границы исследования:

- хронологические - начиная с последней четверти XIX века, заканчивая началом XX века;
- географические – территория Воронежа на период конца XIX – начала XX вв. (исторически сложившийся центр Воронежа), а также архитектура модерна столичных российских городов, как образец «чистого» стиля;

- типологические - жилые, общественные и культовые здания.

Методика исследования:

- изучение литературных источников по тематике работы;

- натурное обследование, фотофиксация, авторские обмеры архитектурных деталей сохранившихся и существующих памятников архитектуры модерна;

- достоверность результатов подтверждается использованием метода сравнительного анализа и оценок провинциальных воронежских построек модерна и архитектурных построек столичных городов;

- изучение архивных и проектных материалов с последующей систематизацией и обобщением результатов исследования.

Научная новизна заключается в том, что впервые комплексно и детально рассматривается стиль модерн в архитектуре Воронежа конца XIX – начала XX вв., при этом изучено около 80 построек модерна, к которым относятся не только памятники архитектуры, но и рядовая застройка, представляющая архитектурно – художественный интерес. При этом выявлены особенности провинциального воронежского модерна, подверженного столичному влиянию. Комплексный анализ включает: градостроительный, планировочный, функциональный, типологический аспекты. При этом, акцент делается на стилистический,

композиционный и морфологический анализы фасадов зданий и на архитектурный декор. Проводится классификация направлений модерна, показано своеобразие архитектуры воронежского модерна в контексте развития столичного российского зодчества.

Положения, выносимые на защиту:

- роль и место модерна в архитектуре Воронежа;

- этапы развития модерна в Воронеже и его разновидности;

-стилистические, композиционные особенности произведений воронежского модерна конца XIX – начала XX вв.;

- типы наиболее распространенных форм декоративного убранства фасадов в целом, оконных проемов, входных групп, наверший и венчающих элементов фасадов, а также цветовая палитра стиля модерн;

Практическая значимость исследования

- материалы дипломной квалификационной работы позволяют осветить особенности воронежской архитектуры конца XIX – начала XX вв., что также важно и для современной архитектуры, которая периодически обращается к декоративно – художественному направлению в зодчестве, к историзму в различных его проявлениях. Данное исследование является, пусть и небольшим, вкладом в общероссийскую историю архитектуры, оно представляет научно – практическую значимость для работ по реконструкции и реставрации, а также при проектировании и новом строительстве в исторической среде;

- детальное изучение архитектуры Воронежа конца XIX – начала XX вв. позволило выявить основные принципы формирования регионального стиля модерн на всех этапах его развития, а также характерные черты, композиционные приемы и методы, которые представляют интерес для современного зодчества и демонстрируют своеобразное развитие российской архитектуры;

- материалы исследования представляют интерес для органов охраны историко – культурного наследия, архитекторов, реставраторов, историков, краеведов, для углубления курса лекций по истории воронежской и отечественной архитектуры, могут быть использованы в учебно – методическом комплексе вуза.

Воронеж - старый город, но его архитектурное наследие предельно ограничено. Утраты этого наследия обусловлены частыми пожарами в XVIIIвеке, перестройками в XIX в. и строительной деятельностью последующего его времени. Страшный удар всему тому, что оставалось, нанесла последняя война. Двести двенадцать дней и ночей линия фронта рассекала город на две части, двести двенадцать дней и ночей шли непрерывные упорные бои за Воронеж. В результате военных действий он был превращен в сплошные развалины. "Из 20000 жилых домов остались сотни, да и то поврежденные. На месте красивого благоухавшего города осталась каменная пустыня и более трехсот тысяч мин, запрятанных среди развалин".

По количеству и объему разрушений Воронеж был близок к Сталинграду и Севастополю. Поэтому не случайно сразу после войны постановлением Советского Правительства Воронеж быт включен в число 15 старейших русских городов, требующих первоочередного восстановления.

Глава 1 . Модерн в архитектуре России конца XIX – начала XX вв.

В России, как и в Европе, эклектика подвергалась критике. Железо, сталь, железобетон, большеразмерное стекло, изразцовый кирпич и новые строительные конструкции, широко входившие в архитектурную практику, были одной из важных материальных предпосылок для формирования на рубеже XIX-XX вв. **рационалистической архитектуры**, получившей название «современной», «новой», «архитектуры модерна». Модерн рассматривался как начало подъема русской архитектуры после ретроспективизма и эклектики. Новая художественная выразительность архитектуры обусловливалась также интересами буржуазии, ее стремлением создать архитектурный «стиль нового века», призванный отразить буржуазную эстетику периода империализма.

Отечественные зодчие знакомились с архитектурой модерна соседних стран или непосредственно, или через различные издания, но больше всего благодаря пропаганде его периодической архитектурной печатью. Так, журнал «Зодчий», издававшийся с 1872 г., уделял большое внимание опыту зарубежного строительства и правильно отмечал рационалистические стороны творчества архитекторов: А. Ван де Вельде, О. Вагнера, В. Орта и их стремление к простоте и функциональности.

Широкое использование металлических и железобетонных конструкций и структур способствовало созданию больших пролетов и пространств, особенно необходимых для торговых, банковских, транспортных, промышленных и других общественных зданий. Для освещения залов и галерей устраивались большие витражи и фонари верхнего света. В жилых домах получили распространение эркеры(выступающая из плоскости фасада часть помещения) — иногда в несколько этажей, а окнам придавалась различная конфигурация. Все эти нововведения резко изменили внешний вид зданий, придавая им индивидуальный архитектурный облик.

Начался модерн с полного отказа от каких бы то ни было традиций; позднее он использовал формальные элементы исторической архитектуры, сильно их изменяя и сочетая с новаторскими приемами. Появляются также промежуточные нюансы стилизаторского модерна, например его ветвь, **использующая средневековую русскую архитектуру**; обычно ее называют национально-романтической. В русском модерне проявляются и региональные особенности, в частности в Петербурге, Москве и провинции.

В столице в 1900-х годах велось обширное строительство, причем архитектура здесь формировалась под сильным влиянием некоторых традиций петербургского

зодчества XIX столетия:**монументализма, композиционной уравновешенности, использования ордерных элементов, что определило строгий характер большинства модернистских зданий.** Значительное воздействие на петербургский модерн имела близость столицы к Скандинавским странам, и прежде всего к Финляндии, постоянные художественные контакты с которой обусловливались тем, что она входила в состав Российской империи. Общность климатических и ландшафтных условий строительства в городах Финляндии, Швеции и в Петербурге обусловливала некоторое сходство и специфичность художественных черт модерна, получившего название **северного**, своеобразие которого проявлялось, в частности, в **отделке фасадов природным камнем (гранит, мрамор)**. В интерьерах, помимо каменной отделки, использовалось **много древесины и металла**.

В столице появились здания двух крайних направлений модерна: **новаторского**, для которого характерен полный разрыв со всеми художественными традициями, и **стилизаторского**, традиционными элементами композиций и форм, но значительно и произвольно переработанных.

Одним из лучших примеров новаторского направления модерна является **особняк М.Ф. Кшесинской** (1904— 1906 гг., **арх. А. И. Гоген**) на Кронверкском (М. Горького) проспекте (ныне Музей Великой Октябрьской социалистической революции). Свободная асимметричная композиция плана и объемов здания, различные по форме, размерам, пропорциям и ритму расположения окна, разная по фактуре обработка фасадов, оригинальный по рисунку фриз между кронштейнами сильно вынесенного карниза — все это свидетельствует о новаторском поиске А. И. Гогена и о полном отказе от установившихся традиций. Использовано контрастное сочетание отделочных материалов: красного и серого гранита, облицовочного кирпича и майоликовой плитки, декоративного металла.

Контрастным противопоставлением особняку Кшесинской предстает **здание Музея А.В.Суворова** (1901 — 1904 гг., арх. **А.И.Гоген** и Г.Д.Гримм). Асимметричной композиции здания придан облик средневековой крепости благодаря использованию элементов средневековой русской архитектуры. На его кирпичном фасаде размещены огромные мозаичные сюжетные панно, связанные с событиями жизни великого полководца. Здание характеризует **национально-романтическая** ветвь модерна, авторский выбор которой определяло специальное назначение здания, строившегося к столетию со дня смерти А. В. Суворова.

Черты модерна ярко воплотились в архитектуре многих доходных домов и комплексов Петербурга. Наиболее характерным образцом подобного доходного дома является дом 1/3 на Кировском проспекте (1902— 1904 гг., арх. Ф. И. Лидваль). Эркеры, окна различных форм и размеров, разнообразная облицовка

фасадов — основные средства придания этому зданию индивидуального, бросающегося в глаза облика.

Примерами общественных сооружений стиля «модерн» в Петербурге являются здания, по своему назначению типичные для капиталистического столичного города. Это **торговый дом Гвардейского экономического общества** (1908—1910 гг., арх. Э. Ф. Виррих), отличающийся простой, но выразительной архитектурой и рациональной планировкой; **торговый дом Елисеева** с огромным витражом и большими скульптурами (1903—1907 гг., арх. Г.В.Барановский); это также одно из первых зданий с металлическим каркасом и железобетонными перекрытиями, выстроенное для американской фирмы швейных машин **«Зингер»** (1902—1904 гг., арх. П. Ю. Сюзор).

«Зингер» При строительстве архитектор соединил приёмы поздней эклектики и раннего модерна. Среди прочих сооружений на Невском дом компании «Зингер», безусловно, выделяли огромные окна-витрины и богатый декор. Фасады двух первых этажей облицованы красным полированным гранитом, последующие — серым кованым, а самый верхний, мансардный, — серым полированным.

Несмотря на новаторскую сущность модерна, многие петербургские архитекторы обращались к традиционным ордерным элементам в декоративных целях, сильно их изменяя и подчиняя общему художественному замыслу. Таким примером является **гостиница «Астория»** (1910—1912 гг., арх. Ф. И. **Лидваль)** с ритмом стилизованных пилястр на фасадах.

Как и в Петербурге, в Москве создавались здания, выражающие разные направления модерна. Ведущим архитектором модерна здесь являлся Ф. О. Шехтель (1859—1926 гг.).

С 1900-х годов Ф. О. Шехтель становится убежденным сторонником модерна, создавая многочисленные произведения, отличающиеся простотой и рациональностью; они воплощают сущность новой архитектуры.

Самым характерным модернистским произведением Ф. О. Шехтеля общепризнан **особняк С. П. Рябушинского** на М. Никитской, ныне ул. Качалова, 6/2 (1900—1902 гг.), явившийся своеобразным «архитектурным манифестом», провозгласившим новый стиль архитектуры— модерн. «Застывшая волна» лестницы особняка напоминает скульптуру, ее форма вызывает в воображении фантастическое чудовище, она изобразительна и абстрактна в одно и то же время. Невозможно сказать, где кончается конструкция и начинается декор, где плоскость стены переходит в рельеф, а рельеф – в скульптуру, витраж – в оконный переплет, а светильник – в перила лестницы. Орнаментально трактованная конструкция плавно перетекает в конструктивно трактованный

орнамент; плоскость – в объем, а объем – в пространство**. Это классика Модерна**.

Облик небольшого живописного по объемам и художественному оформлению фасадов сооружения полностью порывает с преемственностью предшествующей архитектуры. Здесь все ново — и плоскостная трактовка фасадов, и своеобразные очертания арок и крылец, и майоликовый фриз, перебиваемый различными по форме окнами, и сильно выступающий карниз упрощенного профиля и пр.

Примером противоположного — **национально-романтического** направления модерна в Москве является **Ярославский вокзал** (1902), построенный также Ф. О. **Шехтелем.** Крутые высокие крыши и башня, многоцветная облицовка асимметричного здания придают ему черты уникальности и слегка ощутимого влияния северного народного зодчества. Если архитектуре Ярославского вокзала присущ тонкий национальный колорит, то **здание Третьяковской галереи** (1900—1905 гг., главный фасад — по проекту худ. В. М. Васнецова) отличается ярким проявлением национальных черт, что обусловлено конкретной функцией музейного здания.

К московским постройкам модерна Ф. О. Шехтеля относятся также сооружения самого различного назначения: особняк Дерожинской (1901 г.) в Кропоткинском пер., 13; здание Строгановского училища (1904г.) на ул. Кирова.

Значительным произведением раннего модерна является **гостиница «Метрополь»** на пр. Маркса, 1 в Москве (1899—1903 гг., арх. В. Ф. Валькотт). Сложная асимметричная композиция этого здания оживляется застекленными эркерами.

Видный московский архитектор Р. И. **Клейн** (1858—1924 гг.) продемонстрировал свое понимание модерна на выстроенном им в 1906—1908 гг. в центре Москвы **ЦУМе.**

Архитектура модерна в провинции проявилась наиболее отчетливо в коммерческих и общественных зданиях и отличалась некоторой упрощенностью. Однако эпизодическое участие в застройке периферийных городов столичных зодчих или специалистов, подготовленных в Петербурге или Москве, способствовало как проникновению в провинцию модерна, так и относительно высокому художественному уровню отдельных произведений. Из наиболее выразительных примеров модерна в провинции следует отметить **Дом Грибушина** — особняк в стиле живописного модерна в Перми, Бактериологический институт имени Чуриных и Дворец бракосочетаний в Томске.

Архитектура конца XIX— начала XX в. на окраинах Российской империи отличалась эклектически-стилизаторским характером, преимущественно в формах регионального зодчества.

Скульптура

Скульптура модерна отличается динамикой и текучестью форм, виртуозной игрой крупных или же хрупких линий и силуэтов. Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполненные в одном ключе. Вследствие этого в этот период возрос интерес к прикладным искусствам: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике. Отличительными особенностями техники модерна являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, натуральных линий. Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

Яркими мастерами стиля модерн являлись скульпторы — Огюст Роден, Камилла Клодель, Аристид Майоль (Ночью), все — Франция; Франтишек Билек (скульптура Моисей) — Чехия; Герман Обрист (фонтан) — Германия; Жан Минне (Горюющая мать с двумя детьми) — Бельгия.

Великий французский скульптор Огюст Роден во многих своих работах был близок к импрессионистам и художникам стиля модерн в стремлении передать мгновение в выражении лица или в позе человека; в переосмыслении классического академического подхода и стиля в скульптуре. Интересовали скульптора и лирические, интимные сюжеты. Его работа "Вечная весна" одно из самых проникновенных и знаменитых произведений в мировом искусстве на этот сюжет. Мастер не раз обращался к теме вечной весны, ускользающей любви, поцелуя. Движение для Родена было основной формой выражения жизни в скульптуре.

Камилла Клодель была источником вдохновения, моделью, ученицей и любовницей Родена. В ранних работах заметно значительное влияние Родена, но, кроме того, они отмечены динамической композицией, мятущейся страстностью и, конечно, удивительной, будто льющейся плавностью линий. В частности, *Бронзовый Вальс* (1893) и *Эпоха Зрелости* (1900) это мощная аллегория ее разрыва с Роденом. В композиции Камилла пытается выразить в скульптуре драматизм своих отношений с Роденом: изображена старуха, которая увлекает за собой пожилого мужчину с усталым печальным лицом. За ними на коленях — девушка: она в мольбе простирает руки, пытаясь удержать уходящего от нее человека.

Живопись

На рубеже веков преобладал идеализм, вера в то, что искусство может изменить жизнь. «Стиль модерн» в живописи заключал в себе отчетливую программу всеобщих эстетических преобразований: идея сотворения прекрасного, которое не содержится в неудовлетворительной окружающей жизни. Только в мире искусства создается истинная красота. Искусство рассматривалось в этот период как средство возможного социального и нравственного совершенствования и даже преобразования общества – идея утопическая. Стиль модерн возник как отклик на изломы и противоречия самой жизни, чреватой революциями и войнами.

Модерн культивирует тип художника-универсала, соединившего в одном лице живописца, графика и скульптора. В России модерн появляется благодаря интенсивным художественным исканиям многих художников, прежде всего позднего Серова и в еще большей степени Врубеля. Своеобразие врубелевской живописной манеры заключается в бесконечном дроблении формы на грани, как бы окрашенные изнутри светом и цветом, наподобие кристаллов или фантастических каменных цветов. Своего «Демона» Врубель изобразил среди таких фантастических растений-кристаллов.Творческие поиски художников на стыке веков в целом выражают общую **цель модерна** – представить в живописи, скульптуре, графике «переделанную», **преображенную реальность**.

С 1900-х гг. **Серов** – душа крупного художественного объединения «Мир искусства», искавшего новые пути в современной живописи и графике. Созданный Серовым портрет великой русской актрисы М.Н. Ермоловой исполнен уже именно в стиле модерн. Главное внимание уделено не объему, а пятну. Контуры фигуры подчеркнуты, объект изображения словно отделен от фона. Линия силуэта то острая, то плавная, то изогнутая. Условностям нового стиля соответствует и портрет балерины Иды Рубенштейн – нет прямых ассоциаций с обнаженной моделью, создан лишь художественный образ балерины, стилизованный под древнеегипетский рельеф. В портрете есть соединение условного и реального, что так характерно для стиля модерн с его подчеркнутой стилизацией, изогнутыми линиями контура.

Эстетическим увлечением модернистов была также античность, ведь миф – это драгоценный сплав правды и вымысла, условности и фантазии. «Похищение Европы» - совершенно очевидно соединение реального и условного.

Русский живописец **Врубель** решительно отошел от традиционной реалистической манеры. В картине «Демон» воплощен символ безграничной свободы, мятежного разрыва с прежними, устаревшими канонами. Эмоционально насыщенные цветовые решения, мозаичный мазок становятся средствами выражения драматичного восприятия мира.

В декоративных врубелевских панно заново обрели творческую жизнь осмысленные герои бессмертной трагедии Гете «Фауст». В их локальном цвете и некоторой удлиненности форм ощущается влияние европейского модерна. Пристрастие к лилово-сиреневым, фисташковым оттенкам цвета сообщает панно загадочность, таинственность, что вполне отвечало духу модерна, европейского и русского, склонного к мифиологизации пространства.

Крупнейшим художественным объединением России – «**Миром искусства»** (1898) - внесена весомая лепта в самобытное национальное развитие модерна. Его главными организаторами были Александр Николаевич **Бенуа**, а также Сергей Павлович **Дягилев**, который приобрел широкую известность как организатор европейских выставок русского искусства в Европе и Русских сезонов в Париже. Стержневые идеи программы «Мира искусства» - за автономию искусства, за высокие эстетические ценности, за художественный индивидуализм. Искусство свободно от политических проблем, главное для него – проблема красоты. Самые типичные представители Мира искусства – **Сомов, Бакст, Бенуа, Лансере** – вели постоянный творческий диалог с зарубежными коллегами, часто участвовали в немецких и австрийских выставках Сецессионов.

Для творческой манеры художников Мира искусства характерно стремление использовать особенности предшествующих исторических стилей. Сомова вдохновляли рокко и русский ампир, Серова и Бакста – греческая архаика, Билибина, Васнецова Рериха – **древнерусское искусство**. Но все это переплавляется в новый стиль, что и определяет общность русского модерна как стилевого направления в живописи и графике.

Некоторым членам объединения Мир искусства была свойственна **национальная романтика.** В их произведениях оживали народное устно-поэтическое творчество и отечественная история. К таким художникам можно отнести Виктора Михайловича Васнецова (Царь Грозный) и Николай Константинович Рерих (Заморские гости).

В русле стиля модерн обозначались новые тенденции в изобразительном искусстве Западной Европы начала 20 века. Приверженцы стиля модерн не отрицали функциональное использование искусства, т.е. сочетание пользы с красотой художественной формы. Крупнейший представитель стиля модерн **Густав Климт** стал лидером венского направления Сецессион. Для его живописи характерно **плоскостное изображение, подчиненное орнаментальному ритму, дробному узору** («Поцелуй», «Юдифь»). Яркие синие, зеленые, красные цвета его картин, уплощенность рисунка, орнаментальность, необычная фактура из мелких квадратов и прямоугольников вызывают в памяти византийские мозаики и японскую графику. Климт соединял живопись маслом с аппликацией и инкрустацией, введением в картину смальты, майолики, меди и латуни, полудрагоценных камней и даже кораллов.

Глубокий интерес к фольклору и седой старине привел швейцарского живописца и графика Ходлера к созданию полотна «Дровосек». Ходлер создал собственный стиль в пейзажах.

Венский модерн включал разнообразных художников, занимавшихся живописью и прикладными искусствами. Видную роль в художественной жизни Вены рубежа столетий играл Аладар Кёрёсфой-Криш. Самым известным произведением Аладара является диптих «История Клары Зах» (1908-11 г.г.).

Интерьер

Англия выступила как зачинатель стиля модерн, который прежде всего формируется в графике и прикладных искусствах. Самым первым интерьером модерна можно считать знаменитую "Павлинью комнату", оформленную Д. Уистлером в Лондоне. Фигуры гигантских птиц - павлинов, написанные на стене, несколько раз повторяются в общей композиции комнаты. **Сами фигуры павлинов, ставших в модерне своеобразным знаком стиля, трактованы плоскостно**. Графическое начало сочетается в этой росписи с декоративностью; гнутые линии контуров укладываются в строгие прямоугольные рамы: обилие деталей, сконцентрированных в некоторых местах, соседствует с пустотами.

Интерьер стал играть более важную роль. Эту роль продиктовала архитектура, которая создала новые способы компоновки внутреннего пространства и открыла путь к полному соответствию внешнего пространства внутреннему. Такой роли, какую играл интерьер в модерне, как "опытное поле" для стилевого эксперимента, он никогда не играл прежде.

Одним из наиболее красноречивых примеров этой тенденции является **туалетный столик Антонио Гауди** (1885-1889). Стремление мастера к парадоксальности сказалось в странной форме зеркала, поставленного на угол, вернее, прилепленного к цилиндрическим стойкам на различных уровнях справа и слева. В расположении деталей нет никакой симметрии, абсолютно разрушено равновесие частей. Но главная деталь, которая способствует этому разрушению - "идущие" ножки стола с одной его стороны. Кривые, изогнутые, они имитируют походку крадущегося человека. Другие - "стоящие на месте" ножки столика, хотя и никуда не идут, но тоже подчиняются тому же закону подражания природным формам: они уподоблены ногам какого-то фантастического животного - с маленькими копытцами у оснований, суставами повыше и бахромой волос наверху, в том месте, где ножка уже соединяется с несомой плоскостью стола.

Письменный стол ван де Вельде 1899 года. Поверхность доски изогнута; при этом тумбы развернуты друг к другу перпендикулярно. Соблюден принцип симметрии.

Над симметрией и даже над равновесием частей часто преобладает ритм, что можно заметить в интерьерах Макинтоша.

Франция. Эмиль Галле применял рельефную резную инкрустацию, подбирая разные по структуре породы дерева. В темах для декорирования используются природные мотивы, цветы и насекомые (чаще всего мотыльки и стрекозы).

Делая обзор по французской мебели в стиле модерн нельзя не отметить работу **Гектора Гимара**. В дизайне своей мебели он делали упор на форму и линии изделия. Мебель изготавливалась из простых пород древесины, без декорирования поверхности. Интерьер, как поле для деятельности дизайнера, воспринимался единым целым, а не набором отдельных предметов.

Россия. Стиль модерн получил в творчестве русских архитекторов и художников черты национального своеобразия, особенно в области создания интерьера, декоративного искусства и мебели. В декоре помещений для изготовления мебели используются ценные породы дерева, мебель отличается изяществом. Огромной популярностью пользовались **каминные часы.**

Витражи. Луис Комфорт Тиффани — американский художник и дизайнер, представитель модерна. Международное признание Тиффани принесли его изысканные изделия из стекла: витражи, абажуры, бижутерия.

Декоративно-прикладное искусство

В модерне распространилась широкая мода на разного рода изделия, имитирующие цветок в стакане или вазе, букет. Делается такой предмет из разных материалов, окрашивается в различные цвета, уподобляясь натуре.

Иногда предмет, имеющий функциональную задачу, приобретал форму цветка или листа. Причем, это самые рядовые вещи, предметы массовой продукции, которые были широко распространены в быту.

Луис Комфорт Тиффани — американский художник и дизайнер, представитель модерна. Международное признание Тиффани принесли его изысканные изделия из стекла: витражи, абажуры, бижутерия. Произведения Луиса Комфорта Тиффани украшают храмы и частные дома. Изобретенный им способ соединения небольших кусочков стекла с помощью медной фольги, а также новые виды созданных им стекол, произвели революцию в художественном стеклоделии. Для большинства стекол, используемых в произведениях Тиффани, характерна непрозрачность. Эффект такого стекла состоит в том, что оно не столько пропускает свет, сколько его преломляет. Тиффани использовал такое «складчатое» стекло для фонов в виде растительных мотивов или для изображения листвы деревьев.

Франция оказалась в положении распространителя, реализатора стиля модерн. Нельзя не отметить таких мастеров, как **Эмиль Галле** (фр. Эмиль Галле стал **основателем стиля модерн в декоративном стекле**) в своих произведениях прикладного искусства. Не зря современники называли предметы, выполненные им из стекла "говорящим стеклом". Выразительны его чаши и вазы. Одна из них, выполненная в технике гравированного хрусталя (1899), своей формой уподобляется раковине и одновременно обладает медузообразными чертами, из-за чего одна часть предмета перетекает в другую, не отделяясь никакими линиями или плоскостями. Гравированные детали напоминают морские растения.

Ювелирные украшения

Рене́ Лали́к — французский ювелир и стеклянных дел мастер, один из выдающихся представителей ар нуво. Необычное цветное стекло и стекло с нанесённой на него патиной (цветной эмалью) — характерная особенность произведений Лалика.

Вольферс Филипп, Брюссель. Подвеска Лебедь и змеи, 1898, 5 х 5 см, длина 40 см,
опал, рубины, бриллианты, грушевидная жемчужина, золото, гравировка.

Фаберже:

«Кле́вер» — ювелирноеяйцо, одно из пятидесяти двухимператорскихпасхальных яиц, изготовленныхфирмойКарла Фабержедлярусскойимператорскойсемьи. Оно было создано в 1902 году для императораНиколая IIи подарено наПасхуего супруге, императрицеАлександре Фёдоровне. В настоящий момент яйцо находится в музееОружейной палатывМоскве. Яйцо «Клевер» выполнено в стилемодерн. Его форму образует узор из стеблей и листьев клевера. Часть листьев заполнена светло-зеленой прозрачной эмалью, а некоторые листки украшены мелкими алмазами. Между листьев вьются тоненькие ленточки, изложенные рубинами. По краю между верхней и нижней половинками яйца, скрытыми листьями, идет ажурный ободок с изображениями императорской короны, дата «1902» и монограммой императрицы Александры Федоровны. Яйцо стоит на изящной золотой подставке с тремя ножками и скобками из плавно изогнутых стеблей.

«Ландыши». Яйцо выполнено в стиле модерн. Само яйцо, выполненное из полупрозрачной розовой эмали сгильошированойповерхностью, находится на золотой подставке с четырьмя ножками. На яйцо крепятсяландыши, выполненные из зелёной эмали, золота ижемчуга.

Костюм

Модерн (кон. XIX в. – нач. XX в.): образ цветка-хризантемы.

Господствует идеализированный образ женщины: неземной, праздной, утонченной и изнеженной с томным взглядом и вытянутой фигурой. Женщина была похожа на прекрасный цветок на тонком стебельке: с удлиненным торсом, сжатым, как стебелек цветка, корсетом. А увенчана эта конструкция была прекрасным бутоном – высокой прической из пышно взбитых волос.

На изгиб фигуры влиял также покрой и детали костюма (например, рукав жабо). «Женская фигура в костюме приобретала горделивую и грациозную осанку с выпрямленной спиной, втянутым животом, очень прямо поставленной головой и перегибом в области талии. В профиль этот перегиб распределял главные объёмы фигуры по обе стороны «вертикали»: подчёркнуто-пышный бюст выступал вперёд (опускаясь при этом несколько вниз), а столь же подчёркнутая покроем юбок и увеличенная накладками нижняя часть торса выступала назад. Плавная, текучая линия силуэта продолжалась в движениях гибкого, волочащегося по земле трену». Фигуры женщин напоминали волнообразную линию, ставшую идеалом эпохи модерн.

Стиль модерн обогатил искусство костюма новой цветовой гаммой – бледно-серые, зеленые, болотные, белые, бледно-желтые и тепло-травяные тона окрасили крепы и тафты, муслины и крепдешина блузках и платьях, плюш пальто и вечерних бальных ротонд. Трен на юбке (юбка, расклешенная сзади), создававшие впечатление растекающейся по полу ткани. Цветовые контрасты применялись редко.

Женская фигура при этом имела далекий от естественных пропорций **S-образный силуэт**. Сам корсет того периода был очень длинным, утягивал талию и всю фигуру до нечеловеческого объема – 42-47см, что иной раз влекло за собой летальные исходы. Корсеты служили объектом карикатур. Модный силуэт, создающий такой образ, состоял из непомерно утянутой корсетом "осиной" талии; широких бедер; расклешенной колоколообразной, похожей на цветок юбки, которая заканчивалась треном (шлейфом), создававшим иллюзию "пены волн", из которых выходит это прекрасное неземное создание. Эпоха 1900-х гг. была эпохой небольших женщин. В моде были женщины ростом 1,55 - 1,60 м, но очень пышногрудые. Поэтому в эти годы одежда стремилась к созданию иллюзии пышного бюста. Грудь поддерживалась корсетом и культивировалась. Россия 1900-х гг. была заполонена всевозможными рецептами увеличения бюста с помощью массажей, микстур, компрессов и т.п. В одежде бюст располагался единым пышным фронтом и драпировали его, используя всевозможные рюши и подкладные ватные подушечки, добиваясь, чтобы грудь выглядела пышно и вызывающе красиво. Актуальны были формы, напоминающие цветок или крылья

насекомых - они прослеживаются и в форме рукава, и в формах головных уборов, и т.д.

Русская мода 1900-х гг. тяготела к использованию отечественных материалов. В первую очередь, это касалось кружева. Огромной популярностью пользовались муфты:

Встретил г-жу Кузнецову с огромной собольей муфтой, которые теперь в такой моде.
- Я вам сейчас покажу фокус, - сказала артистка и стала вынимать из муфты целый ряд вещей: два длинных шарфа, легкий классический костюм, сандалии, портмонэ, носовой платок, маленькое зеркальце, перчатки, духи...

Шляпы

Наиболее высоко ценились перья - страуса, цапли и райской птицы. Шляпа с декором из таких перьев стоила очень дорого, что далеко не все могли себе позволить, поэтому в ход шли и перья отечественных птиц - чайка, орел, куропатка, лесные и даже домашние птицы. Размер шляпы имел в 1900-е гг. очень сильную тенденцию к увеличению, а силуэт представлял собой шляпу с очень широкими асимметрично изогнутыми полями. Для удержания этой формы в шляпу помещался проволочный каркас. К концу 1900-х гг. шляпы стали настолько огромными, что превратились в мишень для карикатуристов; они напоминали огромные бельевые корзины, наполненные перьями. Зонтик от солнца - также непременный дамский аксессуар того времени, предохранявший его владелицу от загара, ибо, как уже говорилось выше, непременным требованием к внешности тогда была "аристократическая бледность".

Все дамы в 1900-е гг. пользовались веерами. Декор вееров выполнялся в стилистике модерна, характерными их чертами были неровный край и излюбленные цветочные мотивы модерна - маки, ирисы и т.п. Перьевые веера также распространены.

В костюмах 1910-х гг. все чаще заметны отголоски неоклассицизма, получившего широкое распространение в архитектуре и прикладном искусстве. Исчезает S-образная линия силуэта, а с нею и корсет, сильно стягивавший и деформировавший фигуру женщины. Платье этого времени приобретает стройный и строгий силуэт. В 1910-е гг. творчество Н. Ламановой получает признание не только в России, но и в Европе.

XX век: век трансформаций.

В XX веке единого стандарта женского силуэта не наблюдается. Изменения непосредственно зависят от событий общественной жизни и быстро набирающего обороты технического прогресса. С 1890 по 1914 гг. стал уникальным в истории

костюма. Новая форма мягкого лифа, который мог носиться без корсета, значительно уменьшение количества нижних юбок, более простые, лишённые тяжёлой многослойности платья значительно облегчили наряд. Новая женщина – подвижная и независимая – постепенно отказывается от замкнутости.

Мужской костюм

В моде:

Светлые костюмы, брюки и приталенные пиджаки, из-под которых виднеется белые воротники сорочки и галстуки. В 90-х в моде были брюки в полоску или клетку, узкие брюки с манжетами, освобождающие щиколотки. В конце XIX столетия в моде котелок. Подобный головной убор носит средний буржуа эпохи модерна. Бархатный пиджак, с моноклем. Строгий по силуэту, монохромный официальный костюм создавал образ уверенного в себе делового человека. Черный цилиндр – один из популярнейших мужских головных уборов эпохи модерна, который можно по праву считать символом уверенности идеального мужчины. Наглухо застегнутый темный сюртук, жесткий воротник, объемный шейный платок были внешним выражением викторианской сдержанности и неприступности.

Идеальные типы лица мужчины эпохи модерна – мужчина мужественный с ярко выраженными признаками: аккуратные борода, усы, короткая стрижка. На рубеже веков идеалом считается закрытый с ног до головы джентльмен, денди, поражающий своей строгостью и неприступностью.

В целом мужчины носили те же рубашки, что и раньше, изменился лишь фасон воротника: теперь в моде стоячий воротник с отворотами. Манжеты рубашки так туго крахмалились, что на них можно было писать. В эти годы из употребления исчезли цветные фраки, остались лишь черные. Костюм отличался от прежнего только более бесформенным, мешкообразным покроем. В моду входят мешковатые, широкие, ниже бедер и сужающиеся книзу брюки «французского покроя».

Мужская мода не переживала особых изменений. Обновление ее заключалось в изменении длины пиджаков и пальто, ширины брюк и лацканов.

Прически

Одним из характерных для этого времени нововведений было полное изменение представлений о гигиене вообще и о гигиене волос в частности. Если в XVII–XVIII веках мытье головы заменяли расчесыванием с пудрой, то с середины XIX столетия обязательный уход за женскими волосами, например, предполагал не только расчесывание и заплетание на ночь в косу, но и нечастое мытье (в конце столетия, например, рекомендовалось мыть голову один раз в две недели)

мыльным раствором, а начиная с эпохи Третьей республики — только что изобретенным шампунем.

Во Франции был изобретен новый метод **горячей завивки** щипцами, позволявший создавать характерную для той эпохи волнистость волос. Был открыт секрет химической завивки. Правда первое время сам процесс был чрезвычайно дорогим и занимал порой до восьми часов. В начале XX столетия стали использовать первые устройства для сушки волос — фены, рукава которых поначалу присоединялись к домашним печам и даже к только что появившимся пылесосам. В 1900-е годы переживала второе рождение мода на **шиньоны.**

В эпоху господства стиля модерн, в 1890–1900-е годы, женские волосы сделались не просто предметом гордости их обладательниц, но и объектом творческой рефлексии: длинные волосы и локоны стали непременной частью орнаментов и декоративных работ в стиле модерн.

В 1890-е вместе с закрытыми платьями пришла и мода на волосы, собранные на макушке или на затылке в петлю, «пирожок», «гнездышко» и т.д. Готовую, довольно объемную, прическу оформляли при помощи щипцов «волнами» (волна — один из излюбленных мотивов модерна). В большинстве случаев для придания объема и «волн» использовались еще и дополнительные проволочные, картонные и роговые каркасы, а также фальшивые волосы. Объемные прически эпохи модерн влияли и на особенности дамских шляп того времени: их делали с чрезвычайно широкой тульей, поскольку такую шляпу надевали не столько на голову, сколько на прическу.

Знаменитой персоной была бельгийская танцовщица Клео де Мерод. Она была всегда естественна и элегантна, в обществе всегда появлялась в бледных декадентских туалетах без излишеств. Потрясающая красавица, Клео первая совершила революцию в женской моде. В то время светские дамы в обязательном порядке завивали свои волосы в локоны. Выйти в свет простоволосой считалось верхом вульгарности и неприличия.

Аристократка Клео упростила свою прическу: носила распущенные волосы или делала бандо (незавитые и ненапомаженные волосы связывала на затылке в пучок и закалывала). Впервые в истории мода стала единой и обошла весь мир. Не только все женщины Европы стали делать себе бандо. Когда в конце XIX века в Москве открылся первый универмаг - «Мюр и Мерелиз» (сегодняшний ЦУМ) - все кассирши были в прическах а ля Клео де Мерод.

Мужчины. К концу столетия все, кроме пожилых людей, носили совсем короткие стрижки. Только нищие, люди из простонародья и представители богемы: музыканты, поэты, художники — носили довольно длинные волосы. В 1900–

1910-е годы в мужской прическе особенно ценился идеальный пробор, который порой даже специально протравливали сильными химическими средствами.

Бороды постепенно исчезали: в 1890-е годы они оставались только у стариков и пожилых людей, а молодежь решительно от них отказалась. В кругу художников «Мира искусства», которые, в отличие от мастеров предыдущего поколения, передвижников, подчеркнуто подавали себя как светских людей, бороду носил только Александр Бенуа, претендовавший на роль идейного лидера группировки. Существовали и региональные моды: так, в США совсем не носили бород, а во Франции, наоборот, борода пользовалась популярностью. С началом нового столетия произошел окончательный отказ от бороды, бакенбардов, а иногда и от усов тоже.

Графика

Только в конце 19 века сформировался тот вид графики, который мы привыкли называть **плакатом.** Рождение плаката обусловлено новшествами в типографской промышленности. Настоящему искусству плаката открыла путь техника литографии, тираж мог составлять несколько тысяч оттисков. Хромолитография поднимает печать на высоту и как раз способствует расцвету графической продукции. Новые технические возможности литографии позволили использовать выразительные средства модерна с его энергичным обобщенным рисунком, плоским цветом и резко контрастными цветовыми соотношениями для широкого распространения афиши.

Общедоступность красоты оказывается лозунгом времени. Развитие плаката стимулировало приток творческих сил в незнакомую сферу. Художники были призваны преодолеть разрыв между художественным творчеством и массовым потребителем и тем самым решительно изменить формы общественного бытования искусства. И художники превратили простое сообщение о новом товаре или о каком-нибудь событии в настоящее произведение искусства.

Рубеж веков – это стремительное развитие промышленности и торговли, которое приводит к появлению новых фирм и товаров, о которых надо было сообщать покупателям. Торговые фирмы-заказчики требовали, чтобы плакат был доходчивым, понятным и представлял их продукцию с наилучшей стороны, мог заинтересовать покупателя.

Надо сказать, что родоначальником стиля модерн стали графики. Первый шаг был сделан англичанами, художниками «Гильдии века», которые обратились не к прошлому и не к будущему, которого не видели, а к природе. Отсюда «флореальное» течение искусства модерна. Если Англия выступала как зачинатель, то Франция и Бельгия – как распространители нового стиля.**Франция – страна плаката**. Первым мастером был Жюль Шере. **Плакат Шере**

«Жирары» показывает темпераментный танец, ставший впоследствии любимым мотивом живописи модерна.

Яркими представителями модерна были француз Эжен Грассе. **Эжен Грассе создает афиши** с плавным рисунком в легких полупрозрачных тонах. Революционный шаг в искусстве плаката сделал **Тулуз-Лотрек**, который проявил умение достигать образной выразительности ограниченными средствами контурной линии и силуэта. Свободный рисунок, необычные композиции, вкус к японской простоте сделали его мастером плаката.

Среди всех плакатистов лучшим был чешский художник **Альфонс Муха**, который создавал незабываемые афиши театральных спектаклей. Цветочные мотивы преобладали на декоративном фоне афиш.

Мастерство и богатство фантазии в использовании цветовых сочетаний присуще итальянским художникам — мастерам плаката: Марчелло Дудовичу и Леопольдо Метликовицу.

Великолепные плакаты создавал **Уильям Бредли**, который делал плакаты в флореальном стиле (Велосипеды Виктор).

Графика модерна обладала собственными выразительными средствами: энергичный обобщенный рисунок, резко контрастные цветовые соотношения, использование больших технических возможностей литографии содействовали развитию такой разновидности графики, как афиша, плакат. Для них характерны тщательно разработанные композиции, декоративные и шрифтовые.

К примеру, бельгиец **ван де Вельде**, известный идеолог модерна, выступил в качестве автора рекламы «Тропон». К числу венских мастеров принадлежал, например, довольно известный**Коломан Мозер** (афиша).

Афиши и рекламные плакаты эпохи модерна, зачастую были основным источником информации о предстоящих театральных постановках или о продаваемых товарах. И именно поэтому афиши и плакаты того времени (которые часто разглядывали дамы той эпохи), отличаются лаконичной грацией и привлекательностью. Как правило, в них присутствует романтический женский образ.

В России большую роль в становлении плаката сыграли мирискуссники. Плакат предоставлял им массовую трибуну, с которой они могли заниматься эстетическим просветительством. Одно из важнейших достижений русского дореволюционного плаката – плакат Серова с изображением Анны Павловой. Прекрасно ощущая воздушность и грациозность балетного танца, художник передает это ощущение зрителю и делает акцент на индивидуальности артиста.

Говоря о графике модерна, нельзя не упомянуть **Обри Бердсли**, крупнейшего представителя стиля модерн в Англии. Он вдохновлялся исключительно литературными персонажами, его огромное наследие — это, главным образом, иллюстрации, обложки, бордюры, заставки, концовки, вензельные ключи, экслибрисы.

Интерес к национальной культуре является характерной чертой мастеров модерна, не только русского, но и европейского.

Например, знаменитую французскую художницу **Элизабет Сонрель** вдохновляли романтические легенды о короле Артуре, библейские сюжеты, древние и средневековые легенды о любви.

Неповторимый стиль в русской графике создал Иван Яковлевич **Билибин** – стиль книжной иллюстрации, основанный на стилизации народного искусства – лубка, резьбы по дереву, древнерусских миниатюр. Его книжные иллюстрации отличались взволнованной поэтичностью, яркой цветовой гаммой.

Орнамент

Орнамент модерна, во всех видах искусства структурно организующий плоскость, и своеобразный ритм его гибких линий сложились в графике. Литография, ксилография, искусство книги достигли в этот период высокого подъема.

Животные, птицы (лебедь, павлин, фазан, голубь, орел), цветы (розы, вишни, гвоздики, плюща, ириса, шиповника, орхидея, лилия, тюльпан, подсолнух), листья, деревья - излюбленные мотивы в орнаменте модерна. Раппортом орнамента становится человеческая фигура или какая-то ее часть. Чаще всего это женская фигура, волосы. Разумеется, все эти "объекты" переходят в орнамент стилизованными, сильно преобразованными сравнительно с тем, какими они выступают в натуре.

Роза являлась символом любви, счастья и красоты. Лилия – девственной красоты. Ирис ассоциировался с состоянием томности и неги.

Важное и особое место в орнаменте югендстиля занимал образ Женщины. Такие художники модернисты как Михаил Врубель, Анри Матисс, Густав Климт, Альфонс Муха, Тулуз-Лотрек, Эдмон-Франсуа Аман-Жан создавали образ женщины-героини, женщины-соблазнительницы, женщины-танцовщицы, насыщая и дополняя орнаментальную композицию.

В стилевом наполнении югендстиля существовали различные типы орнаментного декора, от простого до самого сложного. Удивительно тонкие и целостные орнаментные композиции завораживали взгляд зрителя и придавали ему волшебное очарование.

Эпоха модерна породила огромное количество книжных шрифтов.

***

Далее зарождалось конструктивистское течение. Последнее, по мнению многих исследователей, свидетельствует о том, что **искусство Модерна к началу XX в. завершило не только собственный цикл развития, но и вообще классическую эпоху европейского искусства.** Модерн уже в то время называли "последней фазой искусства прошлого века... вздохом умирающего столетия". В истории искусства Модерн так и остался "переходным периодом". Последующий отказ от идей художественного преображения жизни привел к отказу от художественности вообще и появлению авангардистских течений конструктивизма, функционализма, абстрактивизма, футуризма.

В период Модерна не было создано единого исторического художественного стиля, обладающего необходимой целостностью формальных признаков. Поэтому под словом "модерн" следует понимать прежде всего исторический период, включающий различные течения, школы и стили, связанные общими идеологическими устремлениями. Словосочетание "стиль модерна" конкретнее и обозначает отдельное стилистическое течение, в котором наиболее полно проявились идеи синтеза.

Искусство любого времени неповторимо и своеобразно. Эту истину, выстраданную XIX в., лаконично сформулировал А. Блок: «Искусства не нового не бывает». Но столь же верно и другое: новизна новизне рознь. Новизна и значимость отдельных периодов в развитии искусства неравноценны. Есть периоды начинающие и периоды завершающие целые эпохи, периоды эволюционные и революционные, периоды, заключающие в себе, по выражению того же А. Блока, «начала и концы». В одних периодах может быть больше от «начал», в других — от «концов».
Периодом, завершающим целую эпоху в истории архитектуры, были 1830—1890-е гг. Конечно, в зодчестве той поры содержатся зачатки нового, но в целом по своим фундаментальным характеристикам оно принадлежит уходящей в прошлое эпохе.
^Периодом, начинающим новую эпоху и в этом смысле переломным, обозначившим качественные изменения в типе организации архитектурной системы и принципе формообразования, стал в истории русского искусства рубеж XIX—XX столетий и более точно —1890—1910-е гг. В архитектуре этого времени, при всем многообразии течений и их видимой разнохарактерности, следует выделить стиль модерн. Термином «модерн» определяют архитектуру, сознательно и резко восставшую против подражательности, каноничности, выступившую с программой обновления зодчества, «современности», выражения

особенностей времени с помощью приемов и средств, его характеризующих. Сколь бы ни варьировались отдельные требования, лозунгом модерна неизменно оставались современность и новизна.

Это нашло отражение и в названии, заключающем в себе целую программу. Не говоря уж о том, что «модерн» в переводе на русский язык значит «современный», его часто называли также «новым стилем». Явления, аналогичные модерну в России, в разных странах обозначаются родственными терминами. В них неизменно варьируются слова: «новое искусство», «современный стиль», «юный».

Противники модерна утверждали, что модерн умер, оказавшись несостоятельным, не выполнив своих громких деклараций, не создав нового стиля. Они во многом правы. Модерн действительно не создал нового стиля в традиционном понимании, стиля как системы единообразных художественных форм, выполняющих роль стилеобразующего фактора, стиля типологически родственного архитектурным стилям, начиная от Возрождения.

Осознать своеобразие модерна, увидеть в нем систему можно, очевидно, лишь отказавшись от вынесения оценок и суждений, исходящих из академической традиции, на которой основывается архитектура после Ренессанса. При таком подходе он предстанет не как случайное и несообразное отклонение от общих законов, а как самостоятельное архитектурное явление с присущим только ему художественным языком, своеобразие которого определяется специфическим миропониманием и подходом к искусству.

Сравнение типа основных формообразующих отношений модерна и эклектики обнаруживает фундаментальное несходство обоих — программное и фактическое.

Самая общая черта системообразующих связей стиля модерн, представляющая кардинальное качество архитектурной системы новейшего времени, зарождающейся на рубеже веков,— органическая целостность. Этот формообразующий принцип, качественно отличный от механистичности системообразующих связей зодчества нового времени (термин условен и исключает оценочный смысл), предполагает своеобразную диалогичность организации архитектурной системы в отличие от иерархичности ионического типа, свойственной организации архитектурной системы, ведущей происхождение от Ренессанса. Эклектика объективно представляет собой период разложения системы, потому что принцип ее организации (равнозначность), характерный для будущего, не приведен в соответствие с характером структурных взаимосвязей, всецело принадлежащим прошлому. Органическая целостность структурных соотношений между элементами в зодчестве XX в. столь же всеобъемлюща, как механистичность архитектуры предшествующей ей культурно-исторической эпохи и проявляется на всех уровнях — в принципах формообразования, свойственных архитектуре XXв., в системе стиля модерн, этапах его развития, архитектурных направлениях.

Соотношение полезного и прекрасного в модерне характеризуется диалектическим единством противоположных начал. Системы художественных форм, сколько-нибудь родственной ордеру или «стилям» эклектики, в модерне не существует. Свойственному эклектике и архитектуре нового времени принципу проектирования здания «снаружи — внутрь», от предустановленной формы плана и объема к внутреннему расположению помещений, в модерне противостоит противоположный — «изнутри — наружу». Форма плана и объема не задана изначально, а вытекает из особенностей пространственно-планировочной структуры сооружения.

Композициям эклектики, рассчитанным на мгновенность восприятия преимущественно с одной, максимально выигрышной для здания точки (оси), соответствуют в модерне композиции, предполагающие равно выигрышную возможность длительного восприятия во времени с разных точек зрения. Из этого следует не противопоставление здания среде, иерархическое деление пространства на парадное и утилитарное, противопоставление улицы внутренним дворам, а естественное включение построек в окружение. Не сооружения, организующие парадное пространство, а здания в относительно однородном пространстве — так можно сформулировать градостроительную установку модерна. Она предполагает единство сооружения и среды, уличного и внутридворового пространства, ценностную однородность различных по своему функциональному назначению городских территорий.

Таковы в общих чертах принципы, характеризующие систему стиля модерн. Но не только его, а в равной степени «функционализма», «брутализма», иначе говоря, всех этапов и направлений современной архитектуры. Модерн конкретизирует их, интерпретируя в соответствии со своей художественной программой. Общие закономерности современного зодчества реализуются в формальной системе приемов и средств, свойственных исключительно модерну и определяющих его стилевую систему. И наоборот. Особенности стилевой системы модерна определяются в первую очередь органической целостностью системообразующих связей и диалогичностью типа организа- цииархитектурной системы новейшего времени.

Модерн можно квалифицировать как первый этап современной архитектуры, находящейся в постоянном становлении, видоизменяющей свои формы и временнью характеристики в соответствии с требованиями момента, но неизменно сохраняющей верность типу системообразующих отношений, выражающемуся в диалектическом единстве противоположных качеств и элементов.

В этом контексте свойства модерна, выглядевшие нарушением логики, тектоники и архитектурной закономерности, уже не кажутся несообразностью и прихотью. Они предстают в ином свете — не как отказ от архитектурных норм вообще, а как отказ от исчерпавших себя норм определенной эпохи. Больше того, они свидетельствуют о новаторстве модерна, давшего начало новой архитектурной системе и создавшего свою новую стилевую систему на основах,

противоположных системе нового времени, но в определенной мере типологически родственных архитектурной системе средневековья.

Несмотря на программную полемичность и сознательное отталкивание от эклектики, модерн содержит многие ее особенности как бы в преобразованном, снятом виде, в частности идею развития, историзма. Эклектика увидела в истории архитектуры процесс, смену форм, впервые осознала неповторимость каждого исторического этапа, его временное и национальное своеобразие. Но неповторимость своего периода эклектика выражала ассоциативно, через сопоставление с другими периодами, черпая оттуда архитектурные формы. Историзм эклектики частичен. Отказавшись признать вечной одну историческую форму, эклектика оставляет это право за комплексом всех существовавших когда-либо форм. Идея развития, несколько умозрительно понимавшаяся эклектикой, в модерне превращается в острое переживание своего времени — единственного и неповторимого, небывалого прежде и невозобновимого впоследствии.
Неприятие модерном шаблона, штампа — это дальнейшее развитие антиакадемизма эклектики, поставившей под сомнение значение античной традиции как единственной и вечной. Антиакадемизм переживает теперь новую фазу. В тотальном неприятии искусства нового времени модерн не делает исключения для зодчества середины и второй половины XIX в. Антиренессансная, антиакадемическая направленность архитектурной мысли рубежа веков радикальней и глубже аналогичных тенденций XIX столетия. Теперь дело не ограничивается отрицанием всеобщности ордерных форм, речь идет о пересмотре творческого метода и системообразующих отношений. В этом смысле модерн одновременно опирается и отрицает эклектику. Опирается на ее антиакадемизм, но в своем последовательном антиакадемизме отрицает эклектику за компромисс, паллиативность.
Характерному для эклектики сочетанию релятивизма, непризнания авторитетов с преклонением перед ними, подражательностью и пассивностью, пессимистической оценкой собственных возможностей (все прекрасное уже создано и лучшее, что можно сделать — добросовестно воспроизвести прошлое) модерн противопоставляет последовательный отказ от канонов академизма, акцентируя в своем методе активное созидательное начало. Он полон оптимизма и дерзко мечтает превзойти все созданное до сих пор, требуя от архитектуры выражения своего времени в присущих только ему формах.
Сторонники модерна критикуют архитектуру после Возрождения за подражательность, отсутствие творческого начала, априорность форм, за все то, что П. А. Флоренский называет хищническо-механическим методом, противопоставляя его средневековому, созерцательно-творческому. Ренессансная традиция, говорят они, узаконивает леность мысли, освобождает от необходимости искать и созидать, привычка к авторитетам не только ведет к бездумному повторению классических образцов, но сказывается в стремлении канонизировать формы нового стиля. Полемический задор уводит их слишком

далеко. Осознание исторической исчерпанности архитектурной системы нового времени переносится на оценку зодчества эпохи в целом, квалифицируемого ныне как бессмысленное, бесплодное. «Если рассматривать без предвзятых мыслей эти каноны, то остается только удивляться, как могли им дать такую ответственную роль даже их римские прототипы, несомненно выше их стоящие. Ренессансные образцы представляют только крайне неудачное совмещение принципов архитравной и сводчатой конструкции ... Антихудожественность и бессмысленность этого совмещения... очевидны... Тем не менее благодаря вышеуказанному благоговению перед созданиями Рима и это бессмысленное сочетание было канонизировано в эпоху Ренессанса. И даже теперь арка со стоящими по бокам ее приставленными полуколоннами считается одним из главных условий, чтобы архитектурная композиция считалась художественнои.

В противоположность нормативности и подражательности зодчества нового времени модерн стремится создать «самобытное и красивое по индивидуальному представлению авторов». Он уповает не на образец,
а на творческие потенции созидателя. Тезис о том, что сила и сущность модерна в активности творческого начала, — программен и декларируется тем более настойчиво, что за «подражательностью» и «каноничностью» зодчества нового времени стояла многовековая устойчивая традиция. Преодолеть эту традицию было можно лишь превосходящим силу ее сопротивления натиском нового. Сторонники его не устают славить зарю нового искусства, начало его возрождения, отстаивая плодотворность проектирования «не по шаблонам», хотя для этого приходится, не жалея сил, «пробивать бреши в стене местной рутины», доказывать словом и делом, что только «новый стиль» может «создать новую архитектуру, которая будет шагом вперед, а не топтанием на одном месте, на которое обрекли архитектуру мертворожденные каноны ренессанса», что только модерн дает возможность «добиться нового и выйти из заколдованного круга бессмысленных подражаний».

Новые формы модерна качественно иные по сравнению с «новыми» формами эклектики. Но в преувеличенной заботе об их новизне безусловно сказывается помимо естественной жажды самоутверждения отголосок присущего зодчеству нового времени «внешнего» понимания стиля. В желании ряда теоретиков отделить суть исканий модерна от поисков стилеобразующих форм, являющихся как бы фирменной маркой стиля, есть смутное понимание того, что формула его целостности скорее в единстве интерпретации принципов, чем в единообразии форм. Во всяком случае визуальное единство стиля начинает восприниматься как привилегия определенных исторических эпох, отсутствие которого «не должно служить упреком нашему времени»[222].
{Тем не менее субъективно внимание сторонников модерна сосредоточено на проблеме формы, хотя не новая форма в традиционном ее понимании, не новые мотивы декора определяют истинную новизну модерна. Другое дело, что самый факт создания новых форм, обращение к новым источникам формообразования,

ставившие под сомнение необходимость и уж во всяком случае обязательное туподражания прошлому, подтачивали устои, на которых основывалось зодчество со времен Ренессанса. Субъективно поиски новых форм диктовались желанием (во что свято верили представители модерна) обрести декоративные мотивы, более органично связанные с телом здания и его структурой, чем накладной декор эклектики. Это обстоятельство нельзя недооценивать. Для эклектики накладной декор, заимствуемый из архитектуры давних времен и компонуемый в соответствии с определенными принципами, — основа основ системы стиля. Всякий иной подход разрушал не только ее фундамент, но и фундамент архитектурной системы нового времени в целом, свойственный ей тип связи полезного и прекрасного. Кажущаяся малозначительной, прикладной, проблема декора на рубеже веков являла проблему первостепенной важности. Вопрос о понимании и трактовке декора, о его источниках перерастал в проблему системообразующего отношения и творческого метода.

Функция декора в композиции здания, то есть взаимосвязь полезного и прекрасного, формы функциональной и художественной, образует черту, разделяющую традиционалистов и новаторов.

Модерн отказывается от применения специальной художественной системы, не имеющей иного назначения, кроме содержательно-декоративного. Он за применение утилитарных форм, трактуемых художественно. Архитектурно переосмысленное, утилитарное, польза выступают одновременно и как художественное, красота. Одно неотделимо от другого. Конечно, модерн не отрицал сугубо декоративных форм. Все дело, однако, в расстановке акцентов, в характере формообразующей связи. Хотя утилитарная форма трактуется в модерне нарочито декоративно, а в декоре подчеркнута его практическая бесполезность, это не меняет дела. В модерне декор — второстепенное. Недаром теперь так часто повторяют, что истинная архитектура всегда конструктивна. Декору отведена роль «чистого» украшения, и в соответствии с замыслом он часто бывает изощренным и прихотливым. Однако декор не есть обязательная принадлежность стиля модерн. Он может быть, а может и не быть — факт, немыслимый в классицизме и эклектике, где декоративная форма или система форм (ордер, «стили») служит основным средством художественной выразительности.

Этим обусловлено историческое место модерна в развитии архитектуры. Не создав нового стиля в традиционном понимании, модерн положил начало новой эпохе в развитии архитектуры, формообразующим принципом которой является органическая целостность системообразующих связей, в том числе полезного и прекрасного. Отсутствие обязательного набора стилеобразующих элементов открывает возможность обновления форм, не посягая на основной принцип — свойство, особенно важное в нашу динамическую эпоху, периодически обновляющую арсенал конструктивных средств, материалов, пространственные структуры.

Практический дух XIXв., развитие городской жизни, дифференциация и специализация занятий, рост промышленности и городского населения, вызвав к

жизни новые типы зданий, новые потребности, привели к осознанию самостоятельной ценности утилитарной стороны архитектуры. Функция и конструктивно-планировочная структура были признаны стилеобразующим фактором. Сама по себе идея эта чрезвычайно важна, но в эклектике она имела, скорее, теоретическое значение. Утилитарные особенности влияли на архитектурную композицию объективно, помимо воли архитектора. Преднамеренно, сознательно соответствие облика здания его назначению видится и выражается опосредованно: в выборе «стиля», соответствующего назначению здания или строительным материалам и конструкциям.

Декларации эклектики становятся явью в модерне. В нем, наконец, находит воплощение тезис А. К. Красовского о преобразовании полезного в прекрасное. Отказ от украшения архитектуры архитектурой компенсируется художественно-выразительной трактовкой утилитарного. Специфический для раннего модерна декоративизм был порожден резкостью перелома от целостности иерархического типа к целостности органического типа, основанной на нерасчленимости разнородных начал. Также резкость перелома затрудняла осознание его смысла. Откровенная забота модерна о красоте долго расценивалась как необоснованное украшательство, поскольку она шла в разрез с понятиями, общепринятыми в XIX в. Красота по инерции связывалась с сугубо «художественной» архитектурной формой, в которой акцентировалась видимость конструктивной полезности и которая выступала носителем содержательной информации.

Процесс самоутверждения новых принципов, воплощаемых в новых приемах и формах, нередко, особенно вначале, принимает в модерне характер утверждения новизны как таковой. Причины этого двояки. Качественно новый тип связи художественного и утилитарного не уменьшил, а, напротив, повысил специальную заботу о красоте. Необходимо было, чтобы красота здания, невзирая на отсутствие специальной системы художественных средств, в чем-то идентичной ордеру, была сразу заметна, бросалась в глаза. Так рождается забота о «новой» и одновременно «красивой» форме; таковы же корни декоративности модерна. Второе. Уже говорилось, что радикальности различий между эклектикой и модерном, архитектурной системы нового и новейшего времени соответствовала бескомпромиссность отрицания традиции и столь же неистовое утверждение нового. Фундаментальное глубинное несходство обоих стилей осознается и выражается через несходство внешнее. Однако за эпатажем, рекламой, скандальностью, за индивиду алистически-волевыми деформациями привычных форм нередко утрачивалось существо новых исканий, не всегда до конца ясных сторонникам модерна и совершенно не понятых его противниками. Модерн можно охарактеризовать словами известного французского искусствоведа Шарля Блана: «... архитектура в высшем ее понимании — это не сооружение, которое украшают, а украшение, которое строят». Отсюда горячность, с какой сторонники модерна отстаивают формообразующее значение конструкции, материала и других сугубо утилитарных средств. Отсюда же возмущение модерна нерациональностью эклектики, где все «внутреннее содержание архитектуры, все, что составляет сердце, душу, кровь, артерии и

вены, самую мысль нашей архитектуры, все это касается кого угодно, только не зодчего».
Может ли система стиля модерн считаться иррациональной, неконструктивной? Очевидно да, если судить о нем по нормам классицизма и эклектики, и нет, если пытаться объяснить его, исходя из законов, им установленных. Для эклектики как одной из разновидностей архитектуры нового времени рационализм — понятие зрительное, для модерна—структурное. В Ренессансе и классицизме, где рационалистическая доминанта зодчества нового времени получила последовательное воплощение, с рациональным отождествляется внешне упорядоченное, правильное, согласованное: гео- метризм форм, четкие линии, иллюзорный в своей видимой конструктивности ордер. В эклектике понимание рационального сохраняет изобразительность, но существо ее меняется. На смену зрительному рационализму приходит своего рода понятийный, в «стиле» (в художественных формах) пытаются отразить назначение здания, а в уникальных сооружениях общественного назначения — даже социально-политическую доктрину (храм Христа Спасителя, Большой Кремлевский дворец, Народный театр, Исторический музей в Москве).
Так претворяется в эклектике сформулированный представителями рационального направления тезис о стилеобразующем значении функционально-конструктивной основы построек.
Структурность понимания рационального в модерне исключает изо-бразительность в духе архитектуры нового времени — выражение полезного средствами прекрасного. Существование специальной системы художественных средств, не обязательных с точки зрения утилитарно понятой полезности, кажется модерну не только недопустимым излишеством, ненужной роскошью, но и художественной ложью, то есть недостойным с точки зрения этики. Правда в понимании модерна - это диалектическое единство полезного и прекрасного, выражающегося в художественном осмыслении утилитарно-конструктивных элементов зданий. В этом направлении «проявила
свою деятельность группа новаторов... которые, поняв, что классическое зодчество отжило свой век, пришли к сознанию необходимости поставить в искусстве на первое место правду, т. е. смотреть на внешнее как на выражение внутреннего содержания, требовать полного соответствия между формой, материалом и конструкцией»[225]. И далее: «...модернизм отрицает утратившие конструктивное или полезное значение формы и ищет вдохновения при создании новых форм не в стилях былого, из которого заимствует только самые здоровые принципы, а в существе возникающих конструкций и построек. Поэтому целесообразность, логика, стилистика материала, правда и самобытность составляют отличительные черты произведений лучших представителей нового движения». «Здоровая, рациональная архитектура отвергает все излишнее, а необходимому сообщает художественную форму, свободную от увражных влияний». «Основною клеточкой рационального зодчества является форма, быть может, еще грубая и неизящная, но удовлетворяющая полезному ее назначению. Зодчему представляется дальнейшее усовершенствование ее с целями

эстетическими, не нарушая той степени целесообразности, которою форма уже обладает, а только придавая ей более изысканное очертание или подчеркивая ее назначение. Соблюдение этого правила приводит к так называемой конструктивности форм и архитектурной правде».

Установка на визуальный рационализм не обязательна для модерна. Правдивость и целесообразность в его понимании значат не выдавать декор за конструкцию и не пытаться выражать с его помощью функцию, но найти и суметь показать красоту в действительно конструктивном и функциональном. Ранний модерн в полемическом задоре словно издевается над общепринятым, а именно визуальным представлением о рациональном. С точки зрения визуально-логического рационализма зодчества нового времени модерн действительно иррационален. Модерн рационален на свой манер — он свободен от изобразительности.

Возьмем к примеру самый массовый тип сооружений — доходный дом. Фасады их словно очищаются от украшений, еще недавно ковром покрывавших стены, — от колонн, пилястр, наличников, руста и т.д. Благодаря этому отчетливей выступает на фасаде однородность структуры доходного дома. Изначально присущие ему функциональные элементы — окна, остекление лестничных клеток, подъезды, эркеры и балконы, карнизы, ограждения балконов и крыш, козырьки над подъездами, переплеты оконных рам — наделяются декоративными качествами.

Это особенно заметно на примере такой детали, как оконный проем. Во второй половине XIX в. окно, как и плоскость стены, было нейтральным фоном, украшавшимся деталями, заимствованными из арсенала архитектуры прошлых эпох. На рубеже веков положение изменилось. Никогда прежде на фасадах доходных домов не встречалось такого богатства и разнообразия форм и размеров окон, которым придается вялая криволинейная, круглая, овальная, полуциркульная, квадратная или обычная прямоугольная форма, углы то скашиваются, то скругляются, количесто вариантов скосов и скруглений также исключительно велико. И хотя окна нестандартной формы и размеров употреблялись на фасадах доходных домов в малом числе (значительно большие возможности разнообразить форму и размеры окон давали особняки), они резко выделялись на фоне равномерного ритма и однородной формы основной массы окон.

То же можно сказать о любой другой детали фасада. Каждая из них выявляет, подчеркивает структуру доходного дома, определяется функциональными потребностями, его жилым характером, с другой стороны, форма каждой продиктована специальной заботой о красоте.

J Модерн знает два типа декора. Первый — декор, непосредственно сплавленный с конструкцией, неотделимый от нее, от функционального, который можно определить и как декоративную интерпретацию конструктивных или утилитарных элементов. Он обычно пластичен. Это обрамление окон, оконные и дверные переплеты, перила лестниц, сливающийся с плоскостью стены, словно вырастающий из стен и уходящий в нее рельеф. Второй тип декора — графичный,

линейный орнамент, живопись, майоликовые панно — всегда подчеркнуто нефункционален и противопоставлен конструктивной форме. Но в том и другом случае декор модерна преимущественно орнаментален в отличие от декора эклектики, который обычно архитектурен.
Функциональный смысл декора эклектики, в полном согласии с восходящей к Ренессансу традицией, состоял в изображении существовавшей как бы изолированно от него конструкции. Для модерна такое механистическое разделение функций немыслимо. Применительно к орнаментике модерна можно, скорее, говорить о структурной символике органического порядка. Она символизирует, а не изображает работу конструкции. Орнамент модерна имеет целью выразить, сделать ощутимой работу конструкции, внутренних сил, материала, их усилия и динамику. В мебели Е. Д. Поленовой, В. М. Васнецова, С. В. Малютина и других, собственно архитектурная форма неотделима от декоративной, рельефная глухая резьба является продолжением тела предмета, напряженные линии декора заставляют почувствовать энергию скрытых в предмете сил.
Невыраженность граней, слитность отдельных деталей декора и функциональных элементов создают впечатление изначальной, стихийной подвижности и жизненной энергии, пронизывающей и одухотворяющей архитектурные формы. Чувствуется, как натужно, преодолевая сопротивление материала, вырастают, пробиваются сквозь толщу дерева цветы и травы на мебели Поленовой или Малютина, как энергично и стремительно, в вихревом движении закручивается масса парадной лестницы особняка Рябушинского (1900, арх. Ф.О.Шехтель), как живы, упруги и стремительны линии дверного косяка в столовой того же здания. Линейная или рельефная орнаментация — бесконечно разнообразная по формам, упругая или вялая, струящаяся, плавная и текучая. Телу предмета или здания присущи качества живого, развивающегося организма, амбивалентного по своей природе, наделенного силами роста, биологической и духовной жизнью. Вздымающиеся, колышущиеся массы, стремительное и плавное движение органических форм, прозрачные и легкие линейные ритмы орнаментики, железных опор и решеток переходят из здания в здание, из материала в материал — из дерева в железо, из камня в штукатурку, из штукатурки в мрамор, из объемных форм в орнаментальные и обратно.
В модерне рельефная орнаментика сплавлена с формой, неотделима от нее. Она не является декоративной в том смысле, который вкладывала в это понятие эклектика. Невозможно определить, где кончается форма, стена и где начинается орнаментика, невозможно провести грань между орнаментом, символизирующим конструкцию, и реальной конструкцией, получившей орнаментальную трактовку. В самом деле, что такое опоры, решетки, стойки каркаса или переплеты оконных рам в зданиях Шехтеля — орнаментально трактованная конструкция или конструктивно трактованный орнамент? Или перила парадной лестницы особняка Рябушинского? Она напоминает скульптуру, нечто вроде волн застывшей лавы и тела фантастического зверя; разъять на части, отделить конструктивно-функциональную часть от декоративной невозможно. Даже когда орнаментика

выполняет роль чистого украшения, например рельеф на фасаде МХТ в Москве (1902, скульптор А. С. Голубкина), лепнина потолка в гостиной особняка Рябушинского или неосуществленный рельеф-маска над главным входом (арх. Ф. О. Шехтель), она вырастает из стены и также незаметно и постепенно растворяется в ней. Рельеф камина в столовой особняка Рябушинского трактован так, что скульптура становится органической частью архитектурного объема: волосы сказочной девы постепенно переходят в фон, превращаются в ее воздушные крылья, в легчайшую ткань, окутывающую ее тело и, на конец, мягко струящимися потоками, подобно стеблям неведомых растений, стекают вниз.
То же можно сказать и об орнаментально-декоративной трактовке фактуры материала. И тут невозможно провести грань между неизобразительным рельефом и фактурной обработкой стены, между чисто утилитарной облицовкой и декором.

В системе композиций модерна нет и намека на иерархичность — принцип организации зодчества нового времени. Им органически несвойственна дифференциация на главное и второстепенное, на художественно-выразительные акценты и нейтральный фон. Ранее говорилось о равнозначности как о стилеобразующем принципе эклектики, в определенной степени родственном модерну. С другой стороны, равнозначность эклектики качественно отлична от диалогичности последнего. Ее равнозначность распространяется лишь на элементы одного класса (равнозначность «стилей», равнозначность отдельных частей здания, декоравхудожественнойсистемеит. д.). Равными друг другу признаются элементы разных классов (полезное и прекрасное), сохраняющие, однако, классицистическую непроницаемость по отношению друг к другу. Они сочетаются механистически, соседствуя, но не взаимодействуя друг с другом. В модерне стена, оконный и дверной проем, карниз, обрамление крыш, фактура материала и другие элементы, прежде нейтральные или отодвинутые на второй план в системе композиции, обретают художественную активность. Между элементами собственно декоративными (рельеф, майоликовое панно, орнамент) и эстетически выразительно трактованными утилитарными возникает напряженное взаимодействие, каждый выигрывает и обогащается от сопоставления и соотношения с другим. Элементов безразличных к соседним или художественно незначимых в зданиях модерна попросту не существует. Даже пространство перестает быть пустотой, его словно пронизывает пульсация действующих в материале сил. В интерьерах живо ощутима взаимосвязь отдельных помещений. Пустоты в объемных формах (например, в решетке ограды и перилах парадной лестницы особняка Рябушинского) воспринимаются как антитела, антиформы реальных, не менее активные упругие и пластичные, чем выполненные из материала.
Таков смысл диалогичности композиций модерна.

Взаимодействие, взаимопроникновение реальных форм и пустот, фона и декора, утилитарных и декоративных форм — эта особенность также обязана своим возникновением отказу модерна от специальных форм, привносящих в здание «красоту» — от декора эклектики. Их отсутствие необходимо было чем-то компенсировать. Зодчие компенсируют это орнаментом, сплавленным с конструктивно-утилитарной формой, декоративностью трактовки конструкции, фактуры и цвета облицовочных материалов, а главное — общей декоративностью: специальной заботой о красоте всех функционально необходимых элементов здания, начиная с группировки объемов и силуэта до второстепенных деталей, вроде оконных проемов, переплетов, карнизов, крылец, ограждений балконов, оград, лестничных клеток и т.д. Их комбинация, взаиморасположение, сочетание, согласие или контрастность, ритмика определяют облик сооружения, изредка дополняемый полностью нефункциональными деталями — рельефными или орнаментальными панно, мозаичными или керамическими, декоративной скульптурой.

Фактически композиция любого здания модерна строится на взаимодействии различных по своему назначению элементов — собственно утилитарных, но художественно переосмысленных (силуэт здания, форма карнизов, ритм и форма оконных проемов, фактура и цвет облицовочных материалов), и «чисто» декоративных. Последние, как правило, входят в композицию на правах одного из средств, подчиняясь общему замыслу. Роль их в композиционной системе не оставалась стабильной. Она довольно значительна в раннем модерне (следствие живучести свойственного новому времени представления о красоте) и постепенно сходит на нет в позднем.

Среди построек раннего модерна встречаются сооружения, фасады которых можно уподобить орнаментированному листу бумаги. В качестве примера такого откровенного, может быть, утрированного в своей откровенности применения декора можно привести доходный дом на углу Упраздненного переулка и набережной реки Пряжки в Петербурге (№2/346), сооруженный в 1904—1905 гг. по проекту арх. А. Г. Успенского. Фасады здания покрыты узором тонких, круглящихся линий, «нарисованных» на штукатурке. Они пересекают окна, переплетаются, сплетаются, текут рядом друг с другом, образуя сложный ритмический узор, свободно наброшенный на плоскость стен. Но в этой видимой свободе есть своя «обязательность» и логика взаимодействия необходимого и выбранного произвольно.

Историческая ситуация на рубеже XIX—XX вв. позволяет понять причины гипертрофии в раннем модерне декоративных форм, как будто противопоставленных структуре здания.

Линия, форма, плоскость, цветовое пятно проходят в модерне путь самоопределения. И не только в элементах чисто декоративных, но и в утилитарных. Зрительно дается почувствовать, «как это сделано» — почему форма кажется такой плавной, гибкой, живой. Прием важен сам по себе, каждый элемент значителен своей эстетической выразительностью, а не сходством с образцом или

иллюзией конструктивности или полезности. Отсюда откровенность художественного приема, отсюда смелость и необычность созданной, сконструированной, нарочито отчужденной от прототипа, непохожей на него «модернизированной» формы.

Ахитектура XIX в. представляется Сюзору значительно более рациональной, ибо ее формы соответствовали назначению в привычном понимании. Откровенная неутилитарность орнаментики и декоративизм утилитарной формы кажутся ему верхом неконструктивности и иррационализма. Традиционные мерки скрываются и за «новаторскими» рассуждениями Сыркина. Тоска по логике и конструктивной правде оборачивается тоской по привычным логике и правде. Желание видеть в форме символ конструкции и выражение назначения здания есть не что иное, как унаследованное от эклектики стремление выражать назначение здания с помощью определенного «стиля». Критика модерна его противниками, какие бы аргументы они ни приводили, имеет единый корень — нормы и принципы, уходящие своими истоками к зодчеству Возрождения.

Глава 2 . Модерн в архитектуре Воронежа конца XIX – начала XX вв.

Несмотря на недолговременность своего существования, модерн в той или иной степени проявился во всех видах изобразительного искусства, что способствовало эстетизации быта. Но настоящую революцию модерн произвел в архитектуре. Он осуществил такой принцип формообразования архитектурной системы, как ее органичность, единство полезного и прекрасного. Ранее этот принцип был воплощен в архитектуре средневековья. В противоположность принципу проектирования "снаружи внутрь", господствовавшему в XVIII - XIX веках, модерн исходит из необходимости организации внутреннего пространства, поисков оптимальной планировочной структуры здания, определяющей его объемно-пространственное решение и соответствующие внешние формы, что привело к преобладанию асимметричных свободных форм зданий, обогащенных функционально целесообразными элементами - эркерами, балконами, лоджиями, башнями. Модерн полностью отверг ордер. Вместо статических композиций, рассчитанных на восприятие с одной, наиболее выгодной точки зрения, в модерне, как правило, обеспечивается возможность обозрения здания с разных

сторон, что определило относительную "равноценность" фасадов. Конструкции, интерьер, оборудование и экстерьер здания - все подвергается художественной обработке, приобретает законченные архитектурные формы, часто применяются барельефы, скульптура, мозаичные и живописные панно, художественно обработанный металл или дерево, "стильная" мебель.
Модерну не чужда стилизация, направленная на выявление структурности сооружения, его внутренней целостности, выражение его сущности в переосмысленных старых формах. С этим связано возникновение романтической ветви модерна - обращение к старым, преимущественно средневековым стилям. Эта разновидность модерна получила особое распространение в Москве, в Петербурге же сформировалась классицистическая разновидность модерна. Для эклектики красота здания характеризуется богатством заимствованных архитектурных форм. Для модерна это результат художественной обработки конструкций, выявления эстетических качеств строительных материалов - металла, дерева, камня, керамики. Металлические и железобетонные конструкции были известны и раньше, но только модерн раскрыл их художественные возможности. Линейность, прозрачность рисунка конструкций при заполнении крупных проемов позволили объединить внутренние пространства сооружений, а большие и разнообразные окна как бы связали их с природным окружением. Образ новой архитектуры модерн ищет в природе. Поэтому получают распространение криволинейные свободные формы. На потолках и стенах обнажаются или имитируются конструкции, наносятся гипсовый растительный орнамент или росписи с изображением стеблей, цветов и листьев преимущественно болотных растений, часто с включением геометрических элементов. Такой же рисунок был характерен для оград, ворот, перил лестниц. Здания окрашивались в естественные тона - зеленовато- или жемчужно-серые, розовый, а позднее и в более яркие цвета. Таким образом, можно выделить следующие характерные черты модерна:

1. Разнообразие и целесообразность свободной планировки, отвечающей все возрастающему количеству новых типов зданий и сооружений;

2. Многообразие, пластичность и асимметричность внешних объемов, соответствующих планировочной структуре здания;

3. Выявление конструкций и их художественная обработка;

4. Использование и эстетизация природных форм;

5. Творческое использование архитектурного наследия средневековья;

6. Эстетизация быта;

7. Синтез искусств.

Различают два этапа развития модерна: ранний - декоративный и более поздний - рациональный. Сами названия раскрывают их сущность. В первом случае это поиск новой орнаментации, сначала причудливо-декоративной, а затем обусловленной конструктивной формой. Во втором случае - применение в

строительстве каркаса здания, поиски наиболее эффективного использования материалов и конструкций. Здесь использование орнамента не обязательно, но возможно. Творчество архитектора подчиняется определенным четким правилам. (В дальнейшем нормативность породила неоклассицизм, а рационализм оказался предвестником конструктивизма).

В Воронеже модерн появился несколько позже, чем в Москве, Петербурге и Риге. Поэтому и декоративный и рациональный модерн развивались здесь параллельно. Поисковый, экспериментальный характер модерна породил небывалое многообразие произведений архитектуры - от особняков преувеличенно пластичных форм до строгих конструктивно-аскетичных производственных сооружений, а также предопределил использование форм других стилей. В относительно короткий срок в городе было построено большое количество домов, отражающих это разннообразие.
Архитектура модерна в Воронеже связана с именем гражданского инженера М. Н. Замятнина (14.05.1877, Воронеж – 22.09.1929, Воронеж) – архитектор. Из мещан. Окончил реальное училище (1897), Институт гражданской инженерии (СПб., 1902). Инженер по дорожным и гражданским сооружениям Воронежской губернской и уездной земской управ (1902-1906). Младший инженер строительного отдела губернского правления (1906-1910). Городской архитектор в Воронеже (1911-1918). Заместитель председателя (с 1919), председатель (1921-22) комитета государственных сооружений губернского СНХ. Директор треста «Воронежглина» (1923-1924), губернский инженер (с 1924), главный инженер ЦЧО (с 1928).. На рубеже веков он один из ведущих архитекторов города. По его проектам построено более пятнадцати сооружений (в том числе собственного дома (1912-1913, ул. Алексеевского, 12); жилых домов купца Мысакова (1913-1914, не сохранился), купца А.Ф. Петрова (ул. Фр. Энгельса, 19), мецената М.М. Сомова (ул. Фр. Энгельса, 21); Дворянского и Крестьянского земельного банка (1910-1911, ул. Орджоникидзе, 41); глазной больницы (1910-1914, ул. Революции 1905 года, 22); казармы Смоленского полка (1911-1913, ул. Б. Манежная, 13); дома-приюта имени М.С. Ягуповой (1912-1913, ул. Каляева, 19); музыкального училища (1913-1914, пр. Революции, 41); Волжско-Камского банка (1914-1915, ул. Плехановская, 10); Художественных мастерских (1914-1917, ул. Орджоникидзе, 26)). А также других построек, в том числе гимназии в Новохоперске, ремесленной школы в селе Рождественская Хава Воронежского уезда, Троицкой церкви в слободе Кантемировка Богучарского уезда, реального училища в городе Усмань Тамбовской губернии, Русско-Азиатского банка в городе Ст. Оскол Курской губубернии).

В 1902-1903 годах в городе было построено сразу несколько крупных общественных зданий, архитектура которых носит явные черты модерна. Несмотря на почти одновременное сооружение зданий, их архитектура

отличалась по своей творческой направленности. Стилевая целостность модерна достигается с помощью «внутреннего» структурного единства — органической целостности и неразъединимости полезного и прекрасного при их неслиянности, иными словами диалектичностью действия механизма, преобразующего полезное в прекрасное, превращающего форму, практически полезную, одновременно и в художественно выразительную.

Отсутствие в модерне визуального единообразия (специального набора однородных художественных форм, как в зодчестве нового времени, или предпочтительного употребления форм художественных и утилитарных одновременно, как в конструктивизме) компенсируется единообразной трактовкой разнородных форм: разнородных по своему назначению (сугубо художественных и несущих функциональную нагрузку), разнородных в смысле их прототипа. Единообразие трактовки разнородных форм и есть прием, который можно определить как стилизацию (в отличие от стилизаторства эклектики).
Для стилизаторства характерен избирательный подход. Вырванные из живого контекста архитектурных систем прошлого детали копируются по возможности точно, но компонуются по-новому в новых структурах. Стилизаторство предполагает по возможности точное воспроизведение мотивов, отдельных мотивов. Стилизаторство — это принцип формообразования эклектики, стилизация — принцип модерна. В основе стилизаторства лежит анализ, в основе стилизации — синтез.
Используя формы первоисточника, отталкиваясь от них, модерн стремится постичь тайны их структурности, пытаясь во «внешнем» передать «внутреннюю» целостность, представить жизнь архитектурного организма как жизнь целого, выявить не выразительность каждого элемента, а общего, состоящего из этих элементов, их связь между собой. Предпочтение общего частному — отличительная особенность стилизации. Ради того, чтобы сделать единство элементов более ощутимым, модерн не боится деформировать образец. Стилизация не просто допускает, она предполагает искажение, утрировку форм источника, отказ от частностей во имя наглядности передачи принципа, ибо цель ее — не исторически достоверное воспроизведение отдельных единичных форм прототипа, а создание на их основе сооружения, формы которого приведены в соответствие с духом современности. Иначе говоря, стилизация стремится сделать зримой идею архитектуры как организма, неделимость полезного и прекрасного. Исходя из этого, с помощью целой системы приемов и «стилизуется» образец.
Приемы эти вкратце таковы. Модерн избегает геометрически четких форм, прямых линий и углов, строгого вертикализма поверхностей. Неуловимая кривизна помогает вдохнуть «жизнь» в объемы, поверхности и детали сооружений, лишая их сухости, определяя своеобразную «рисованность» силуэта. Проекты зданий модерна как будто не вычерчены на доске, а набросаны от руки. Едва уловимая неправильность или сознательно подчеркнутая плавность, «органичность» форм наполняют их трепетной подвижностью. Желанием

выразить изначально заложенную в каждом объекте и стихийно проявляющую себя жизнь рождена любовь модерна к бесчисленным вариантам скользящих, извивающихся, волно-змееобразных, подвижных линий, к «пульсирующим», напряженным, стремительным или расслабленным «нетектоничным», «неустойчивым», сужающимся или, наоборот, словно растекающимся книзу формам, скругленным или срезанным углам, трапециевидным мотивам. Здания модерна лишены статики и застылости, их композиция и форма подвижны, они как бы пребывают в непрестанном становлении. В плавно круглящихся и словно обрубленных, со срезанными углами формах, выглядящих внешне как антиподы, модерн увидел общее — жизнь организма, разные проявления универсальной силы жизни.

Угловатым, ломким, раздробленным линиям эклектики соответствует своеобразная атомистичность, мозаичность композиций, изолированность каждого элемента, его переносимость. Целостности композиций модерна — слитность, обобщенность линий и форм. Главная линия объединяет, сплавляет детали в одно целое, снимая частности, отметая мелочи.

Модерн предпочитает четкие, лаконичные формы, крупные пятна, ясные линии. Рисунок орнаментального узсра или архитектурной формы всегда легко обозрим. Но это не ясность классической формы, замкнутой, уравновешенной, геометрически правильной. Формы модерна вытекают или вырастают одна из другой, где кончается одна и начинается другая — определить почти невозможно, каждая одновременно завершение и начало следующей.

Любовь к эллиптическим, трапециевидным формам, к круглящимся, мягко изгибающимся или напряженным, «натянутым» линиям обнаруживает новое понимание конструктивности и устойчивости как чего-то динамичного и гибкого, сопротивляющегося напору противостоящих сил. Это ли не антипод привычной законченности и уравновешенности — качествам, с которыми ассоциировалось представление о прочности и красоте в архитектуре после Возрождения.

Стилизация обнаруживает неспособность модерна полностью отрешиться от подражательности, от морального авторитета традиции, от изобразительности и ассоциативности. Одновременно ее проявление предполагает достаточную смелость в сфере формотворчества, делающую для модерна неприемлемой пассивное воспроизведение внешних особенностей прототипа, то есть стилизаторство эклектики. Стилизация — порождение раннего этапа современной архитектуры, не способной еще обойтись без образца, но творчески активной настолько, чтобы трансформировать его в нужном направлении. Только через стилизацию модерн может выявить целостность своей системы.

По мере преодоления традиций стилизаторства и овладения художественной выразительностью утилитарной формы стилизация становится менее откровенной

и подчеркнутой, более отдаленным и ассоциативным оказывается сходство с прототипом. Начинает исчезать изобразительный декор, орнаментация, сходит на нет наглядная органичность формы, рождающая ассоциации с природными организмами или определенными историческими источниками. Развитие не идет по прямой, неоднократны повороты, отступления. Смысл эволюции модерна предстает независимо от объекта стилизации как процесс изживания изобразительности стилизованной формы.
Стилизация позволяет модерну обращаться к самым разным источникам — к средневековому зодчеству во всех его проявлениях, японскому, рококо, античному, народному, к природным образцам и новым конструктивным системам, не утрачивая стилевого единства. Она же снимает дилемму — что предпочтительней: изучение старых мастеров или природных организмов. Предпочтительным объявляется и то и другое: «...кроме природы мы учимся понимать прекрасное в произведениях великих мастеров... изучение истории архитектуры и искусства приобретает новый интерес: мы учимся не манере старого мастера, мы изучаем его произведения, не имея целью копировать их в подходящем случае, но изучая метод его творчества.

Важен не самый факт обращения к природе, он не нов, а характер и, наконец, широта этого обращения. Для эклектики природа — второстепенный источник, для модерна — основной. Эклектика искала в природе того же, что и в архитектуре прошлого, — мотив. Простое заимствование, новые комбинации готовых форм представляются модерну делом пассивным, нетворческим. Он жаждет творить новое, исходя из выдвинутых им принципов целостности и организмичности, пытаясь открыть устойчивые законы соотношения между формой, строением и скелетом (конструктивным остовом). Это и есть романтический лозунг творчества по типу природы.
Акцентируемое модерном тотальное неприятие канона, нормативов, традиции не следует понимать буквально. Его опровергает реальная практика. В нигилизме модерна должно видеть скорее утверждаемую с пылом неофита мысль, что нормы красоты не вечны, но что за ними скрываются более глубокие закономерности, аналогичные природным. Модерн делает упор на отыскание закономерностей, лежащих в основе структуры природных организмов, подчеркивая, что формы, в которые облекаются эти законы, непреходящи, хотя зависят от многих обстоятельств и потому одна и та же закономерность может быть воплощена по-разному: «Идеал архитектурной красоты, столь же подвижный, как и все идеалы человеческого духа, не может быть определен раз и навсегда. Он только путеводительная звезда для настоящего; завтра изменится положение дела, изменится и направление движения, изменится и идеал. Вечны только связи человека с природой, вечны законы* управляющие миром. Только знание этих связей и этих законов может привести к величайшим результатам и величайшему успеху»[234].
Это сознательная полемика с концепцией архитектуры нового времени, согласно которой закономерности могут быть выражены лишь в определенных, заранее заданных формах.

Исследование, познание и использование закономерностей природы (целостность формы и функции, организмичность), а не заимствование форм — вот принцип, определяющий отношение модерна к природе, независимо от того, используется ли природный организм в качестве источника архитектурной формы или как модель конструктивной решетки здания: в том и в другом случае подход к первоисточнику одинаков. Модерн не стремится к правдоподобию воссоздания природных форм. Он творит новую форму или конструкцию по образу и подобию природной, выделяя в ней основные конструктивные элементы и оболочку, но никогда не задается целью воспроизвести нечто подобное природе.
Модерн опирается на те тенденции в естествознании, которые идут в разрез с односторонностью и механистичностью позитивизма, — на высказанное Гёте в «Морфологии растений» представление о целостности органической жизни, о двуединстве физического (материального) и духовного начал, о росте как органическом развитии некоего основополагающего мотива, о структуре как сложном взаимодействии сил и элементов организма, на мысль о существовании гармонии между строением органов, их формой и окружающей средой.
Зарождается отношение к природе, до сих пор остававшееся равно чуждым России и Европе в целом: за первым планом природы, за видимым миром форм начинает различаться внутренняя структура, ее жизнь и развитие, признаки духовной жизни. Стремление проникнуть в суть явлений природы, понять механизм строения и функционирования органов животных и растений, раскрыть зависимость между их структурой, функцией и внешним обликом, то есть исследовать характер системных связей, переносило акцент с воспроизведения внешней формы на установление более сложных, «внутренних» зависимостей. Именно поэтому модерну чужды правдоподобие и натуральность, свойственные архитектурной форме и декору предшествующего периода.
Форма природных объектов, бывшая вначале первообразом орнаментальных форм, очень быстро превращается в первообраз архитектурной формы в понимании средневековья: архитектурная форма не сводится к декору и воспроизводит прототип не буквально, а метафорически, абстрагируясь и преодолевая внешнее подобие. Архитектурный организм мыслится и конструируется по принципу природного организма, уподобляясь растениям и живым существам: остову, стеблям и оболочке растений, скелету, мышечной ткани и форме высших организмов. Характер стенной плоскости, особенно в каркасных постройках, напоминает строение листа: тонкое заполнение, оболочка между стойками каркаса.
Природа подсказывает и новый эстетический идеал, где экономия средств, отсутствие всего чрезмерного, функционально неоправданного, излишнего воспринимается как красивое, эстетичное. Вместо тяжеловесности теперь начинает цениться легкость, вместо богатства — простота и строгость, вместо статичной стеновой массивной конструкции — работающая с полной отдачей напряженная, динамичная. Асимметрия, мягкость сочленений, легкость тонких опор (их диаметр и высота устанавливаются на основе изучения соотношений между площадью сечения и высотой стебля трав, тростников), а главное — идея

сооружения как организма — все было почерпнуто в природе. Новая техника предоставила средства для воплощения нового принципа в жизнь.
Подвижность гибкой криволинейной формы, отсутствие геометрической жесткости, невыраженность граней, скругленные углы ассоциируются в модерне с жизнью, с формой живого организма. Красота ордера, колонн кается теперь «красотой развалин, красотой разушения и смерти и в творчестве оригиналов этой формы красоты человек не принимал никакого участия». Поэтому «дело архитекторов — воспроизводить здания более долговечные, а не имитировать развалины.
В этом направлении архитекторы, кроме логики и рассуждений, могут почерпать идеи в самой природе, но не в тех ее актах, где она разрушает, а в тех, где она созидает. И я уже указывал на эти формы... стволы деревьев, кости животных, все части, требующие прочности и экономии материала... Та главная идея, которую преследует природа в своих произведениях: выгода, кратчайший путь к достижению цели, должна лечь и в основание архитектурного творчества и в основание архитектурного обучения».
Два встречных процесса: все возрастающее значение техники, преобразующей окружающую человека среду, его мышление и чувства, и увеличение роли естественных наук подсказывают модерну обращение к природе, определяя одновременно новый аспект использования технических и научных знаний в соответствии с принципами организмичности устройства растений и живых существ.
Новое отношение к миру, новое понимание искусства диктует и новое отношение к наследию. Представление о ни гилизме модерна — не более чем легенда, созданная самим им и не соответствующая действительности. В этом повинны во многом и сторонники модерна, провозгласившие «свободу от шаблона», объявившие традицию несовместимой с творчеством, и его противники, обвинявшие модерн в отрицании всех правил, закономерностей и образцов на том основании, что он не признавал норм, сохранявших в глазах вольных или невольных приверженцев академизма значение единственного критерия и нормы.
Утверждение и отрицание в модерне неотделимы одно от другого. Он утверждает отрицая и отрицая утверждает. А. Белый подчеркивает: воля к переоценке ценностей «продиктовала интерес к тем образцам прошлого, которые были заштампованы визою поколения семидесятников и восьмидесятников ... в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней нашим пассеистским экскурсам и к всевозможным реставрациям; иное <назад> приветствовали мы как <вперед>»...
Наши пассеистические уроки отцам имели такой смысл: «Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, разрушении устоев и догматов вечной музейной культуры; хорошо же, будем <за> все это; но подавайте настроенный строй, — не прокисший устой, не штамп, а стиль, не скепсис, а критицизм; отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей».
Модерн отрицал не всякое наследие и не всякую традицию. Остракизму подвергалась только классицистическая традиция — архитектура нового вре-

мени и послужившее ее прототипом древнеримское зодчество. Отказываясь от ориентации на нее, модерн совсем в духе историзма ищет поддержки в прошлом, в средневековье.
Средневековая традиция, сыгравшая решающую роль в преодолении классицизма и формировании эклектики, сохраняет значение основополагающего образца и для модерна. Роль средневековья в формировании основ искусства и культуры XX в. аналогична роли, которую сыграла античность при переходе от готики к Возрождению. В средневековом зодчестве, как и в природе, модерн черпал принципы, приемы, формы, видел подтверждение правомерности своих исканий и доказательство тому, что не всегда культура базировалась на опыте античности, иначе говоря, свидетельство исторической обусловленности идеалов, норм и образцов. Древнерусское зодчество импонировало модерну органической целостностью конструктивноутилитарной и художественной формы, готика — ярко выраженной каркас - ностью, скелетностью конструкций, подвижным динамическим равновесием взаимодействующих сил.

По сравнению с XIX в. диапазон средневековых стилей, к которым обращается модерн, расширился. Развитие искусствознания открывает новые эпохи, архитектура которых становится достоянием проектировщиков, — Киевская и Владимиро-Суздальская Русь, Новгород и Псков, московское зодчество XV и XVI вв., «нарышкинское барокко», народное деревянное зодчество и даже фантастические образы языческой древности. Игнорируется лишь московская архитектура середины XVII в., как бы заклейменная печатью «русского» стиля недавнего прошлого. Популярны также вариации на темы английской архитектуры XVI в. и отдельные реминисценции готики.
В плавно скользящих линиях форм и декора, легкости и прозрачности орнаментов и построек модерна, вынесенном наружу каркасе угадывается также влияние японского зодчества, «открытого» в конце XIX в. Русские критики восторгаются им как неисчерпаемым источником вдохновения. «Японское искусство, не допуская повторения форм, стремится к столь же цельным созданиям, как и окружающий пейзаж островов, законченный безукоризненным снежным конусом Фудзи». Япония — «страна орнамента. Им японцы владеют безгранично, и запас форм его неисчерпаем. Я нарочно останавливаюсь на этом вопросе, чтобы указать архитекторам, ищущим орнаментальных украшений, колоссальные запасы их»[237]. Архитекторы «найдут в японских деревянных постройках массу указаний на возможные строительные формы... Как антики в свое время показали итальянцам, как от неудачной готики перейти к собору св. Петра и Вилле Мадама, так и в наше время изучение сокровищ японского искусства может облегчить дорогу к искомому новому стилю».
Японское зодчество привлекало стронников модерна обнаженной кон-структивностью каркасных построек, а главное тем, что особенности его, рожденные подходом к искусству, родственным средневековому, выражались в формах непривычных, а потому более «новых» для европейского глаза, и еще тем, что свободные, каждый раз индивидуальные формы не исключали своеобразной

каноничности принципов. Импонирует модерну и идейно-художественная программа японского искусства. Отношение к природе, к искусству составляет нечто вроде религиозного культа. Обожествлена вся природа, всякий листок и куст, и каждый листок и куст мыслятся достойным сюжетом большого искусства, красота понимается как качество, присущее всей окружающей человека среде, специальная забота о нейнеотделима от простоты и целесообразности. «Главное значение японского искусства для Европы в том, что оно указывает на возможность искусства, разлитого по всей жизни, столь же разнообразного и прекрасного как природа... Принципы японского искусства, непрерывное и ровное разлитие красоты по жизни, должны оздоровить европейское искусство»[239]. По мнению Максимилиана Волошина, в реакции на искусство Возрождения в немалой степени повинно знакомство с японским искусством, развившее в художниках тяготение к схематичности и обобщению взамен любви к типичному и характерному, стимулировавшее возврат и дорафаэлевскому искусству, учившее видеть самостоятельно, отказавшись «от условных правил».
На рубеже XIX—XXвв. с новой силой вспыхнула полемика между приверженцами классицистической и средневековой традиции. Хотя исторический спор был решен в пользу последней, вернее модерна, до какой-то степени воскрешавшего принципы средневекового зодчества, современникам будущее представлялось далеко не столь очевидным. Дилемма «Парфенон или София» сохраняла свою остроту.
«Парфенон или св. София?» — название статьи О. Р. Мунца. Каждое из двух сооружений было для Мунца олицетворением одного из двух вечных принципов архитектуры. Первый, условно называемый зодчим принципом «архитектуры как искусства», воплощен в Парфеноне, второй принцип — «архитектура как строительство» — олицетворяет храм св. Софии в Константинополе. Система греческого храма, не содержащая в своей основе ничего «противоречащего конструктивной идее», тем не менее не позволяет «серьезно говорить об утилитарном значении отдельных частей храма. Греческий храм — это праздник форм, скорее символизирующих идею строительства, чем его воплощающих. Разве в колонне искали целесообразную форму нагруженной стойки? В ней найден только символ напряженности материала под грузом антаблемана...
Св. София — великий образец диаметрально противоположного взгляда на задачи архитектуры. Здесь было дело в форме, здесь нужно было создать <дом>, хотя и <Божий>, т.е. разрешить задачу прежде всего утилитарную... Ум и изобретательность зодчего были направлены в другую сторону, в сторону конструктивных задач, в сторону придания отдельным частям здания форм рациональных для данного материала, в данном применении. И эти формы были найдены, грубые в деталях, но целесообразные в своем общем. Отныне орнаменты лишь робко вплетаются в грандиозную строительную идею, играют подчиненную роль и тоже, пожалуй, утилитарную, т. к. скорее должны говорить о богатстве райском, чем быть сами по себе прекрасны...
Св. София не вечна, но вечен в ней впервые выраженный с такой ясностью принцип целесообразности, принцип архитектуры, как строительства. Этот же

принцип дает нам романскую архитектуру всех оттенков, и готику, и лучшее в архитектуре допетровской Руси».
Мунц понимает нежизнеспособность классицизма в XX в. Его возрождение «наряду с возвеличением декоративных свободных форм вообще, грозит катастрофой: совершенным отделением т. наз. художественной архитектуры от собственно строительства с его техническими, инженерными новшествами. Каменные декоративные фасады, навешенные на железобетонный остов, резкой фальшью конструкции знаменуют приближение катастрофы. И как недавно портик, выстроенный с наивной верой в важность дела и затемнявший помещения, очень скоро стал вызывать критику, а иногда и сносился в актах не совсем бессмысленного <вандализма>, так строительство будущего сметет эти навешенные и даже ненавешенные фасады с их приклеенными рустами, железобетонными пустотелыми колоннами и проч. бутафорией <стиля>, желающего лишь рекламировать, поражать и в лучшем случае подражать, но не приспосабливаться к жизни, не отражать ее более глубокое содержание».
Мунц противопоставляет «символически выразительным» формам архитектуры Древней Греции «конструктивно-выразительные формы архитектуры средневековья», понимая под словом «символические» нечто аналогичное тому, что мы теперь обозначаем термином «иллюзорно-тектонические».
Принцип архитектуры как строительства, господствовавший в средние века, несравненно теснее связан с условиями места и времени, чем его антипод. Архитектурная система средневековья не поддается воспроизведению во всей целостности, поскольку логика ее исторически конкретна и может быть выражена лишь в структурах, конструкциях, типах зданий, ее породивших. Нельзя из нее выделить как нечто законченное и собственно художественную систему — таковой в средние века не существует.
Продиктованное иными побудительными причинами, чем в эклектике, обращение к средневековью потребовало теоретического осмысления его системы. Мысли Мунца о родственности принципов формообразования зодчества средних веков и рубежа столетий, о невозможности возродить первое, не выходя за пределы его форм, подвели итог насчитывавшей к тому времени два десятилетия практике модерна. Мунц подчеркивает: жизненность средневековой архитектуры — в жизненности принципов безотносительно к формам. Жизненность античной древности в том, что составляет «слабость» средневековья. Возрождение принципов античности невозможно вне созданных ею форм. Диалектика такова, что жизнеспособность более «абстрактной» художественной системы непосредственно связана с конкретной архитектурной формой. Не теряя цельности и законченности, эта «внешняя форма» безболезненно отделяется от формы «внутренней», утилитарной, всегда особенно интимно связанной с функционально-бытовыми запросами и техническими возможностями эпохи. «Концепция и детали классики логичны не в смысле утилитарном, — такой логике они даже противоречат, их логика есть логика иного порядка... Формы классики передают сказку об ожившем материале, ощутимо проявляющем напряженность, в нем действительно скрытую... Выразить мощь напряженности в

формах расчлененных каменных масс вовсе не то же самое, что найти формы конструктивно рациональные. Надо понять разницу между этими двумя загадками, и тогда станет ясным, что первая из них разрешена в классике, вторая главным образом в архитектуре средневековья. Классика дает широкий простор вымыслу, пафосу, если хотите, в области архитектурного творчества, классический же пафос потому дорог и понятен всем и каждому, что в отличие, например, от готического, близкого определенной конструктивной идее, он выражается в формах, далеких от утилитарных соображений и вне их развившихся. Не потому ли радостью жизни, ясной и несбыточно свободной, веет от этих форм?

Оторванность форм классики от житейских и буднично-строительных задач есть причина того, что нападки на классическую архитектуру... весьма легки... Но эта же оторванность, дающая такой простор мечте, обеспечивает периодические успехи классики над разумными и трезвыми формами средневековой архитектуры. Нельзя воскресить готику, архитектуру Византии или допетровский русский стиль, не повторяя тесно с ними связанных типичных строительных приемов и не заставляя, этим самым, современную жизнь подчиняться требованиям, по большей части отошедшим в прошлое. Поэтому вне соображений целесообразности... невозможен возврат к средневековым стилям».

Глава 3 . Особенности архитектурной композиции фасадов и пластического декора архитектуры модерна в Воронеже.

Соотношение «внешнего» и «внутреннего» объемов в архитектуре нового и новейшего времени противоположно друг другу. В модерне наружный объем является производным от внутренней структуры. Диалогичность как тип организации архитектурной системы XX в., ведущей свое происхождение от модерна, обнаруживается в соответствии «внешнего», художественного, объема «внутреннему», утилитарному; органическая целостность характера системообразующих связей дает о себе знать в диалектическом единстве обоих элементов.

Принципу построения зданий «изнутри — наружу»[257] соответствует раскрытость композиций и многообразие формы объемов, наконец, огромное внимание, уделяемое интерьеру, поскольку именно интерьер, структура «внутреннего» объема образует ядро, предопределяющее наружный облик здания. Пространственная концепция интерьера любой эпохи основывается на том же отношении «человек — объект», что и композиция фасада. В планировке зданий

нового времени господствуют осевые построения, аналогичные осевым композициям фасадов и ансамблей. На ось как бы нанизываются отдельные помещения. Характер приемов варьируется в зависимости от стиля, не меняя, однако, сути дела: изначально определяет планировку заданная геометрическая схема. Так появляются центрически-осевые планы вилл и палаццо Ренессанса, анфилады дворцов барокко, взаимно перпендикулярные (короткая продольная и узкая поперечная) анфилады дворцов классицизма, оси коридора и анфилады парадных зал в ампире, ось коридора и параллельные ей анфилады жилых и деловых комнат в особняках и доходных домах эклектики.
«Внешнее», заданное изначально единообразие планировочного приема сменяется в архитектуре модерна единством принципа, основанного на «внутренних» связях между помещениями, не сводимых к априорно установленным схемам, трудно улавливаемых, но от этого не перестающих существовать.

Позиции внешнего наблюдателя в зодчестве нового времени в модерне соответствует позиция внутреннего наблюдателя. От него, от композиционного (не обязательно геометрического) центра и начинает проектироваться сооружение. Внутреннее ядро превращается в фокус, статическую точку отсчета, по отношению к которой (что не исключает их связи друг с другом) размещаются остальные помещения. Такой прием обеспечивает одновременно жесткость и подвижность пространственной схемы, гибкость и многозначность пространственных связей, тяготение элементов к одному центру и подчиненность ему. «Линейность» композиций нового времени сменяется в модерне своеобразно понятой центричностью, растянутость — компактностью: помещения как бы стягиваются к центру и растут от него.
Этот принцип объемно-пространственного построения легче всего прослеживается на примере особняков, стоявших, как правило, свободно на территории участка, не включенных в сплошной фасад уличной застройки. Жилой дом, точнее особняк или загородный дом, дача — основная тема и самое полное воплощение идей раннего модерна. Проектирование этих зданий открывало широкие возможности создания противостоящей пошлости и меркантилизму буржуазного общества интегрированной среды — царства красоты и духовности. Только в индивидуальном доме могло быть достигнуто единство окружения с духовным миром его обитателя. Созданный человеком мир — мир человека, отдельной личности — часть мира природы, сконструированная согласно желанию индивидуума на основе органичности, исходя из природных элементов.
В полном соответствии с учением Рёскина преобразование среды начинается с преобразования сферы ежедневного пребывания человека — его вещей, его дома. Во имя реализации этой идеи объединяются усилия инженеров, архитекторов, конструкторов, сантехников. Создаются компактные, экономичные и комфортабельные планировки, удобная встроенная мебель, моющиеся обои, сверкающие светлым кафелем и золотистой бронзой кухни и ванные. Модерн

чрезвычайно внимателен к бытовым удобствам, он ценит комфорт, уют, гигиену и другие проявления чисто материальной полезности.
Сторонники модерна провозглашают: «Основным его стремлением должна быть свобода от шаблона». Но понимается она очень широко, что позволяет модерну вместить в себя и национальный характер как выражение коллективной индивидуальности народа и выражение запросов отдельной личности. «Новое направление не ставит себе целью выработать определенный идеальный тип жилища. Такая задача как раз противоречила бы основной сущности направления, которое провозглашает принцип индивидуализации форм. Вновь создаваемые формы должны в каждом отдельном случае соответствовать индивидуальным вкусам, привычкам и образу жизни заказчика: в этом соответствии и заключается вся внутренняя мощь нового направления, неразрывно связывающего форму с окружающей действительностью»[258].
Все это так. Приемы планировки особняков модерна бесконечно многообразны, но это—многообразие воплощения единого принципа. Индивидуализация приемов не исключает, а предполагает целесообразность, целесообразность применительно к данному неповторимому случаю. Отныне от планировки, оформления зданий требуют не бьющей на эффект роскоши, но разумной экономии и удобств. Но удобство и комфорт не самоцель.
В интерпретации архитекторов модерна восхищение недавно появившимися благами современной цивилизации (водопроводом, паровым отоплением, электричеством и электрическим звонком, телефоном, лифтом, автомобилем), значительным ростом удобств планировки и гигиеничности сооружений — всем тем, что суммирует слово «комфорт», сообщает ему эстетические качества, возвышая поэтику благоустроенного быта до одной из важных духовных ценностей. Комфортабельность жилых домов, в первую очередь особняков, давала возможность, вкушая блага цивилизации, отдохнуть от пагубных ее сторон — от беспокойного, быстрого, нервного ритма жизни большого города. «Торжествующий американизм» нового века (А. Н. Бенуа) с его бездушием, обезличенностью, механистичностью начинает отпугивать антигуманизмом, призраком совершенной утраты каких бы то ни было духовных ценностей в будущем. Все возможности современной строительной техники и комфорта, виртуозность и мастерство архитекторов направляются на создание атмосферы, полной изысканной чувственности, тонких неуловимых настроений, лиризма и одухотворенности.
Возвышенность, устремленность в надзвездные выси, с одной стороны, высокий уровень бытового комфорта, функциональность, с другой, — качества, слитые в модерне воедино. Больше того, утилитарность, функциональные достоинства поставлены на службу создания поэтического настроения. Одухотворенность, поэтичность входят непременной частью в понятие комфорта, комфорта духовного, отождествляемого как с чувством покоя и удовлетворенности удобствами и уютом, так и с удовлетворенностью обстановкой, в которой сознаешь себя приобщенным к высшим духовным ценностям и красоте. В модерне происходит чудо преобразования — поэтизация обыденного.

Планировка особняков максимально рационализируется, приобретает компактность, из нее изгоняется не только все ненужное, но и излишнее. Она утрачивает последние черты анфиладности — этого рудимента представительного быта дворянства. Модерн отказывается от коридорной планировки в пользу своеобразно понятой центрической. Разрабатывается новый тип плана, тяготеющего к квадрату, с такими же преимущественно квадратными комнатами, группирующимися вокруг холла. Жесткость, с которой выдерживается этот принцип, не исключает свободы приемов, асимметрии, геометрической неправильности рисунка плана. Но исходный принцип компактной центричной композиции выдерживается неукоснительно.
Итак, композиционный, пространственный, часто даже и геометрический центр особняка—холл с парадной лестницей. К нему тяготеют, в него выходят все основные помещения. Любимая модерном текучесть, подвижность пространств образуется за счет разнообразия пространственных связей между отдельными помещениями, открытыми в холл, постоянной изменчивости картин, видимых по мере движения по открытой теперь лестнице. Но в непрерывной смене картин есть неподвижная ось, доминанта, относительно которой фиксируется эта изменчивость, — все та же лестница, холл. Центричность построения, сложное единство статичной точки отсчета и динамичности, изменяемости окружающих ее пространств в особняках Шехтеля — великого мастера пространственной среды и интерьера — переживаешь буквально физически. Попадая в особняк Рябушинского, представляющий классический по чистоте пример центрической композиции, или в особняки З. Г. Морозовой на ул. А. Толстого (бывш. Спиридоновке), Дерожинской в Кропоткинском переулке, Шехтеля в Ермолаевском переулке и на Б.Садовой улице, чувствуешь трудно передаваемое словами ощущение соотнесенности каждого помещения с основным, их «человеческие» размеры, богатство связей отдельных помещений между собой и с главным, сложность, напряженность этих отношений, одухотворяющих и вносящих жизнь в пространство интерьеров особняка, создающих возвышенный, далекий от обыденности мир, пребывание в котором превращается в праздник.
В других типах зданий тяготение к центричности, к выделению пространственно-планировочного ядра не столь очевидно.
Планировка квартиры и секции доходного дома эволюционирует в том же направлении, что и планировка особняка. Путем отказа от всего ненужного, лишнего создается более компактная планировка. Сокращается количество комнат. В небольших квартирах стараются сократить длину коридора или заменить его квадратной прихожей, вокруг которой, как в особняке, группируются комнаты, сделать их преимущественно квадратными.

Наиболее радикальные коррективы в планировку квартир и секций удалось внести при проектировании домов с малометражными дешевыми квартирами для рабочих. Именно здесь начинает формироваться схема современной массовой квартиры с одним выходом на лестничную клетку, квадратной прихожей или

коротким коридором, компактным размещением больших комнат. Но малометражные квартиры - скорее выражение общей тенденции, чем факт реального строительства, так редко и случайно осуществление их на практике[259]. Архитекторы пытаются внести организующее начало и в композицию фасадов. Таким организующим ритмическим элементом становится лестничная клетка — формообразующая часть секции (аналогичная холлу и лестнице в особняках), выделяемая сплошным остеклением.

Тягу к центричности можно усмотреть в более активном акцентировании дебаркадера и зала ожидания, выходящих на фасады вокзалов огромной аркой «ворот города». В Ярославском вокзале в Москве (1904, арх. Ф. О.Шех- тель) над входом возвышается башня (входная башня). Ее вертикаль —доминанта здания. Остальные объемы воспринимаются и рисуются на ее фоне, постоянно меняя свое отношение к ней в зависимости от точки, с которой видится сооружение. Многоликость его облика возникает из-за разной соотнесенности второстепенных объемов и вертикальных акцентов с главным объемом.

Торгово-банковские постройки в модерне имеют структуру, в определенной мере родственную особнякам. Их пространственным центром является своеобразный холл — огромный зал с открытой лестницей в центре, освещенный верхним светом, опоясанный со всех сторон собственно торговыми помещениями. Здания этого типа (торговый дом «Мюр и Мерилиз» в Москве на Петровке, 1908—1910, арх. Р. И. Клейн; Торговый дом Московского гвардейского общества на Воздвиженке, 1911—1913, арх. С. Б. Залесский; дом Военного общества офицеров в Петербурге на Б.Конюшенной, 1908—1909 и 1911—1913, арх. Э.Ф.Виррих при участии Н. В. Васильева, С.С.Кричин- ского, И. В. Падлевского, Б.Я. Боткина; дом Мертенс на Невском проспекте, 1912, арх. М. С. Лялевич, и т. д.) фактически не имеют стен, за исключением наружных. Легкие стойки опор каркаса не нарушают единства внутреннего пространства торговых зал; стоя у края лестничной клетки, можно воспринять внутреннее пространство в целом — во всей слитности составляющих его микропространств. Стена фасада превращается в легкую оболочку из стеклянных плоскостей, расчлененных столбами конструктивной сетки — равномерность членений фасада сродни однородности ограждаемого им пространства.

Модерну принадлежит заслуга создания свободного плана. Осознание специфики каркасных конструкций сделало необязательным устройство разделительных стен. Появилась возможность отказа от них или их избирательного устройства. Процесс преодоления замкнутости отдельных помещений идет параллельно процессу преодоления замкнутости фасада. В конторских, банковских, торговых и тому подобных сооружениях обе тенденции проявляются особенно наглядно.

Итак, характер построения объема «изнутри — наружу» обусловливает смещение акцентов с облика зданий на их интерьеры, пространственную структуру. Это не значит, что проблема планировки и организации внутреннего пространства не занимала зодчих прежних эпох. Но задачи, стоявшие перед ними, были сравнительно ограничены: неизмеримо меньшим было количество типов зданий,

относительно недифференцированными требования к ним, более традиционными и устоявшимися возможные варианты плана.
Соответственно меняется и понимание первоначальной задачи архитектуры, которую ведущий мастер модерна в России — Ф.О.Шехтель формулирует как «ограждение стенами известного пространственного помещения».
«Каждое данное помещение или совокупность многих таковых должно отвечать прямому назначению здания, причем внутреннее содержание должно очевидным образом выражаться и отпечатываться на внешнем и внутреннем облике сооружения. Верное получение впечатления пространственности помещения обусловливается формою и цветом ограничивающих его плоскостей», — пишет он[260].
Шехтель мыслит пространством, а не объемом. Для него здание — не более чем оболочка, определенным образом организующая пространство. Представление о сооружении как о пространстве, выгороженном из окружающей среды, качественно отличается от своеобразной скульптурности архитектурного мышления более раннего времени, для которого пространство — вторично по отношению к объему (пустота в массиве камня), а форма объема, как и художественная форма (стиль), — нечто предустановленное, заданное. Эта пространственная концепция модерна обнаруживает сопричастность миру природы: плоскость подобна пластине, она ограждает помещения, но не отделяет их от внешнего мира; внутреннее пространство не заключено в массивные стены и не противопоставлено природному окружению, но слитно с ним, поскольку строится по сходным законам.
Пространственная концепция модерна, возможно, в определенной мере рождена новым мироощущением эпохи кризиса теорий однолинейного прогресса и механистических представлений, сформировавшимся во многом под влиянием науки, возникновения новых воззрений о мироздании, месте планеты Земля в бесконечности космических пространств и сложном взаимодействии космических тел с прошлым и будущим. Их влияние ощутимо в поэзии (Блок: «...летят миры, летят года... над бездонным провалом в вечность задыхаясь летит рысак...»), в философии, в живописи. В архитектуре они в определенной мере находят выражение в подвижности пространства и отсутствии четкой очерченности его граней, раскрытости и взаимодействии с окружающей средой, в сложном взаимодействии осей и многочисленности перспектив в противовес одной оси, одной перспективе, одной преобладающей точке зрения в архитектуре Ренессанса, барокко, классицизма и анфиладности их интерьеров.
Воинствующий пуританизм позднего модерна изгоняет орнаменталь- ность и изобразительность стилизаций раннего модерна. Благодаря этому пространственное единство и цельность интерьеров, картинная динамичность композиции, рассчитанной на восприятие во времени, и богатство разных точек зрения, перспектив, своеобразная полифоничность сооружений становятся еще более очевидными.
Новое понимание пространства влечет за собой повышенное внимание к планировочной структуре сооружений. Зодчие модерна вносят радикальные

изменения в планировку существовавших типов зданий, обнаруживая неизменный интерес к формированию новых, к целостности пространственной среды (что не исключает изоляции отдельных помещений, если это функционально необходимо). Поиски диалектического единства в модерне имеют тенденцию к постоянному расширению сферы действия — от орнамента, композиции отдельных предметов, интерьера, сооружения к ансамблю и городу в целом.

Глубочайшее заблуждение, что модерну чужды новая проблематика, новые типы зданий, градостроительные проблемы. От модерна берет начало современное понимание архитектуры как искусства оформления пространства и организации окружающей среды.

Органическая целостность характера структурных связей и закономер- **ЗДАНИЕ И СРЕДА** ности организации архитектурной системы модерна, обнаружившиеся в особенностях интерпретации соотношения полезного и прекрасного, внешнего и внутреннего («художественного» и утилитарного) объема, человека и объекта (создание рассчитанных на длительное восприятие с разных точекзрения ритмичных живописно-картинных композиций), стимулирует развитие зарождающейся вместе с модерном тенденции к созданию «открытых» ансамблей в противовес «замкнутым». Другими словами, начинает формироваться иной тип соотношения здания и среды.

Фронтальность композиций нового времени предполагает наличие противопоставленного остальным главного фасада и в идеале «замкнутый» ансамбль. Парадный фронт застройки улиц и площадей образует архитектурно-организованное пространство, отторгнутое от находящегося за плоскостью фасада объема здания, от застройки «утилитарной» внутриквартальной зоны, от окружающей среды. Замкнутости объема, построению здания «снаружи внутрь» соответствует «интерьерность» ансамблей регулярного градостроительства — оазисов гармонии в царстве хаоса.

Последовательное осуществление заложенных в модерне принципов - художественному оформлению подлежит любой фасад, здание не противостоит окружающей среде, но и не растворяется в ней, образуя диалектическое единство, — предполагает отказ от дифференциации городских территорий на парадные и непарадные зоны. Различные по своему функциональному назначению районы равнозначны и равно участвуют в создании архитектурного ансамбля. Таково выражение существенной особенности модерна — диалектичноеш как единства противоположных начал на градостроительном уровне. Модерн замахивается на основу основ архитектуры нового времени — принципы регулярного градостроительства.

Но, как в других случаях, это не более чем тенденция, намечающая направление развития архитектурного процесса. Регулярная застройка, сохранявшая количественный перевес до конца 1920-х гг., пережила своего рода насильственное возрождение в конце 1930-х — начале 1950-х гг. Осуществление исторически жизнеспособных, заложенных в модерне возможностей в 1900—1910-е гг. сдерживалось частнопредпринимательским характером строительства,

позднее — живучестью и авторитетом многовековой классицистической традиции античности и нового времени, заставлявшей рассматривать модерн как продукт загнивающей буржуазной культуры. Такая точка зрения типична для 1930-1950-х гг. Тем не менее развитие архитектуры как процесса естественно-исторического необратимо. Исподволь, медленно осуществляется пересмотр приемов регулярного градостроительства,авший в позднем модерне — накануне и в годы первой мировой войны — ощутимые результаты.

Поздний модерн вообще поглощен проблемами широкого плана — производством предметов массового потребления, проектированием сооружений массового назначения, перепланировки и плановой застройки городов, знаменуя начало конца модерна как стиля, переход его в новое качество, поскольку его концепция, нацеленная на создание уникального и неповторимого, исключает неизбежную при таких масштабах унификацию и стандартизацию.

В России трансформация регулярного градостроительства отчетливее всего прослеживается на примере многоквартирных жилых домов, возведенных на средства акционерных и кооперативных обществ. Эволюция планировки огромных по размерам зданий, превратившихся в комплекс жилых построек, демонстрирует постепенное перерождение приемов внутриквартальной застройки, отмечая исчезновение традиционного противопоставления парадной и непарадной зон, уличного пространства внутриквартальному .

В процессе эволюции планировка этих сооружений проходит четыре этапа. Первый этап — внесение организующего начала в традиционную периметральную планировку. Вместо обычных затесненных внутренних дворов-колодцев архитекторы проектируют просторные озелененные дворы площадью до 1500 $м^2$ — некую разновидность площадей. В расположении дворов по единой оси, в последовательном развитии пространств, в архитектурной обработке не только уличных, но и дворовых фасадов чувствуются усилия, направленные к созданию цельного ансамбля.

Градостроительство России XVIII — начала XIX в., достигшее подлинных высот в деле упорядочения городского плана и оформления ансамблей улиц и площадей, затрагивало лишь «внешнюю сторону» застройки. Контроль за планировкой жилых домов и участков не входил в компетенцию органов, ведавших строительством. В пореформенные годы утверждение генплана и поэтажных планов стало обязательным. Но о согласовании планировки участков в одном квартале, о создании перспективных проектов застройки кварталов и городских районов по-прежнему никто не помышлял. Недостаточность локальной, ограниченной рамками отдельного владения,системы контроля обнаружилась в полной мере на рубеже Х1Х-ХХвв. в так называемом кризисе больших городов. По сути дела, то был кризис привычных приемов планировки. Внешняя упорядоченность строительства, неуклонно выдерживавшего регулярность прямоугольной сетки улиц, застройку по красной линии, прямую линию трассы, не могла предотвратить стихийного развития внутриквартальной застройки, становившейся все более затесненной и хаотичной.

Первая же попытка повысить гигиеничность дворовых корпусов путем увеличения размеров внутренних дворов повлекла за собою перенесение на планировку и композицию внутридворовых пространств приемов, применявшихся к «наружному» ансамблю. В домах с большими внутренними дворами впервые обнаружилось стремление расширить границы использования принципов регулярного градостроительства, перенести особенности уличной застройки в глубь квартала. Это явление, органически чуждое XVIII и XIX вв., может рассматриваться как первый симптом отхода от традиционных градостроительных норм.
Второй этап эволюции планировки жилых комплексов — создание открытых парадных дворов. Прежде, в XVIII в., парадные дворы устраивались только в дворцах или общественных зданиях. В первой четверти XIX в. (в позднем классицизме) они исчезают из строительной практики. Господст- вует застройка по «красной линии» улиц. Такое положение сохраняется почти на протяжении века. Только в 1900-е гг. этот прием возрождается вновь, но теперь в массовом жилищном строительстве.

Разговор о символике форм модерна, естественно, будет прежде всего разговором о символическом смысле орнаментальных мотивов или изобразительных форм отдельных элементов. Как уже неоднократно отмечалось, модерн в целом эволюционирует от изобразительной формы к неизобразительной, преодолевая стилизацию. Точно также по мере эволюции модерна его архитектурные и декоративные формы теряют вместе с изобразительностью литературность и символичность, отдавая символико-содержательные и смысловые функции общей композиции здания, то есть сближаясь в характере интерпретации идей и тектоничности с конструктивизмом.
Из носителя определенных понятий, часто очень конкретных, архитектурная форма модерна вновь, как и в средние века, становится воплощением, знаком понятий широкого философского плана. Выражая системой своего построения представление о структуре мира, создавая его модель и символически-обобщенный образ действительности, она вместе с тем сохраняет умозрительность символики нового времени, отличной от наглядной конкретности и персонифицированности архитектурной символики средних веков, когда определенные части зданий, здания и целые ансамбли рассматривались как материализованный символ и модель мироздания, социальной структуры и т.д.
Смысл, вкладываемый в формы, орнаментику и пространственно-планировочную структуру зданий модерна, сводится к передаче представления об органической целостности мира и органической целостности структуры сооружения.
Из древнерусского и народного искусства и мира природы модерн заимствует не только принцип «естественности», целостности, но и мир символов. Часто бывает

трудно сказать, где кончается подражание природе и где начинается подражание древнему искусству. Модерн отдает предпочтение тем природным мотивам или неизобразительным формам, которые символизируют или вызывают ассоциации с природой как основой самой жизни. Это связано с пониманием архитектуры как второй природы: это мир, созданный человеком или преобразованный им на разумной основе, но даже в своей разумности пронизанный бессознательным, чувственным, иррациональным началом. И опять-таки это относится как к стилизациям на «русские» темы, так и к собственно природным мотивам. Стеблеобразные, похожие на языки пламени, словно колышущиеся под порывом ветра травы, цветы на длинных стеблях, гребни волн, морские мотивы воплощали вечно возобновляемое, неисчезающее, рождающееся вновь и вновь движение и жизнь природы. Часто встречается женская фигура, тонкая и бесплотная, почти скрытая ниспадающими длинными волосами, сливающимися с мягко струящимися складками одежд, олицетворяющая «вечную женственность», жизнедающее и жизнетворящее начало.

Стебли тростника, кувшинки, лилии, ромашки, маки, орхидеи, многие другие виды цветов на тонких гибких стеблях, тема воды и морской жизни, обитатели морского дна — медузы, осьминоги, морские звезды, формы низшей органической жизни, птицы, гады, пресмыскающиеся, улитки — обычная тема обоев, тканей, орнаментики раннего модерна. Любимы изображения павлинов — эмблемы красоты, лебедя — гордости и целомудрия, листвы — вечной жизни, подсолнуха — верности, маков — опьянения и грез. Распространены мотивы, напоминающие кости скелета, сухожилия, пучки нервов. Бесконечны вариации змеевидных, скользящих, извивающихся, подвижных, колеблющихся, похожих на линию удара бича, усики улитки или винограда, линий, то полных энергии и силы, то вялых и расслабленных, нервных и напряженных. Специфичны для модерна и всевозможные «гибридные» существа — русалки, кентавры и т.п., символизирующие вечную изменчивость, круговорот, взаимообратимость явлений жизни.

Тематика орнаментальных мотивов и стилизованных форм многозначна. Она обрастает широким слоем символико-литературных ассоциаций, связанных с представлением о рубежности эпохи. Неудовлетворенность, тоска по идеалу, разочарование в буржуазной действительности, ощущение ее мерзостности, разложения, загнивания и тления, исчерпанность истории и чувство «бездны» — это один аспект настроений модерна. Юность, возрождение, вечная жизнь, «весна священная», надежды, предчувствия, ожидания— второй. С ними нераздельны ощущения переходности момента, неустойчивости, неуверенное™, утраты фундамента и основ (не потому ли так любимы колеблемые ветром цветы на длинных стеблях, гибкие травы, длинные стебли водорослей и тростников, не потому ли модерн избегает геометрически четких форм и прямых углов?). Каждая форма рассматривается как носитель определенного смысла и одновременно ключ к его пониманию.

Лишенные конкретное™, передающие тонкие оттенки чувств и настроений образы модерна, допускавшие самое широкое и разноречивое толкование,

позволяли современникам увидеть в них и олицетворение новейших космогонических представлений, и образ современной социальной структуры, и символ мироощущения эпохи, и идеальную модель мира. Часто нежелание считаться с изначальной программной противоречивостью модерна ведет, вольно или невольно, к искажению смысла его образов.
Об этом красноречиво свидетельствует сентенция современника: «Современное движение в искусстае — естественная и последовательная ступень к выходу из заученно-омертвелых форм, которые оказываются недостаточно гибкими к вибрации нашей жизни, полной незаметао развиваемых, но *потрясающих контрастов.* На Западе поняли это несоответствие и необходимость устранить его вылилась в формы moderne'а, все спасающего и примиряющего всех со всеми. И у нас в России он получает обширное применив; быстрый рост жизни создал в ней множество групп, ничего между собой не имеющих, не знающих, как определить свою родословную... в смысле своей преемственное™ в отаошении к народу. Вчерашний босяк сегодня с триумфом избирается в академики; публицист, еще недавно третируемый, в один прекрасный день становится во главе руководящей прессы, инанаших глазах люди, ни во что ее верующие, превращаются в истолкователей православия. В каком же стиле может быть охарактеризована эта неустойчивость эпохи, случайность ее идейного содержания? Только в modeme! Освобожденный, кастрированный от традиций, героической идейное™ и экстаза, нервно-сухой, почти лишенный украшений, он удивительным образом включил в себя поклонение низшим инстинктам и нашей природы и создал культ низших организмов мира, стилизуя и тем самым уравнивая с человеком и его жизнью»[337].

Растительные мотивы или ассоциирующиеся с ними неизобразительные формы символизируют идиллическое окружение, о котором мечтают утомленные быстрым темпом и сутолокой жизни горожане, заточенные в каменные мешки дворов-колодцев.
Искусство привносит природу в каменные громады, расцветающую на фасадах и лестничных клетках домов цветами и листвой. «Мы, взращенные уличной сутолокой города, - в большинстве не знаем природы... архитектура должна заменить насколько возможно красоты этой природы... должна насадить в своем орнаменте еще невиданные цветы, населить его фантастическим миром зверей и птиц.
Вдохновляемый народным творчеством... зодчий найдет новые формы и введет в заколдованный круг красоты весь город с его площадями, у липами, домами и нашим жилищем»[338].
«Секрет успеха, который сразу приобрел новый стиль, несомненно, заключается в том, что в основание его были взяты линии, связанные с наиболее приятными для человека воспоминаниями, это линии рассыпанной на подушке упругой пряди молодых волос, линии водяных растений, преимущественно водяной лилии весной, линии тонких стеблей цветов й самих цветов, узор в тенистых кругах на воде и т. п»[339].

В символике модерна грезы о прекрасной жизни в прекрасной среде, в мире красоты неотделимы от ощущения дискомфортное™, враждебности современной буржуазной цивилизации человеческой личности и чувства ее затерянности во враждебном ей капиталистическом мире. Отсюда стремление вернуться к началам жизни, к ее истокам, к примитиву, когда жизнь была наивна и прекрасна как сказка, с одной стороны, с другой — появление страшных, жутких и мрачных, как современность, мотивов — совы, филины — на порталах и стенах доходных домов Петербурга.
Модерн не мог уйти от поисков вечной истины, и непреходящего в лихорадочно быстро меняющемся мире. Вечные ценности воплощаются для него в природе (всеобщность бытия и нетленность красоты) и в духовной красоте, материализуемой в красоте искусства.
В гибкости, подвижности, изменчивости орнаментики модерна (в любви к растениям на тонких гибких стеблях), тонким линиям, прозрачным и легким поверхностям, орнаментальности формы символизируется также принцип работы новых конструкций, устойчивых и прочных не благодаря изначальной монолитности и статике, а сложному взаимодействию разнонаправленных сил.
Наконец, мир символов модерна замечателен своею демократичностью, отсутствием всякого намека на сословность. Начатое в петровское время приобщение русской культуры к общеевропейским нормам, имевшее в архитектуре характер приобщения к античной традиции и опыту послеренессансного зодчества, ограничивалось сферой профессионального искусства, бывшего искусством высших классов и образованных сословий. Вольно или невольно вопреки своей гуманистической программе, утверждавшей «естественного» человека, «ученая» архитектура превращалась в знак принадлежности определенному сословию. Эклектика пытается преодолеть ограниченность сословных рамок функционирования искусства, базирующегося на общеевропейской основе, максимально возможной в ее условиях широтой применения форм, ассоциировавшихся и до недавнего времени остававшихся привилегией аристократии. Модерн порывает с этой системой знаков, заимствуя свои орнаментальные формы и концепцию сооружения-организма из природы. В традиционных символах народного и средневекового искусства модерн привлекает все та же всеобщность и общезначимость проявлений жизни и жизнетворного начала.

Нельзя не отметить еще одной особенности: родства символов модерна — образов природы, водной стихии, жутких символов мрака, ночи и разложения, всеобщей подвижности и изменчивости — настроениям поэзии символистов, ее мотивам и поэтике[340]. Хотя вопрос этот требует специального рассмотрения, заметим, что родство архитектуры модерна и поэзии символистов глубже лежащего на поверхности очевидного сходства мотивов. Их связывает типологическая общность, обнаруживаемая в первую очередь в присущей обоим семантической двузначности. Предмет, мотив есть то, что он есть и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и

незримое неразрывны. Внутреннее диктует внешние формы. Отсюда единство поэтики при всем различии природы каждого из искусств. Что же касается общности мотивов и проблематики, то она рождается из общности философской и социальной платформы.

Архитектурный декор русского модерна — образец стиля, открытый всеобщему обозрению, нарядный переплет обширного тома из библиотеки мирового искусства. По иронии судьбы именно эта, наиболее наглядная, часть великого художественногоэксперимента прошла мимо внимания специалистов. Пространственная композиция, тектоника фасадов, творческая эволюция лидеров стиля составляют основу архитектуры модерна, а вездесущие, повторяющиеся женские лики, звериные фигуры и цветочные массы — казалось бы, что здесь анализировать? Декор почти всегда оставался за рамками авторства и анализа: рисовал ли его архитектор, поступал он готовым с художественной фабрики, копировался из венского или парижского журнала — мало кого интересовало.

В повести Зинаиды Гиппиус «Живые и мертвые», которая посвящена тихой жизни красивого кладбища — «сада», как называет его героиня, есть многозначительная фраза: «Сад казался простым садом…» Искусство модерна не могло оставить без творческой переплавки и символического преображения ни одной крупицы художественного материала. При этом декоративные, массовые формы оказались особенно могущественными: «простая» открытка, «обычная» вышивка, «стильная» лепка фасада скрывают внутри себя тонкий яд нового мировоззрения. Безымянное и «типичное» фасадное убранство — несомненный фольклор модерна. Но это фольклор формообразования, десятки и сотни вариаций одних и тех же простых тем, которые постепенно и уверенно настраивают прохожего на вхождение в мир символов и универсальных трансформаций.

Образ природы присутствует в декоре нового стиля в различных вариантах — растительный и животный мир, оживший орнамент, условный или реальный пейзаж. Для того чтобы обнаружить в этом море форм незыблемые художественные принципы, необходимо заняться каталогизацией и типологией. Лишь на фоне десятка вариантов растительных обрамлений окнастанет видна оригинальность уникальных, выдающихся работ. А, может быть, тогда уже не будут казаться рутинными и остальные, типичные памятники? Да и существуют ли они, действительно «типичные» композиции, созданные без творческой фантазии и философической компоновки? Образы, наивные по пластическому мастерству, могут быть ценными и даже уникальными по способам работы с темой, по качеству художественной игры, столь ценимой в культуре модерна.

Для того чтобы выявить общие законы стиля, нужна конкретная и очень важная для эпохи тема. Творчество модерна, пронизанное философией органики, таинственных связей между живым и неживым мирами, превратило растительные мотивы фасадного декора в настоящую стихию, в волнующееся море форм и знаков. В сплетениях каменных ветвей, листьев и цветов возникают узелки

смысла, новые символические картины, среди которых особое место занимает вечный образ сада. Садовые мотивы и сцены, столь многочисленные в архитектуре модерна, несут с собой напоминание о древних мифах, сообщают сцене особое настроение, превращают плоскостный декор в пространственную среду. Самые интересные из этих образов — те, что не даны зрителю в готовом, законченном виде, а формируются у него на глазах из внешне разрозненных частей фасадного декора. Это становление, его этапы и законы и являются предметом исследования.

Оно основано на фотографиях примерно тысячи архитектурных фрагментов, сделанных в Москве, Санкт-Петербурге, Выборге, Пскове, Киеве, Харькове, Самаре, Саратове, Сызрани, Пензе, в Подмосковье и Крыму. Большинство памятников разрушается либо обречено на слом. Надеюсь, что привлеченное к ним внимание послужит если не спасению, то созданию документированной памяти об этой ценной странице мировой культуры.

Оживающий орнамент

Декоративные темы модерна в большинстве своем не оригинальны — пейзажная вставка, цветочный либо растительный орнамент, тянущийся вдоль архитектурного профиля. Но обновилась стратегия работы с этим материалом: исходной точкой, зерном будущего образа стал сжатый, стихийный по происхождению и поведению декоративно-изобразительный мотив. Истоки «садов души» нужно искать не в изобразительных сценах — евангельских фресках Васнецова, пейзажных панно Головина или сюжетных барельефах Николая Андреева, а в элементарных, повсеместных орнаментах.

Буйные формы необарокко 1880–1890-х годов стали переходным этапом от неживого, правильного узора эклектики к дышащему жизнью и намеками на живые образы орнаменту модерна. Колоссальные цветы ограды храма ВоскресенияСловущего в Петербурге тянутся вниз, испуская из себя тычинки-сабли, которые завиваются орнаментальными дугами и выворачиваются наружу, соединяют условную плоскость и реальное пространство. Нерешительно, но упорно разгибаются листки на решетке московского «дома России», нащупывая в воздухе опору и основу для новых завивов. Ограда особняка Л.Н.Кекушевана Остоженке образована плоскими, прорисованными подобиями растений с цветками наверху и корнями внизу. Это чинное спокойствие нарушается изгибами зазубренных железных листков, оживающих и раскрывающихся на углу решетки.

Молодые листы, выбрасывающие вперед свои новые зазубренные отростки, изогнутый клювик, собирающийся стать таким же махровым листочком, — поворотный пункт в рождении флорального декора модерна. Не лист, не растение, а именно побег: вегетативная змейка, полная возможностей, ищущая и преодолевающая опору, определяющая для себя верх и низ, сама еще не знающая, что из нее получится — стебель, ветка, лист или цветок. На фасаде доходного дома по Большому Козихинскому переулку, 4, в Москве лебединые шеи молодых

упругих побегов распирают отведенные им плоскости, а рядом с ними изображены сформировавшиеся, взрослые растения. И это сочетание типично — оно выражает идею становления, развития и преображения формы, завоевания пространства исходной почкой-точкой-стихией. Иногда в декоре можно видеть зачаточное растение, которое рядом же приобретает развитую форму. На углу самарского особняка Курлиной по улице Фрунзе, 159, А.У.Зеленко помещает пару гибких шнуров, внизу которых портьерные кисточки, а наверху — набирающие силу побеги. Еще удивительнее изображение на фасаде московского доходного дома по Большому Черкасскому переулку, 15. Это свернутый в округлый кокон растительный эмбрион, который, подобно человеческому, обращен головкой-цветком вниз; вокруг его стебля спят будущие побеги.

Другой путь оживания орнамента — неспокойное, динамичное поведение растительных форм. Опыт барокко помог модерну создать образы извивающихся, шевелящихся, танцующих стеблей и листьев, наделить их потенциалом волнообразного движения. Оно перерастает в движение раскручивающейся спирали, которая продвигается вперед, встречается с опорой и взаимодействует с ней. Такое движение формирует круговой поток растительных форм в рисунке балкона гостиницы «Метрополь», ломаную линию — органический меандр, многократно и упруго отскакивающий от преград — в решетке «Боярского двора» и особняка Дерожинской. Шехтель виртуозно управляет эффектом ожившей, подобной растительному побегу, металлической тяги: в ограде особняка Дерожинской она прорезает одну из опор, отскакивает от другой, оплетает третью, а в завершение испускает из себя дважды изогнутую боковую лопатку — растущее, пробующее воздух щупальце-побег.

В кованом декоре балконов и консолей сокрыта целая психология растительного побега-жгута. Нащупывание опоры, уход от нее, упругая атака и отскок, завивание вокруг недвижной тяги, оплетение ее несколькими побегами — такова стратегия ожившего материала в овладении неживыми, строгими и тектоничными частями здания. Очень красивая плеяда побегов, нерешительно поднимающихся вверх, неохотно завивающихся в спирали и словно во сне пересекающих вертикальные опоры, изображена на балконе псковского дома по Октябрьскому проспекту, 27. А вот фасад дома Исакова на Пречистенке окутан извивами решительных, агрессивных побегов. Они обладают избыточной энергией: перед тем как обкрутить опору своим плотным кулачком-спиралью, жгут выгибается, словно кобра над кроликом. Здесь преображение декора уже состоялось: вместо балконных решеток мы видим растительную стихию, которая спорит с косной, но набухающей материей стены своим живым и осмысленным поведением.

Следующим этапом овладения стеной становится разрастание декоративного вегетативного ядра. Часто на одном фасаде сопоставлены большие и малые, одиночные и ветвящиеся формы. Наиболее интересны три способа разрастания — рядовое, позволяющее воспринимать множество смежных стеблей, побегов или цветов как садовое пространство; центрическое, с вертикальным стеблем-стволом (своеобразное мировое древо); рамочное, обещающее встречу двух и более

растений в центре композиции. С ошеломляющим разнообразием и изобилием украшены фасады самарских зданий, созданных по проекту М.Ф.Квятковского, — Гранд-отеля (улица Куйбышева, 11) и особняка Е.Ф.Новокрещеновой (улица Фрунзе, 144). На фасаде особняка растительные формы ведут себя двояко: они то послушно пакуются в геометрические рамы, так что цветки превращаются в квадратики, то вырываются за грань стены, создавая прихотливый, волнообразный силуэт здания. Фасад гостиницы устроен атектонично: замковые камни окон первого этажа заменены группой цветков, второго — растущим из стены пучком извилистых стеблей, увенчанных такими же цветами, балконы буквально оплетены цветущими стволами-лианами, балясины четвертого этажа превращены в округлые кустики, над окном аттика вырастает целое дерево, а по бокам от него в небо вырываются пенящиеся цветами охапки стеблей. Разрастание в большинстве памятников идет снизу вверх, пышный декор верхних этажей, карниза и аттика дематериализует фасад, придает всему зданию сходство с растительной формой.

Разросшиеся каменные и железные растения приобретают наглядность реальных, сохраняя при этом качества стихии, пульсирующей и плещущейся на стенах, углах и рамах, и притом вовсе не связанной ботаническим правдоподобием. Жемчужина модерна в Сызрани — особняк по улице Советская, 66, со всех сторон украшен лепными жгутами-тягами, которые то тут, то там испускают из себя рельефные кусты с плотной лавровой листвой. На уличном фасаде такой куст берет начало не из змеевидного жгута, а из синего майоликового квадрата — он играет здесь роль знакомого нам центра-почки. Еще более сложна игра с растительной стихией в работе Кекушева над фасадом особняка Миндовского на Поварской. Коричневые валики, аккуратно обрамляющие и членящие стену, на гранях, углах и завершениях набухают и выбрасывают из себя листья-лапы. Они поддерживают этими «ладонями» углы стен, а под карнизом образуют из парных свернутых побегов (это тоже рамочное разрастание) подобие капителей. Присмотревшись, можно увидеть, что вся ордерная структура здания иллюзорна, образована растительными формами, в какой-то неуловимый момент принявшими сходство с архитектурными.

От мотива к композиции

В фасадном декоре модерна есть устойчивый набор элементарных форм, которые служат основой для создания всевозможных композиций. Наиболее обычные флоральные мотивы — побег, срезанная (часто цветущая) ветвь, орнаментальные фрагменты растения (цветок, лист, веточка), цельный растительный организм, изображаемый нередко с корнями, и, наконец, классические формы — розетка, гирлянда, букет. В формообразовании модерна эта классика играет явно подчиненную роль, на первый же план выступают два образа — растительный организм и сплетение отдельных мотивов.

Организм — не обязательно законченное и вообще реальное растение. На фасаде доходного дома по Малой Никитской, 10, раскинулись извилистые стебли

с широкими цветочными венчиками и листьями двух разных форм; точка роста, из которой исходят все эти побеги, стыдливо прикрыта листком плюща — «тайна сия велика есть». На фронтоне Поземельного банка в Пензе (проект петербургского архитектора А.И. фон Гогена) гибкие зазубренные листья, цветочные почки и живые распустившиеся венчики растут из единой точки, прикрытой орнаментальной, условной розеткой. Такая же розетка наложена на место разделения верхних стеблей. Однако во всех, даже самых фантастических, комбинациях ощущается животворящее и объединяющее начало, становление и развитие форм, ощущение целостности, способность к экспансии.

Мозаика отдельных флоральных мотивов порой производит эклектическое впечатление. Но как бы ни были разделены и разнородны эти декоративно-изобразительные элементы, почти всегда можно проследить внутреннюю логику и энергию замысла, сплетающую из них разумный узор. На фасаде особняка по Волжской улице, 22, в Саратове мотив цветочного куста изображен четыре раза — в нижней части фасада он стеснен отведенным ему пространством, выше подобный куст растет свободно и пышно, под крышей растение образует прочный вертикальный ствол, прорывающийся сквозь архитектурную раму, а круглое фигурное окно уподоблено вееру листьев.

Свертывание изобразительного сюжета до краткого, заряженного ассоциациями мотива и создание новой, дышащей смыслом структуры из таких мотивов — общий принцип искусства модерна. Лейтмотивы музыкальных драм Вагнера, композиция «Трилистников» Иннокентия Анненского и пульсация древнерусских декоративных образов на фасаде московского дома Перцова — явления, однородные по способу своего создания и воздействия. В последнем случае Малютин сталкивает подлинно традиционные мотивы — Сирин на ветке, солнечный лик, зубастые морды «коркодилов» — с фантазиями на древнерусские темы: борьба дня и ночи, олицетворенная схваткой быка и медведя, исполинские побеги, прорастающие под балконом, страшные и смешные дракончики, прикованные рядом с ними и уподобленные развивающимся, но несвободным растениям.

Флоральные композиции можно разделить на два вида — однородные по набору мотивов, как цветущие ветви на фасаде самарского Гранд-отеля, и разнородные, осложненные введением архитектурных, сюжетных, зооморфных и антропоморфных форм. Этот вид композиции богаче символическими и ассоциативными возможностями. Известнейший балкон во дворе петербургского дома Лидваль на Каменноостровском проспекте украшен изображением паука, сидящего в центре своих тенет, и обрамляющих подсолнухов. Как во всяком подлинно символистском произведении, сюжет и смысл здесь до конца не прояснимы.Однако ассоциация с днем (солнечный цветок) и ночью (паутина — солнце ночи — изображена, например, в финале «Сонаты звезд» Чюрлениса) рождается у большинства зрителей.

Кроме того, композиция может быть цельной — вязкая масса обтекает фасады дома Филатова на Остоженке, 3, непрерывные жгуты обвивают упоминавшийся особняк в Сызрани — или распределенной. Все пять этажей дома

по БольшомуКозихинскому, 4, украшены разными растениями, которые в совокупности дают цельный образ. Точнее, цельную ткань, в которой попадаются и мнимо случайные узелки и вставки. Но разве случайны в декоре дома Перцова фигуры дракончиков, уподобленные хищным растительным побегам?

Распределенная флоральная композиция, где цельный образ создается из суммы впечатлений от отдельных частей декора, присутствует уже в абрамцевском храме. Процветшие кресты на стенах, реалистические изображения цветов на деревянной кафедре, майоликовые растения в основании купола, извивающиеся узоры в тимпане часовни и трогательные цветы-крестики на ее главке — элементы одного образа, райского вертограда, который раньше изображался в виде декоративных, обрамляющих фрески ветвей. Разведение мотивов — речь идет и о расстоянии, и о сюжетном наполнении — в архитектуре модерна служит средством создания сильных напряжений, богатого ассоциативного поля. В вязкой декоративной массе дома Филатова проглядывают то мелкие розочки, среди которых скрыты уподобленные им зловещие женские лики, то цветущие стебли, то фантастические рога, то фигуры морских животных. Причудливо варьируется образ процветшего креста на фасадах Покровского храма Марфо-Мариинской обители. Растительные извивы помогают Щусеву изменить восприятие архитектуры, вовлечь зрителя в мир архитектонических иллюзий. Один из архангелов, что обрамляют боковой вход, стоит на клубящемся растительном орнаменте, растущем снизу, от фундамента храма. Второй изображен стоящим на похожем узоре, но он произрастает из «папортков» ангельского крыла и вьется атектонично, «духовно» — сверху вниз.

В декоративных композициях модерна, как правило, есть еще один плодотворный спор — между узором и сюжетом. Трудно определить границу между сюжетным и орнаментальным изображениями в фасадах дома Сокол и особняка Рябушинского, дома герцога Лейхтенбергского и виллы Жуковского в крымском Кучук-Коя. Зыбкая граница между изобразительным и выразительным началами — не изъян, а завоевание искусства модерна. Итогом становится декоративно-изобразительная композиция, символическая энергетика которой зиждится на множестве сопоставлений, визуальных и смысловых парадоксов. Нужно ли удивляться алогичности декора гостиницы «Метрополь», где в майоликовых панно соседствуют сюжеты «Принцессы Грезы», «Клеопатры», «Весны», процессия древневосточных жрецов на фоне пирамид, стайка наяд, вспугнувших стайку лебедей, а под классичными группами влюбленных в саду расположен фриз с любопытными черными кошками? Не следует ли искать общий замысел, суммирующий аккорд и там, где мы его на беглый взгляд обнаружить не можем? Более понятные, «читаемые» композиции заставляют со вниманием отнестись и к внешне бессмысленным скрещениям мотивов.

Яркий пример символической композиционной логики в растительном декоре — фасад доходного дома по Большому Козихинскому переулку, 10. Над окнами первого этажа изображены оскаленные львиные пасти, окруженные веером тонких побегов, а в обрамлении входов — лисьи либо волчьи головы и

виноградные грозди. Первое сочетание ассоциируется не только с львиными масками классицизма, но и с гибридными, растительно-зооморфными формами модерна. Прием повторяется всандриках верхнего этажа, где грозно выгнувшиеся кошки окружены извивающимся плющом. Второй же составной мотив невольно напоминает басню о лисе и винограде. Растительный убор следующего яруса изображает узколиственный куст, растущий из замкового камня оконной арки. Выше расположен карниз, а над ним — стебель с тремя зонтичными соцветиями. Нам непонятно, что это — два отдельных растения или части одного. Такой прием — создание загадочного впечатления при помощи обычных растительных мотивов — встречается многократно, например, в консоли особняка Миндовского. Приглядевшись, мы обнаруживаем на козихинском фасаде еще один загадочный составной образ. Пышный стебель с зонтичными соцветиями упирается в архитектурную раму, а над ней вырастает крылатая женская полуфигура. Это триумф составного мотива, триумф, подготовленный менее масштабными и более привычными сочетаниями. Из биполярных ячеек образного смысла, из малых комбинаций создается цельное полотно, дышащее возможностями инобытия, ухода от визуальной и сюжетной обыденности.

Всякая система рождается из взаимодействия ее элементов. Растительные формы модерна ищут не только опору, но и друг друга. Простейший случай их взаимоотношений — соединение двух и более форм при помощи листвы, боковых побегов либо усиков. На уличном фасаде скоропечатни Левенсона в Трехпрудном переулке Шехтель изображает две крупные срезанные ветви цветущего чертополоха. А на угловой башне две подобные, но изменившие форму и размер ветви соединены в композицию горизонтальным поясом колючих листьев.

В декоре часто изображается момент встречи живых и динамичных растительных мотивов. На фасаде дома Л.М.Харламова по Театральной улице, 8, в Петербурге две группы растительных щупалец принюхиваются друг к другу, как две улитки. Наименее конфликтный способ контакта двух растений можно назвать объятиями: они обвивают, оплетают друг друга своими руками-листьями. Так превращаются в крохотную композицию два стебелька-палочки на фасаде дома по Мясницкой, 18. Но лобовая встреча растений неизбежно ведет к одному из двух вариантов — союз или конфликт. Мастера модерна с удовольствием показывают выплеск накопившейся энергии, придают особый характер сталкивающимся формам и образующейся на наших глазах композиции. Настороженно щетинятся, скрещиваются как шпаги узкие листья соседних растений на майоликовом панно саратовского дома по ул. Дзержинского, 8. На консолях «небоскреба Нирензее» в Большом Гнездниковском переулке волны аканфа вздымаются навстречу друг другу, клубятся и сцепляются в равносильном поединке. Похожее, но менее драматическоестолкновение изображено выше, на фризе этого же здания.

Графический и динамический рисунок составных образов формируется двумя универсальными силами — притяжением и отталкиванием. Компактные

композиции легко разделить на центробежные и центростремительные. Центробежные — расходящиеся веером или от одного ствола ветви, спиральный или дуговой уход побегов от центральной точки либо оси. Центростремительные — направленные внутрь, к центру, клювики побегов, головки цветков, извивы листьев, рамки и разрастания на поверхности стены. Эмоциональный настрой таких композиций бывает очень разным. Впечатление вялости, нерешительности, колышущейся подводной меланхолии производит центробежная композиция на Малой Никитской, 10. Энергично и упруго вырываются из волнообразной среды линии-побеги на решетке особняка Дерожинской. Плавно, но мощно выгибаются и разворачиваются внутрь растительные лапы на капители особняка Миндовского.

Двойственность впечатлений, лежащая в основе стиля модерн, прекрасно передана в наиболее типичном, «двунаправленном» виде декоративной композиции. Она соединяет центробежное и центростремительное движение. Водовороты листьев окружают плоды в декоре Кучук-Коя; манерно сближаются и расходятся ветви на фасаде особняка Новокрещеновой; клубятся и образуют двуспиральную форму морских коньков декоративные массы в оформлении доходного дома герцогаЛейхтенбергского по Большой Зелениной улице, 28, в Петербурге. Не потому ли модерн так любил S-образные линии, что они выражают нерасторжимую связь притяжения и отталкивания, дружбы и вражды форм? В композициях высшей сложности подобные извивы сочетаются по два, порождая две пары полюсов и вечную круговую пульсацию эмоциональных энергий.

Сложная работа над трансформацией и скрещиванием растительных мотивов придает им новые, пространственные качества, без которых невозможно создание символического образа сада. Из соединения, взаимного оплетения, стычки и борьбы элементов возникает ощущение пространства, расположенного между ними. Качественный скачок, переход от лежащих на стене ветки или цветка к трехмерному существованию виден даже в простейшей композиции «распределенного» типа на фасадах типографии Левенсона. Дополнительную жизненность, аналогическую силу придает этим образам взаимодействие с архитектурой здания.

Диалог с архитектурой

Разглядывая стебли, ветви, цветы и листья, расположенные на фасадах модерна, мы убеждаемся, что они обладают не только динамическим и композиционным, но и архитектурным потенциалом. Прежде всего это чувствуется в новых способах размещения декора. Простейший вариант — растение, прикрепленное к стене, — встречается в десятках случаев и отражает конфликт архитектурного и вегетативного элементов. Плененные побеги папоротника и ущемленные за хвост «змеи горынычи» смалютинского фасада очень близки этой логике.

Листья и стебли не просто лежат на отведенной им плоскости, они нередко прижаты к стене наложенной на них архитектурной рамой. Иногда часть ветвей находится под, а другая — над обрамлением. Отсюда один шаг до игры орнаментального растения с реальной опорой, до ее заплетения подобно гроту или перголе. На фасаде московского доходногодома на Смоленской площади, 1, виноградные лозы, отягченные каменными гроздями, дают именно такой, орнаментально-изобразительный эффект. Тяга растительных форм к контакту с неживым декором здания выражается в трогательных попытках побегов поддержать, подпереть консоль, карниз, фриз. Над проездной аркой дома Смирнова по Тверскому бульвару, 18, известного шехтелевской балконной решеткой, видны два декоративных выступа. Их единственное назначение — быть подпертыми листьями-лапками тонких извилистых ветвей. Перед нами опора наоборот: искусственный верхний ограничитель, указывающий на рвущуюся ввысь растительную мощь. На фасаде доходного дома по Большому проспекту Петроградскойстороны, 69, пышные и мускулистые, похожие на цветную капусту пучки побегов решительно, как трава, взламывающая асфальт, перерезают майоликовый фриз и, вспениваясь от усилий, упираются в карниз.

Можно наметить два пути, по которым архитектурная и растительная стихии идут навстречу друг другу. Первый — трансформация растения. Нередко его ветви, корни, цветы изображены реалистично, а стебель превращен в тонкие извивы орнаментальной тяги. Геометрические формы листьев, цветов, повторяющиеся зигзаги ветвей подчиняют растение архитектонике здания. Но есть и другой процесс — вегетализация и оживание самих архитектурных форм. Набухает толстым стеблем, выбрасывает листья, корни и зонтичные побеги кронштейн дома по Большому Козихинскому, 4. В новой части здания Политехнического музея пилястры размягчаются и превращаются в колонки, обвитые спиральными изгибами растительных змеек. Еще более радикальное преображение архитектуры происходит, когда ее формы уподобляются растительным — искривляются, округляются, принимают вид цветущего куста, включают растительные формы в переплеты окон и дверей. Окно саратовского дома по улице Яблочкова, 8, имеет форму огромного цветка, который до разрушения витража сиял разноцветными стеклами.

Взаимодействие камня и растения нередко переходит в свою высшую стадию — слияние. Внимательный взгляд на фасады домов Филатова, герцога Лейхтенбергского, А.Н.Перцова по Лиговскому проспекту, 44, не обнаружит в их насыщенном, пульсирующем декоре ни чисто растительных, ни чисто архитектурных форм. «Все во всем», и в этой многосмысленной массе мелькают — или только угадываются — то садовая сень, то женские лики, то морские волны и их обитатели. В подобном слиянии рождаются события из жизни не только сюжетных, но и «беспредметных» декоративных форм. На фасаде саратовского дома по ул. Дзержинского, 8, фриз с колючими листьями простирает свои выступы вниз, под ними помещены большие, а еще ниже — малые майоликовые квадраты малахитового тона: изобразительное панно словно стекает и уходит в стену.

Обитатели сада

Многие растительные мотивы и их декоративные комбинации связаны с образом сада не сюжетом, а культурными ассоциациями. Однако и эти ассоциации, как правило, разворачивают свои ряды в сторону «третьей природы». Фактура и свойства растений, их поведение чаще ассоциируются именно с образами сада, а не леса, луга или болота. Лепнина и кованое железо изображают пышно цветущие, хрупкие и изнеженные садовые сорта, дают сочетание видов, не встречающихся вместе в природе, показывают симметричные формы и сплетения стеблей, беспрепятственное разрастание ветвей и крон, говорящее о искусственно созданных условиях. Особую роль в создании стены-сада играют изображения живых существ.

Простейший, связанный с традицией способ создания обитаемого декора — комбинация мотивов, помещение фигур, ликов, масок животных среди растительной стихии. Кошки, совы, львы, драконы (в капителях неоготического дома по улице Городецкого, 11, а в Киеве уютно свернулись улыбающиеся крокодилы!), как правило, обрамлены зеленью или даже прячутся в ней. О том, что это философия формы, а не скопище забавных нелепостей, говорят памятники, в декоре которых флора и фауна сливаются. Из волнообразной растительной консоли дома по Скатертному переулку, 26, растет оскаленная львиная голова. Комично оформление московского доходного дома по Лихову переулку, 2: над каждым окном молодцевато стоит толстая, бодрая летучая мышь с распростертыми крыльями. Стихийная природа этих маленьких символов ночной тайны подчеркнута растительным обрамлением: по бокам и из-за головы (или из головы? — вспомним двусоставные растения на Козихе) каждой мыши прорастают стебли с цветами вьюнка. На аттиках дома расположились совы — враги летучих мышей в реальной жизни и собратья по ночной символике; их фигуры также обрамлены растительными формами.

Органическое направление в архитектуре модерна часто создает буйное сплетение растительных и животных обличий. Надоконные вставки дома Бадаевых на улице Восстания, 19, в Петербурге украшены великолепными по рисунку склоненными цветами роз, которые переслоены фигурами сов — рельефными в центре композиции и изваянными по бокам. Даже на крыше собственного дома архитектора В.Городецкого по Банковской, 10, в Киеве, где темой являются охоты и экзотические животные, нашлось место крупным заплетенным стеблям. С этих плетей на стены тяжело свисают, дразня прохожих длинными пестиками, исполинские цветы; здесь же видны округлые вялые плоды, уподобленные телам сидящих рядом лягушек.

Еще один вариант «стихийной» комбинации мотивов — олицетворения стихий, окруженные растительной средой. Маска фавна с надутыми щеками едва видна среди листвы на углу дома Перцова на Лиговском проспекте. Наяды во фризе московского дома по Большому Афанасьевскому переулку, 32, держатся за

древесные стволы, и окружают их не морские, а растительные волны, разрастающиеся в подобия створчатых раковин.

В тесной связи с этими безликими, стихийными фигурами находятся изображения женских масок с длинными волосами, ставшие визитной карточкой модерна. В лицах подчеркивается не индивидуальность, не живость выражения, не движение, показывающее, что мы видим часть цельного человеческого существа. Напротив, широко раскрытые (или закрытые) глаза, их взгляд, устремленный в никуда, сонное или экстатическое выражение, превращение их волос то в извивы трав, то в цветочные гирлянды, то в архитектурные тяги говорят о том, что перед нами — стихия, антропоморфное, а не человеческое начало. Грезит с закрытыми глазами женский лик на фасаде дома 6 по Кузнецкому мосту, волосы его сливаются и с волнообразными спиралями, и с цветочными гроздями. Из ниши с женским бюстом, которая украшает угол доходного дома Л.Р.Шредер по набережной Пряжки, 34б, в Петербурге, ниспадают, стекают вниз по стене широкие длинные листья аканфа.

Переходы между ликами богов, стихий, людей и низших существ универсальны и неожиданны. В декоре петербургского дома по Гатчинской, 13, среди растений мелькают то античные лики, то совиные вытаращенные глаза, то отвратительные жабьи личины, показывающие зрителю язык. Далеки от идеальной красоты и многие женские лики. Достаточно вспомнить глупую и презрительную мину худосочной маски на фасаде дома по Лялиному переулку, 9, брюзгливое «тещино» лицо на фасаде дома 28 по Новой Басманной или вздернутые носики и глазки-щелочки зловеще шепчущихся женщин в декоре дома Филатова. Авторы ищут не столько красоты, сколько выразительности, их заботит не индивидуальность человеческого облика, а настроение целой композиции. Неправильности, натуралистические черты придают впечатлению пряность, зацепляют наше восприятие, создают контраст к «идеальным» частям декора и увеличивают загадочность зрелища.

Важная функция антропоморфных образов — их вплетение в игру стихий, присутствующих в декоре модерна изначально. Как бы ни изменялись длинные волосы женских масок, они в конечном счете срастаются с архитектурой стены. На фризе московского дома Аминезарба по Старой Басманной, 15, волосы, спирали-волюты и гуща листьев образуют единую рельефнуюмассу. Спускающиеся по стене пряди женских волос могут превращаться в желобки, обвивать вертикальные тяги, заканчиваться побегами ползучих растений. В большинстве случаев слияние антропоморфных образов с архитектурными формами дополняется еще одной — растительной — стихией.

Один из наиболее увлекательных формотворческих экспериментов модерна — соединение в одном объекте черт разных стихий и существ. В фасадном декоре неоднократно встречается изображение ствола или ветки, увенчанной женской маской. На фасаде псковского дома по Октябрьскому проспекту, 42, лицо завершает лавровую ветвь, образуя подобие цветка. В декоре дома по Большому Черкасскому переулку, 9, в Москве по бокам от маски-цветка спускаются растительные побеги-гирлянды — кругооборот растительных форм, известный по

другим композициям модерна. На фасаде киевского дома по улице Заньковецкой, 7 (в 1906 году здесь жила Анна Ахматова), огромная маска уподоблена капители, а ее подбородок подпирает оживший, выходящий из плоскости пилястры остроконечный лист. Чаще всего волосы женских масок собраны в два округлых пучка. Архитектурное расположение этих ликов — под карнизом, в консоли, над дверью либо окном — объясняет неслучайную прихоть прически. Женские лики модерна связаны с традиционной формой маски-капители, украшенной волютами. Эта связь сохраняется во множестве египетских стилизаций рубежа веков.

А как используются мужские лики? Поскольку длинные волосы им не присущи, архитекторы ищут иных способов связи с растительной стихией. Они чаще всего окружены листвой или венками, но встречаются и неожиданные варианты. На фасаде доходного дома по Вольской, 97, в Саратове усы мужской маски превращаются в загнутые вверх ветви, которые подпирают архитектурную раму. В другой части этого фасада мужская маска расположена под разрастающимся растением — случай не единичный и напоминающий о композициях с Крестным древом и Адамовой головой.

Декоративные мужские образы присутствуют на фасадах и в форме герм. И здесь авторы не упускают случая включить третью, растительную, стихию. Угол «египетского» особняка в Саратове по Революционной, 49, увенчан огромной гермой с толстым, грубым, настороженно-презрительным лицом. Архитектор делает причудливый портрет частью композиции, выражающей идеи роста и трансформации элементов. Нижнюю часть выступа окружает цветочный пояс, на его фоне начинается вертикальное лиственное разрастание, а из него, в свой черед, появляется расширяющаяся кверху основа гермы. Образ цветущего растения здесь не только соединен с человеческим ликом (кстати, андрогинная двусмысленность не позволяет решить, мужской он или женский), но и вырастает из плодородной архитектурно-вегетативной стихии.

Основа декоративной композиции модерна — свернутые до знака или символа «говорящие» элементы: побеги, растительные массы, смутные лики и личины. Появление пространственных построений, ростовых фигур и групп, сюжета и фабулы — высшая стадия композиционной работы, возврат к изобразительности на новой, символико-структурной основе. Этот качественный переход хорошо прослеживается в композициях с женскими масками. Иногда они, словно устав от застылых поз, поворачиваются — и сразу нарушают декоративную плоскостность фасада. Смотрят друг на друга затерянные в листве женские лики дома на Лиговском, 44. В тимпане особняка Курлиной А.У.Зеленко изображает женское лицо не в фас, а в профиль, придавая фону — окружающей его цветочной массе — неправильную, извилистую форму. Привычная схема осложнена, и лик воспринимается двояко: это и маска, стихия в гуще иной стихии, и просто молодая женщина в саду. Схожие впечатления дает «Сирень» Врубеля, в героине которой соединились женственный дух ночи и провинциальная «девица Татьяна», позировавшая художнику для его картины.

В тесном родстве с оживающими среди растений ликами находятся отдельно стоящие декоративные скульптуры, которые сохраняют свою «стихийность» и

слияние с массами стеблей, листвы и соцветий. Тонкая женская фигура на даче Головкина под Самарой не окружена, а буквально заросла исполинскими цветами, на широких венцах которых ласково покоятся ее руки. Еще один шаг в развитии композиции — и возникает пространство сада, условное и реальное одновременно, то делающее фигуры таинственными и неясными, то становящееся солнечным, простым и ясным. Однако в основе этих образов лежит логика сплетений и энергия стихий. «Сад казался простым садом».

Рождение пространства

Традиционный растительный декор можно разделить на два вида — связанный с понятием о верхе и низе, о небе и почве и «антигравитационный», парящий в условном пространстве листа, ткани или стены. В модерне философия трансформаций, кругооборот растворений и оплотнений неизбежно вовлекает тему земного тяготения, наличия либо отсутствия в композиции верха и низа. Переживание пространства начинается с объемных построений — тянется вдоль зеленого майоликового фона ветка на фасаде особняка по улице Мельникова, 8, в Киеве, уходят от плоскости стены в глубину иллюзорного неба ирисы-орхидеи особняка Рябушинского. Однако полноценный образ сада невозможен без тектонических координат, без разделения земли и небес.

Этот космогонический процесс начинается во флоральном декоре со способов его размещения на стенах, карнизах и крышах зданий. Увлекательно следить за тем, как в веерообразных или солнцевидных композициях намечается разделительная горизонталь, как частокол вертикальных элементов испускает из себя корни и кроны, как фризы и полочки становятся почвой для каменных деревьев. Одно из многочисленных растений на фасаде дома Городецкого завивается двунаправленной спиралью, испускающей остролистые стебли и вверх, и вниз. А над ним изображен похожий побег, трудолюбиво подпирающий карниз своим цветком и забывший об «орнаментальной» легкости бытия.

Необходимым условием для трансформации декоративных растений, для восприятия их как каменного или кованого сада являются пространственные взаимоотношения между отдельными стеблями, листьями, частицами цветочного массива. Ряды вертикальных стеблей, побегов, цветков особенно хорошо подходят для создания намека на объединяющее их пространство. На балконе московского дома по Скатертному переулку, 11, железные силуэты роз протягивают друг к другу свои длинные шипы, заставляя переживать орнаментальный раппóрт как пространство сада, заполненное розовыми кустами. Энергия конфликта порождает здесь и пространство, и гравитацию.

Какое-то решение вопроса о «земной тяге» необходимо в каждом памятнике, поэтому возникли страусиные, уходящие от проблемы типы растительных композиций. Мы уже видели «фиговый листок», которым скрыт порождающий центр аморфной композиции на Малой Никитской. В веерообразном декоре харьковского дома на Пушкинской улице, 19, линия почвы обозначена горизонтальной растительной тягой; вниз от нее отходят не корни, а подобные же

лиственные «эвфемизмы». Но во многих случаях орнаментальные деревья и кусты стоят на земле, которая обозначена нижним обрезом фриза. В рельефе киевского дома по Садовой улице, 10, череда сплетенных деревьев изображена в традиционном профильном ракурсе, но их комли с корнями увидены сверху, они кажутся стоящими на поверхности почвы. Гораздо смелее и изобретательнее обыграна проблема позема в декоре харьковского особняка по Клочковской улице, 3. Здесь пары плодоносящих, орнаментально обнимающихся деревьев имеют два размера. Малые умещаются между верхним краем фриза и широким лиственным поясом, висящие в воздухе корни лишь кончиками упираются в него. Большие же деревья пересекают пояс, который от этого начинает казаться уровнем почвы, и простирают свои корни гораздо ниже — они словно уходят в толщу земли. Условный сад на условной почве показывает, какие сложные эффекты извлекает модерн из игры с силой тяжести.

Тектоничная, знающая верх и низ фасадная композиция часто включает в себя осложняющие, дразнящие восприятие черты атектонизма. Прекрасна и ясна композиция фриза петербургской типографии Березина, где ангелоподобные фигуры со свитками окружены огромными цветами, растущими из полочки-позема. Однако она дополнена листьями, которые опрокидываются от этого позема вниз, в условное декоративное поле стены. В декоре доходного дома по Старой Басманной, 12, и на фасаде «звериного» дома на Козихе часть лиственного пучка направлена вверх, а часть вниз, нарушая мнимую очевидность верха и низа. Спор материального и нематериального образов продолжается.

Сад символов

Уплотненное сплетение мотивов и стихий в декоре модерна, их ассоциативная концентрация часто создает ощущение цельного образа, зримой картины природы. Степень его конкретности, наглядности, реалистичности варьируется в широких пределах. В большинстве случаев у зрителя возникает образ сада — художественно преображенной природы, стоящей на грани стихии и культуры. Это впечатление создается не только роскошью цветущих растений и организованной симметрией композиций. Большую роль здесь играет череда культурных переживаний, архетипов и ассоциаций.

Декоративная композиция этой эпохи редко сводилась к образу «простого сада» — такому, как реальные парковые сцены в интерьерах дачи Жукова в Форосе или обобщенный античный пейзаж на фасаде московского дома С.У.Соловьева в Хлебном переулке. «Нездешние» переживания требовали возвышенных и идеальных ликов природы. Первой ступенью в их создании стал древний образ райского сада.

Искусство христианского средневековья знало не только развернутые картины Рая, но и их сокращенные варианты — лаконичные иконографические схемы и насыщенные смыслом орнаменты. Райская плодоносящая яблоня; огороженный вертоград; птицы среди виноградных лоз; расположенные среди деревьев фигуры, напоминающие Адама и Еву; фольклорные Сирин и Алконост

на своем «ветвистом троне» (слова Блока) — таковы наиболее устоявшиеся изводы, символы райского сада. Орнаментальных способов иносказания о Рае еще больше: процветшие кресты, пышные сплетенные растения-«травы» храмовых росписей и народного искусства, голуби на древе, парные птицы-«оглядышки» у гроздей райского сада, изображения символических или прямо христологических животных — «инрога», льва, оленя, павлина, небесного жителя грифона, совмещенные с растительными мотивами. Все они продолжили свою жизнь в декоре русского модерна.

Новый образ сада рождался из соединения символов и орнаментальных форм. В убранстве абрамцевской церкви много символических изображений: олицетворения евангелистов, рыбка, головы вола и осла в растительном плетении портала, сидящие на ветвях птицы в мозаике пола, райские цветы и плоды. С ними соединяются орнаменты Рая: реалистические и «иконописные» цветущие кустики, мотив цветка в майоликах барабана и цветка-крестика на луковице часовни, окруженный побегами крест, клюющие ягоды павлины на врубелевской печи, извивы цветущих и плодоносящих растений на фасаде. Близки к этим образам и райские птицы с картин Васнецова, оказавшие огромное влияние и на художников (среди которых Врубель иБилибин), и на поэтов, прежде всего на Блока, который превратил райских Сирина, Алконоста и Гамаюна в апокалиптических вестников, «предвечным ужасом объятых». Позже врубелевские фигуры Сирина и Алконоста, выполненные для камина «МикулаСелянинович», вернулись в Абрамцево в составной композиции майоликовой садовой скамьи.

Неорусский стиль вызвал к жизни фасадные композиции, варьирующие декор владимиро-суздальских храмов. В украшении ворот Федоровского городка в Царском Селе он воспроизведен почти точно. На боковых стенах нартекса в Покровском храме Марфо-Мариинской обители Щусев помещает как бы случайную мозаику растительных и животных форм: изобразительный ребус Георгиевского собора здесь не просто воссоздан, а превращен в колышущуюся сеть изображений, наполненных сцеплениями и всплесками таинственного смысла. Огромные и забавные процветшие звери на фасаде дома поЧистопрудному бульвару, 14, еще менее похожи на свои прототипы. Их создатель, Сергей Иванович Вашков, прекрасно знал скульптурные образы Владимира и Юрьева-Польского, однако в своем декоре решил придать комичное недоумение мордам оленей и львов, поместить рядом с ними зубастых драконов, уток с процветшими хвостами, убрать из этого стихийного сплетения фигуры святых воинов и Давида Псалмопевца. Такое же сокращение образа мира-сада можно видеть на рельефе доходного домаА.Л.Лишневского по Чкаловскому проспекту, 31, в Петербурге. В извивах цветущих ветвей остались только птицы и фигуры стреляющих в них лучников.

Следующий шаг в сторону от традиции — сокращение и орнаментализация мотивов райского сада. В майоликовом декоре храма-памятника в подмосковном поселке Клязьма Вашков окружает Спаса и ангелов фигурами птиц, тонкие шеи которых сплетаются с растительными и цветочными

формами. Спиральные колечки побегов с бутонами и белыми цветами заполняют нимбы на керамической иконе Богородицы с Младенцем, выполненной по эскизу К.С.Петрова-Водкина и помещенной на фасаде петербургского Ортопедического института. Фриз дома по улице Лизы Чайкиной, 18, на Петроградской стороне изображает череду деревьев с сидящими на них парами голубков.

Еще интереснее декоративные символы, не связанные с храмовым ансамблем, но сохраняющие отсвет райского образа. Павлины, сидящие возле гроздей на фронтоне, клюющие виноград во фризе московского дома по Смоленской площади, 1, сходные мотивы в малютинском декоре дома Перцова, дома по улице Городецкого, 17, в Киеве, на погибшем фасаде «Центрального Военторга» — примеры можно было бы умножить. Н.К.Рерих создал для надгробия А.И.Куинджи в Александро-Невской Лавре фольклорно-христианский образ Мирового древа. На золотой мозаике изображены не только ветви, спиральные побеги-усики, плоды и венчающий солнечный цветок дерева-сада — здесь разбросаны холмы, крепости, церкви и другие золотые деревья.

В двойственном миросозерцании символизма рядом с сияющим Эдемом неизбежно возникал теневой образ — сад зловещий, таинственный и гибельный. Запретный, зачарованный, «отравленный сад» (название одной из повестей Ф.Сологуба) стал одним из лейтмотивов литературы символизма. Многие флоральные композиции модерна напоминают не только традиционные образы готики, но и изощренные фантазии «Сада прихотей» Босха. Да и готические стилизации часто перерастали в пугающие, инфернальные образы: монстры, притаившиеся на втором этаже особняка Рябушинского, ящерицы, кишащие в классических каннелюрах киевского дома Городецкого и на фасаде дома по Гусятникову переулку, 11, в Москве, раскрытая подобно адской пасть льва по улице Ярославов вал, 14а, в Киеве. Мрачное настроение могут создавать и обитатели сада, и сами садовые формы.

На фасаде харьковского дома по Клочковской, 3, среди древесных извивов, ветвей и плодов расположен бутон — или кокон, в котором свернулся зубастый, кусающий свой хвост дракон. Драконы и подобные им «гады», хтонические монстры (на фасаде рыбного магазина по переулку Грабовского, 7, в Харькове это пара гигантских тритонов) в декоре модерна нередко соединены с растительными, древесными, садовыми мотивами. Такая комбинация вызывает в памяти древние образы — дракон в лесу, Фафнир, золотое руно, сад Гесперид. В искусстве этой эпохи оживают, мифологизируются даже типичные псевдоготические украшения — драконы-кронштейны и флагодержатели. Зловеще ползет вверх по лестнице особняка Морозовых на Спиридоновке бронзовый шехтелевский дракон, срослось с извивами растительных форм чудовище, держащее в зубах круглый фонарь торгового дома Зингер на Невском проспекте.

Древнюю память современного человека пробуждает и изображение змей в нижней, подземной части флоральныхкомпозиций. Пара змей извивается возле мощного цветочного стебля на фасаде московского особняка Н.И.Казакова по

Староконюшенному переулку, 23. Еще более сильные ассоциации с архаической структурой мироздания, в подземной части которого — корни мирового древа и кишащие вокруг них «подземные гады», дает декор киевского дома по Большой Житомирской, 34. Две колоссальные змеи, напоминающие о росписях древнеримских ларариев, обвивают хвостами каштановые деревья и «целуют» корни центрального из них. Своеобразие композиции в том, что пресмыкающиеся населяют упорядоченную, насажденную, цветущую и плодоносящую среду, которая ассоциируется с земным, а не подземным миром.

Яркий пример негативного образа, связанного с идеей сада и рождающегося в соединении растительных и человеческих форм — декор харьковского дома по Сумской улице, 96. Змеиные извивы побегов оплетают вход и встречаются наверху, порождая из себя женский бюст. Задумчивое лицо находится в странном контрасте с его обрамлением: вниз свисает шкура неизвестного животного, пустые глаза которого смотрят на нас. У этой композиции (как, вероятно, и у многих других) есть европейский прототип: оформление входа в дом по улице Рапп, 29, в Париже, созданное по проекту Жюля Лавирота. Однако анемичный, условный женский лик и вялый, раздробленный фигурками путти декор по энергии воздействия явно уступают харьковскому варианту.

Сад-символ — это цельный образ, в котором реальность и тайна слиты неразрывно, просвечивают друг через друга и превращают процесс восприятия в путь к глубинным прозрениям, к постижению непостижимого, «несказанного» мира. Архитектурный декор демонстрирует два способа создания такой художественной формы. Первый — это компактный образ, великое в малом: дерево-мир, цветок-растение, соединение растительной и иных стихий. В фасадной пластике доходного дома по Подсосенскому переулку, 18, Георгий Иванович Макаев использует разные формы слияния растительных форм сархитектурными (стебель, растущий из желобка-каннелюры, разрастание стеблей над сводом, вертикальная решетка, на которой растут стриженые кусты). Одновременно происходит отход от реальности, замена законов биологии принципами формообразования: три ствола соединяются в один, три ветви дают один цветок. В извилистых тягах, ползущих по угловой башне, можно угадать намек, декоративное эхо этих тройных стволов, порождающих единую цветочную чашечку. Растительная стихия сливается с архитектурной, создавая одновременно и органический орнамент, и загадочный садовый образ.

Символическим потенциалом обладают многие декоративные формы. На фасаде киевского дома по Большой Житомирской, 23, изображен крупный пучок цветов, который обрамляют тонкие веточки. Но контуры этого декоративного букета уподоблены очертаниям огромного цветка, а части сплочены до неразличимости. Дерево-сад, побеги которого по-матерински обнимают стебли растущих под его кроной лилий, можно видеть на фасаде доходного дома А.Я.Барышникова по улице Марата, 31, в Петербурге.

Многие цветочные разрастания, напоминающие о саде, несут черты агрессивной, хищной, животной жизненности. На углу дома Городецкого

помещен пучок стеблей, из которых вырастают цветы, напоминающие каллы. Нижняя часть рельефа уподоблена изогнутым щупальцам или когтям, упирающимся в одну точку.

Второй способ создания сада-символа — введение садовых мотивов в крупную фасадную композицию. Она может быть либо распределенной, либо «стихийной», лепящей разные формы из единого декоративного теста. Образец распределенной композиции дает оформление дома Перцова. В его декоре соединены древнерусские формы флорального декора, птицы-«оглядышки», уподобленные друг другу драконы и побеги, Сирин, пришедший из старообрядческих лубков и сидящий на ветви райского сада, пейзаж с Солнцем и цветущим под его лучами миром. В соединении этих декоративных и образных импульсов рождается образ «духовного вертограда».

Органическая стихия, в волнах которой угадываются растительные мотивы, позволяет архитектору давать садовые образы в становлении, «в зерцале и загадке». Так построены фасадные композиции особняка Миндовского, дома герцогаЛейхтенбергского, домов на Лиговском и на Гатчинской, 13. В декоре дома Филатова на Остоженке Валентин ЕвгеньевичДубовской использует пластичную материю, из жгутов которой выплетаются и орнаментальные, и изобразительные формы. Замечательная особенность этого ансамбля — показ процесса взаимных превращений, кругооборота узнаваемых, угадываемых и таинственных образов. Цветочные стебли фронтонов окружены комочками, напоминающими розы; более узнаваемые розы на тягах-стебельках, с намеком на пространство сада, изображены в верхних фризах, а часть этих розариев населена крошечными женскими фигурками. На уровне второго этажа жгуты и спирали формируют сюжетную, хотя и таинственную сцену: женская фигура, волосы которой завиваются розовыми бутонами и уходят в орнаментальную гущу, целует в лоб спящего мужчину. Эта малая «принцесса Греза» — олицетворение пространства сна, пространства сада и пространства небесной любви.

Сравнение флоральных мотивов на фасадах русского модерна помогает лучше понять процесс их превращения, путь от обычного узора к живой композиции, к образу сада, зарождающемуся и созревающему подобно плоду. Но этот путь —оживотворение простейших мотивов и сплетение их в сложнейшие, ассоциативно богатые сочетания — свойствен не только архитектуре этой эпохи. Поэзия и проза, театр и музыка символизма строят свои образы по очень близким правилам. Единство образцовых форм, на котором искони строились большие стили, заменяется единством принципов работы с формой — с любой формой. Наверное, поэтому стиль модерн и дал нам столько примеров слияния и взаимного растворения искусств в едином смысловом пространстве — интерьере, театральном действии, садовом ансамбле. Став темой декора, сад подарил ему черты своего сложного и тонкого устройства, создал ситуацию двойного отображения: мир в зеркале сада и сад в зеркале архитектуры.

Общие выводы и обобщения. Особенности стилевой системы архитектурных построек модерна г. Воронеж.

1. Систематизирован материал по архитектуре воронежского модерна. Резельтаты натурных обследований объектов культурного наследия и их последующий графический анализ значительно расширил фактологическую базу, включая обширный свод памятников архитектуры,построек стиля модерн, представляющих архитектурно-художественный интерес, утраченных построек модерна и архивных проектов.
2. Проведенный детальный стилистический анализ архитектуры Воронежа позволил выявить практически все разновидности российского модерна. Выявлены художественные методы, стилистические и морфологические особенности, композиционные приемы и основные принципы эволюционного развитие раннего, зрелого и позднего воронежского модерна.
   Своеобразие архитектуры воронежского модерна состоит в творческой интерпритации историко-архитектурных прообразов столичных произведений, в привнесении элементов регионального зодчества ЦЧР и из средового исторического окружения.
3. Принципы формирования стиля модерн на различных уровнях проектирования.
4. Разработана классификация развития модерна в российской и воронежской архитектуре с учетомвременных этапов и различных стилистических векторов. В отличие от столичной архитектуры модерна, воронежский модерн начал свое развитие позже (с 1900-х годов), и просуществовал до 1919 года.
5. Своеобразие архитектуры воронежского модерна заключается в творческой интерпретации историко-архитектурных прообразов столичных произведений, а также в привнесении региональныхособенностейзодчества Центрального Черноземья и индивидуальных творческих решений зодчих.
6. Морфологический анализ ряда типологических групп пластического и орнаментального декора
   архитектуры модерна города Воронеж.
7. Высокий художественный уровень архитектуры модерна Воронежа связан с работой здесь
   ряда известных столичных и воронежских мастеров.
8. Богатая цветовая палитра.
   Увеличение области цветового охвата полихромии архитектурных построек модерна.
9. Архитектура модерна активно участвует в формировании современного архитектурно-художественного облика исторического центра Воронежа.
10. Инспирирование форм и орнаментального декора архитектуры модерна
11. в современной архитектуре

Заключение

Век «модерна» был очень коротким - с конца XIX в. до начала мировой войны. Но это была очень яркая полоса в истории архитектуры. В начале века его появление было встречено шквалом критики. Одни считали его «декадентским» стилем, другие - мещанским. Но «модерн» доказал свою жизненность и демократизм. Он имел народные корни, опирался на передовую промышленную базу и вобрал в себя достижения мировой архитектуры. «Модерн» не обладал строгостью классицизма. Он разделился на множество направлений и школ, которые образовали многокрасочную палитру последнего цветения архитектуры накануне великих потрясений XX века.

За полтора десятилетия, совпав со строительным бумом, «модерн» распространился по всей России. Его и сегодня можно найти в любом старом городе. Стоит только присмотреться к закруглённым окнам, изысканной лепнине и изогнутым балконным решёткам какого-либо особняка, гостиницы или магазина.

Список литературы

1. Акиньшин А. Н., П. А. Попов, "Историко-культурное наследие Воронежа", 2000

2. Власюк А. И. О своеобразии архитектуры русских провинциальных городов в 1940-е – 1910-е годы / Памятники русской архитектуры и монументального искусства. – М.: Наука, 1983. – с. 222-261.

3. Горюнов В.С. Эклектизм и «Революция в архитектуре»: к теории историко-архитектурного процесса XIX – первой трети XX века.: Дисс. … доктора архит. – СПб., 1994. – 404 с.

4. Зуева М. И. Модерн и его отголоски в архитектуре провинциального города / Модерн: взгляд из провинции. – Челябинск, 1995. – С. 45-48.

5. Иконников А. В. Историзм в архитектуре.- М.: Стройиздат, 1991.-559 с.

6. Иконников А. В. Историко-архитектурное наследие и современный город.- М.:, 1973.-46 с.

7. Иконников А. В. Проблемы формообразования в архитектуре.- М.: Стройиздат, 1974.-91 с.

8. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. – М.: Искусство, 1986. – 344 с.

9. Кириченко Е. И. «Русская архитектура 1830-1910-х годов.»

10. Кириченко Е. И. Русский стиль. – М.: Галарт, 1977. – 432 с.

11. Коссовский Г. М. Стиль модерн в русской архитектуре. – М.: Издательство «Спутник+», 2010. – 109 с.

4. Кригер В. Л., Г. А. Чесноков «Архитектура исторических городов Воронежской области», 2002.

12. Леденева Г. Л. Гражданская архитектура Российской провинции конца XIX –начала XX столетий (на примере застройки г. Тамбова) – Тамбов, 2003. – 79 с.

13. Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России.- М.: Совпадение, 2000.- 415 с.

14. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. – Л.: Стройиздат, 1984. – 512 с.

15. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.

16. Худин А. А. Эклектика в архитектуре Нижнего Новгорода XIX – XX вв. Автореферат на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Нижний Новгород, 2010

17. Чесноков Г. А. «Воронеж. Каменная летопись. Том I», 2011

18. Чесноков Г. А. "Архитектура Воронежа: история и современность. – Воронеж, гос. Арх.-строит. академия. – Воронеж, 1999. – 396 с.

19. Шульгина Д. П. Региональные особенности архитектуры эклектики в российской провинции.- М.: ЛЕНАНД, 2010. – 184 с.