

Научно-исследовательский институт теории и истории
архитектуры и градостроительства

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА В СТРАНАХ БАЛТИЙСКОГО РЕГИОНА

2014 — Год Финского залива

*Материалы
международной
научной конференции
25–27 апреля 2014*

Санкт-Петербург · Коло · 2015

УДК 72(091)

ББК 85.113

A87

Оргкомитет конференции: Б. М. Кириков (председатель),
С. С. Лешоко (зам. председателя), В. Г. Лисовский, О. Б. Ушакова

A87 Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона: материалы международной научной конференции; 25–27 апреля 2014 г. / сост. С. С. Лешоко. СПб.: Коло, 2015.— 64 с.

ISBN 978-5-4462-0061-0

В издании представлены материалы четвертой международной научной конференции, которая состоялась 25–27 мая 2014 г. в Санкт-Петербурге. Она организована Санкт-Петербургским филиалом НИИТИАГ по одной-единственной теме (руководитель В. Г. Лисовский).

В конференции приняли участие исследователи из Санкт-Петербурга, Москвы, Пскова и из-за рубежа, Финляндии, Латвии, Эстонии, Украины, США, которые представили 33 доклада (из них 9 стендовых).

Новые материалы и исследования отражают сложность и дискуссионность исследуемого явления — архитектура эпохи модерна, — обсуждение которого содействует изучению искусства архитектуры в культурном диалогическом контексте модерна Балтийского региона, а также в сравнении с противоположной в диапазоне новаторских направлений архитектуры Италией. Представлены некоторые результаты изучения градостроительной истории региона. Традиционно уделено должное внимание мастерам и малоизвестным образцам модерна, выявлены новые атрибуты. Анализируется стилеобразование дачной архитектуры пригородов Петербурга и острые проблемы ее сохранения. Интерьер, синтез искусств, художественно-промышленное производство и строительные технологии закономерно стали объектами интереса многих авторов сборника. Предложен опыт критики органичности современной архитектуры в историческом Петербурге.

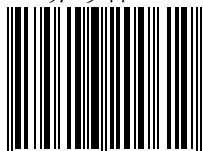
Конференция состоялась в библиотеке № 2 им. Л. Н. Толстого (директор Е. И. Дроздова). Во время проведения конференции 2014 г. Б. М. Кириков провел экскурсию по объектам модерна Васильевского острова.

УДК 72.(091)

ББК 85.113

В оформлении обложки использован рисунок О. Б. Ушаковой

ISBN 978-5-4462-0061-0



9 785446 200610 >

© Коллектив авторов, текст, 2015
© Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя
России» НИИТИАГ, 2015
© Оформление. ООО «Издательский
дом „Коло“», 2015

Содержание

М. П. Тубли. Эпоха модерна — пример синергетического культурного пространства	5
Б. М. Кириков. Маршруты северного модерна	7
Ю. В. Ивашко. Основы формообразования национального романтизма Финляндии и северного модерна Петербурга	8
В. Г. Лисовский. Северный модерн в учебных проектах Института гражданских инженеров	11
И. Е. Пегёнкин. Национальный романтизм — неорусский стиль — русский модерн. Размышления в дебрях терминологии	13
В. С. Горюнов, С. Б. Горюнова. «Стиль свободы» и северный модерн	14
А. Е. Белоножкин. Иностилывые реминисценции в произведениях неорусского стиля (памятники церковного зодчества Петербурга и Петербургской губернии)	16
С. Р. Озола. Градостроительное развитие западной части Латвии в начале XX века	18
З. Л. Аксенова. Специфика градостроительного проектирования в Норвегии на рубеже XIX—XX вв. (на примере крупнейших городов)	19
М. К. Кабакти. Женщины — архитекторы Финляндии конца XIX — начала XX века	20
К. Халлас-Мурула. Постройки Николая Васильева и Алексея Бубыря в Эстонии и контекст немецкого национального романтизма	22
Г. А. Птигникова. Национальный романтизм в постройках Гуннара Асплунда	24
Е. Г. Мокроусова. Петербургские черты в киевском творчестве Павла Алёшина 1900—1910-х годов	25
О. С. Шурыгина. О новых архитектурных задачах начала XX в.: проектирование и строительство общественных гаражей в Петербурге, Северной Европе и Северной Америке	27
М. С. Штиглиц. Ивангородские фабрики барона Штиглица	28
М. Н. Микишатъев. Дом Гвардейского экономического общества в Петербурге. Структура, форма, пространство, стиль	29

А. И. Чепель. Доходный дом Б. Я. Купермана в Петербурге: образ «храма-града»?	31
И. В. Белинцева. Архитектура городских предместий: Амалиенау в Кёнигсберге (современный район ул. Кутузова в Калининграде)	32
С. С. Лавошко. Из утраченного: две виллы на берегах Финского залива по проектам Гавриила Барановского	34
О. Б. Ушакова. Усадьба Ала-Кирьола под Выборгом — финское имение семьи Нобелей	36
Е. П. Петрашень. Приморская улица в Петергофе. Особенности формирования и перспективы развития	38
А. И. Долгова. Загородный дом Агафона Фаберже в Осиновой Роще — пространство модерна	39
М. Н. Гаврилова. Национальный романтизм в интерьерах загородных домов и деревянных вилл. Истоки и этапы развития	41
Н. Бёк. Судьбы довоенных деревянных построек в поселке Куркийоки в Карелии	42
Б. М. Матвеев. Сестрорецкий курорт: методические подходы к сохранению и устойчивому развитию	44
В. Ш. Хаирова. Еще раз о выставке «Современное искусство» 1903 года в Петербурге: проекция европейской модели интерьера в российскую художественную среду	45
А. Л. Рейман. Зимние сады эпохи модерна в Петербурге	47
А. И. Роденков. Завод «Ирис» и его роль в развитии художественно-керамического производства Финляндии в начале XX в.	47
М. Д. Григорьева. Фасадная керамика в сооружениях Петербурга и Финляндии в 1900-х гг.	49
П. П. Игнатьев. К атрибуции скульптурного декора на фасадах зданий модерна в Петербурге	51
Л. Ю. Сазонова. Курбитс и крестьянское искусство в архитектурном декоре национального романтизма в Швеции	52
В. В. Ланцев. Валунная кладка в крестьянских постройках Псковской области и приграничных зонах середины XIX — начала XX века	54
Е. К. Блинова, С. А. Семёнов. Ретроспекции модерна в современной архитектуре Петербурга	55
Сведения об авторах	58

Эпоха модерна — пример синергетического культурного пространства

М. П. Тубли

Данная статья является не только ответом на статью В. Г. Лисовского *, посвященную определению характеристик «стиля модерна», но и уточнением представления об архитектуре эпохи модерна как синергетическом процессе **.

Часть характеристик, предлагаемых В. Г. Лисовским, по нашему мнению, не является идентификаторами для «стиля», так как проявились в архитектуре задолго до периода модерна, а другие не определяют качественные показатели архитектуры эпохи модерна, так как относятся к его мировоззренческим сущностным моментам. В своем определении модерна как стиля автор апеллирует более к сущностям, так как визуальное разнообразие «ипостасей» архитектуры эпохи модерна не дает возможность свести ее к единому терминологическому знаменателю. Но у стиля не может быть «сущностных признаков» по определению, потому что стиль материален — он является объективной реальностью, данной нам в ощущениях, а сущность есть идеальная реальность, данная нам в представлениях. Непонимание этого обстоятельства лежит в фундаменте ошибочной концепции признания модерна стилем.

В постмодернистской культуре и культурологии понятие «стиль» по определенным причинам приобрело заметную «эластичность» и утрату категоричности. Но в философии и искусствоведении стиль по-прежнему признается инструментом упорядочения материала, знаком детерминации

* Лисовский В. Г. Стиль модерна: проблема идентификации и систематизации наследия // Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. СПб.: Коло, 2014. С. 9–15.

** Там же.

внутренних связей внешними, и никаких «глубинных, сущностных признаков», о которых пишет В. Г. Лисовский, в содержании понятия «стиль» не подозревается. Он является ведущим признаком организации художественной формы, создающим качественную характеристику предмета исследования. Стиль остается для нас качественной категорией, а следовательно, не теряет своей инструментальности.

Эпоха модерна играла роль переходного периода, когда в художественной практике дискутируют между собой одновременно и старое, и новое, которое выступает в форме веера предложений, и неизвестно, которое из потенциального станет, действительно «новым». В переходный период одновременно сосуществуют оппозиционно и диалогично стилеобразующие и стилеразрушающие тенденции, консервативные и новаторские движения, утрачивается монизм общей художественной идеи как системы путем разрыва связей между ее компонентами, которые могут формироваться в отдельные стилеобразующие направления. Эпоха модерна, как переходная, не уникальна в истории искусства. Аналогичным ей по состоянию переходности является, например, маньеризм.

Концепция «стиля модерн» — это продолжение архаичных примитивных позитивистских представлений об истории искусств как истории смены стилей, то есть как статичной замкнутой линейно развивающейся структуре, динамика которой зависит только от тех или иных внешних факторов. В то время как модерн являлся многовекторным, многоцентровым потоком стилетворчества, а эпоха модерна представляет для исследователя хрестоматийный пример синергетического культуротворящего пространства. То есть сложно организованной саморазвивающейся «открытой» многоцентральной структурой нелинейного типа, в которой присутствует одновременно и прошлое, и настоящее, и будущее архитектуры.

Только такой синергетический подход дает нам панорамный взгляд на историческую картину стилевой многогранности модерна — от Самары до Барселоны. И центрами в этой синергетической стихии выступали не столько Талашкино или Вена, сколько основные идеи, питавшие стилеформирующие процессы, — неоромантизм, неоклассицизм, рационализм и символизм. В этом смысле архитектура эпохи модерна

предстает исторической формой стилистической практики, присущей переходным синергетическим периодам.

Маршруты северного модерна

Б. М. Кириков

Северный модерн — явление по преимуществу петербургское. В российской столице, расположенной у ворот Балтики, существовала плодотворная среда для развития этого направления, сложившегося под воздействием архитектурных школ Финляндии и других стран Балтийского региона. В Петербурге работали ведущие мастера северного модерна: Ф. И. Лидваль, Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь, А. Л. Лишневецкий.

В архитектуре Москвы северный модерн отозвался слабым эхом. К ранним его проявлениям (1905–1907) относятся дом З. А. Перцовой — экспрессивная фантазия С. В. Малютина и Н. К. Жукова, в которой звучат и национальные мотивы, а также дом П. В. Лоськова архитектора А. У. Зеленко. Характерными примерами этого варианта стиля в Москве служат постройки петербуржцев В. П. Апышкова и В. И. Чагина (1908–1910) и, в меньшей степени, москвичей В. Е. Дубовского, Э. К. Нирнзее и Н. П. Хорошкевича (1911–1912).

В результате активной деятельности самих петербургских архитекторов, проектировавших для всей России, или же под их влиянием сооружения в духе северного модерна могли появляться в любых, самых неожиданных местах. Так, в 1909 г. маститый зодчий А. И. фон Гоген составил проекты зданий земельных банков в Пензе и Самаре, выполненные под впечатлением от произведений лидеров финского национального романтизма (главным образом Телефонной компании Л. Сонка). В этом он последовал примеру более молодых петербургских коллег. Клон пензенского банка сразу же появился в Чернигове, где для здания того же назначения был повторно использован проект фон Гогена. Это показатель того, что движение северного модерна могло прочерчивать замысловатые маршруты. Рефлексии этого варианта стиля прослеживаются в архитектуре Центральной и Восточной Украины. Основными его проводниками в Харькове выступали Н. В. Васильев и его соавтор А. И. Ржепишевский, спроектировавшие для

этого города несколько зданий, в том числе гостиницу «Астория» и Купеческий банк. Черты северного модерна явственно проступают в некоторых постройках М. Ф. Пискунова в Харькове, В. П. Пещанского, А. М. Вербицкого, Н. А. Шехонина, Э. П. Брандтмана, В. Г. Кричевского, А. В. Кобелева и петербуржца П. П. Сватковского в Киеве. Ряд памятников этого круга носит национальную украинскую окраску.

Можно констатировать, что география северного модерна охватывает разные регионы. Однако, по большому счету, его экспансия не состоялась. В отдаленных от Петербурга областях встречаются лишь его эпизодические проявления. Поэтому северный модерн остался специфически петербургским феноменом.

Основы формообразования национального романтизма Финляндии и северного модерна Петербурга

Ю. В. Ивашко

Идея создания национального финского стиля возникла в начале 1890-х гг. и охватила все сферы искусства. Аналогичные же явления возникли и в других скандинавских странах — Швеции и Норвегии, однако их постройки, прежде всего Швеции, не обладают такой «правдивостью и красотой грубого природного камня», своеобразным брутализмом, что видно в здании почтамта в Стокгольме Ф. Буберга (1898–1904), Административного корпуса в Мальмё (архитектор С. Сёренсен, кон. XIX — нач. XX в.) и здании Художественной школы в Мальмё (архитектор С. Сёренсен, 1899–1900). Заметим, что в наследии петербургского архитектора шведского происхождения Ф. И. Лидваля, например в доходном комплексе Лидваля, более ощутимы черты «сглаженного» шведского варианта романтизма, чем нарочито брутального финского, ярко выраженного в работах других архитекторов (например, в доме Е. К. Барсовой на Кронверкском пр., 23, или в доме А. Ф. Бубыря на Стремянной ул., 11).

Исконно национальной составляющей в национальном романтизме была только деревянная архитектура Карелии, давшая толчок деревянному модерну Финляндии, подчеркивая природную выразительность грубого бревенчатого сруба

(усадебнa Виттреск) — и только, однако отнюдь не она обеспечила столь широкий резонанс финского национального романтизма в мире. Едва ли не более значительную роль сыграло обращение к мотивам средневековой германской романской архитектуры и Heimastil («стилю родины») в ходе поездки одного из основоположников финского модерна Л. Сонка в Германию в 1894 г., а также ознакомление с неороманикой в творчестве американского архитектора Г. Ричардсона (такие параллели улавливаются при сравнении магазина-склада «Маршал Филдс» в Чикаго, здания библиотеки в Квинси (1880) Г. Ричардсона, особняка возле Чикаго Ф. Шока (1880-е гг.) и собора в Тампере (Л. Сонк, 1907) и страхового общества «Похьола» в Хельсинки (Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрэн, 1899–1901). Общими является крупномасштабность, массивность форм, применение неороманских башен с шатровыми завершениями и грубой каменной кладкой, треугольных недекорированных щипцов, окон, словно вырубленных в массиве каменной кладки, что безусловно говорит о преемственности с французской и германской романикой. На финский романтизм также повлияли британское движение искусств и ремесел У. Морриса и Д. Рёскина («Arts and Crafts»), английский рационалистический модерн, представленный шотландскими объектами Ч. Макинтоша, и знакомство финских геологов и архитекторов с методами каменного строительства в Шотландии (в частности, в Абердине). Существует мнение, что «в отсутствие реальной традиции, на основе которой можно было бы создать такую архитектуру, нации не оставалось ничего, кроме как включиться в доминирующую германскую/англосаксонскую традицию».

В результате становления регионального стиля сформировались основные признаки национального романтизма, которые в последующем перейдут и в северный модерн Петербурга:

1) композиция: динамичная асимметрия, часто с акцентной доминантой; крупномасштабность объектов; тектоника подчеркнута активным использованием национального камня — гранита, часто в виде необработанных блоков, горшечного камня; силуэт: как правило, активный за счет введения башен, щипцов, эркеров с башнями;

2) элементы: башни, в завершениях которых использованы модифицированные мотивы романских замков, многоэтаж-

ные эркеры разнообразной формы с нестандартными завершениями, фактурной обработкой стены и специфическим народностилевым декором, окна и входы трапециевидной или яйцевидной формы (впервые трапециевидное окно с переплетом в мелкую клетку было применено в деревянном доме Аксели Галлен-Каллелы, а аналогом окна в виде деформированной стрельчатой арки можно считать арку в интерьере павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже 1900 г.);

3) декоративные методы — специфическая нарочито грубая фактурная обработка и народностилевой декор, построенных на прямо противоположных ар нуво принципах (используются изображения сосновых ветвей и шишек, медведей, рысей — финской флоры и фауны, смеющихся лукавых и злобных локи и троллей — героев финских и шведских сказок).

Особо следует сказать о роли эркеров в северном модерне Петербурга, и вообще в модерне Петербурга, где этот элемент становится знаковым. Эркер начинает развиваться конструктивно, увеличивается его этажность, разнообразятся композиционные приемы размещения на фасаде, форма в плане, завершения, декоративная отделка. Композиции фасадов домов с эркерами в стиле модерн в Петербурге и в Европе отличались. Так, в Петербурге эркеры стилистически более сдержанные по форме и декору. Отмечено больше примеров асимметричных композиций фасадов с эркерами и большее разнообразие асимметрии на фасадах зданий в угловой застройке. Отсутствует тяготение к средневековой «узкопарцелловости», больше видов трехосевых композиций фасадов с эркерами и многоосевых композиций фасадов с эркерами, чем в Западной Европе.

Эркеры в домах северного модерна имеют меньшую этажность (два-три этажа), однако выделяются криволинейностью в плане, оригинальными завершениями — полукуполом яйцевидной формы, проемами, характерными для модерна, грубыми простыми формами и отсутствием декора.

Носителями семантики северного модерна являются также и окна, которые приобрели самые разнообразные очертания. Характерными для северного модерна типами окон стали трапециевидные и производные от стрельчатой формы (то же самое относится и к формам входов). Трапециевидные окна можно разделить на три вида: вытянутые по горизонтали, близкие к квадрату и вытянутые по вертикали. Примеча-

тельно, что трапециевидные проемы, производные от входов «одвирков» деревянных церквей, встречаются в национально-романтическом украинском модерне, однако имеют другие пропорции и углы наклона боковых сторон трапеций и принципиально иной характер оконных заполнений и наружных обрамлений.

Особую роль в национальном романтизме и северном модерне играет нарочито грубая фактурная обработка фасадов с преобладанием гранита и декор, который В. Г. Лисовский считает одновременно и скульптурным рельефом, и экспрессивной графикой, а в некоторых случаях — абстракцией или орнаментом (например, в доме на Стремянной, 11).

Еще один неотъемлемый элемент финского национально-романтизма — это печи и каминные печи, расцвет которых приходится на 1901–1905 гг. Сравнивались печи финских заводов «Або», «Арабия», Андстена и Гресвикенского завода, датированные 1906–1917 годами по каталогам, предоставленным А. И. Роденковым и реставрационно-строительной производственной компанией «Паллада». Удалось установить отличие печей финского национального романтизма от традиционных печей немецкого югендстиля: меньшая высота, приземистость, иные формы, сведение декора к минимуму. В период модерна встречаются печи югендстиля, специфические печи национального романтизма и переходные типы, в которых печное зеркало по пропорциям близко к югендстилю, а декор выполнен в традициях финского национального романтизма (изображения хвои с шишками, медведей, змей, солнца). Известны такие специфические формы печей национального романтизма, как прямоугольные, трапециевидные, ступенчатые, стилизованные народные печи.

**Северный модерн в учебных проектах
Института гражданских инженеров
В. Г. Лисовский**

Северный модерн как самостоятельное направление в развитии архитектуры начала XX в. не остался без внимания в петербургском Институте гражданских инженеров, отличавшемся по сравнению с академической архитектурной школой

гораздо большей склонностью к современному рационализму, а потому и интересом к «новому стилю». Студенты, выполняя очередные задания педагогов, с очевидным увлечением фантазировали на темы, близкие северному модерну, отталкиваясь в большинстве случаев от образов, созданных их старшими коллегами преимущественно из Финляндии (что вполне простительно для учащихся). Но, несмотря на подобную вторичность, будущие гражданские инженеры нередко доказывали свою способность находить не лишённые своеобразия острые композиционные решения, убедительности которых способствовало хорошее графическое исполнение проектных чертежей и эскизов. Об этом можно судить по сборникам студенческих работ, регулярно издававшимся в предреволюционные годы.

Из опубликованных работ с интересующей нас точки зрения заслуживают внимания проекты «городской думы в большом провинциальном городе» (1906) С. Моравицкого и Л. Иогансона, железнодорожной станции С. Богомолова и В. Репнина (1911), «здания музея для провинциального города» А. Оля (1910); в последнем случае легко обнаруживается влияние почерка Э. Сааринена, в мастерской которого студент получил возможность некоторое время стажироваться.

Как и в реальной строительной практике, в учебном проектировании видное место заняли произведения, предлагавшие решение тех или иных задач в духе «бревенчатого модерна». Из проектов этого круга наибольший интерес представляют работы А. Никольского — «загородный деревянный особняк» (1906), «пансион в курорте на севере России» и «службы при даче» (1909) Элегическое настроение, навеянное пейзажем, прекрасно передано В. Павловским в перспективе к проекту «деревянного особняка на берегу северного озера» (1910). Несколько раньше удачный проект на аналогичную тему выполнил В. Сикорский (1908). Своего рода эталонным воплощением самого понятия «северный модерн», как нам кажется, можно считать проект «виллы на Севере» (1912) В. Бржостовского.

Даже беглое ознакомление с практикой учебного проектирования в Институте гражданских инженеров начала XX в. позволяет понять, что северный модерн здесь оказался в числе весьма уважаемых художественных направлений. Его приемы, как можно видеть по приведенным выше и другим примерам,

находили применение при решении разных функциональных задач. Но интерес, проявленный в школе к одному из наиболее ярких стилистических течений рубежа столетий, не совсем поддается логическому объяснению: ведь среди педагогов института (а в их число входили тогда В. А. Косяков, С. П. Галэнзовский, В. А. Пруссаков, А. И. фон Гоген, А. И. Дмитриев) не было таких мастеров, которые в качестве практикующих архитекторов особенно увлекались бы северным модерном.

Национальный романтизм — неорусский стиль — русский модерн. Размышления в дебрях терминологии

И. Е. Пегёнкин

Несмотря на солидную историографию архитектуры второй половины XIX — начала XX в., в терминологических определениях ее стилевых характеристик есть известная приблизительность. А вернее сказать, отсутствует консенсус между специалистами относительно наименований тех или иных явлений. Вопрос о терминологическом аппарате, при кажущейся его несущественности, в действительности является ключевым: без договоренности о нем затруднителен диалог внутри научной среды, почти невозможна популяризаторская работа, адресованная тем, кто находится вне этой среды.

В частности, говоря о «русском модерне», мы в настоящее время можем подразумевать целый ряд явлений, принципиально далеких друг от друга. Например, к разряду архитектурных произведений «русского модерна» причисляют и московские особняки Ф. О. Шехтеля, и петербургские доходные дома В. В. Шауба. Эту архитектуру, построенную на той или иной степени явных зарубежных заимствованиях, принято определять как «интернациональную» версию модерна, в противовес «национально-романтической». Но и последнее понятие толкуется весьма широко! Для определения стилистики некоторых столичных зодчих, испытавших влияние скандинавских коллег, принят термин «северный модерн» — скандинавский вариант «национально-романтического». Можно ли считать его интегральной частью «русского модерна»? Как быть с национально-романтическими стилизациями форм допетровской архитектуры? Разнобой «псевдорусского»,

«русского» и «неорусского» «стилей» (число вариантов умножается за счет возможности употребления этих словосочетаний как с кавычками, так и без них) подвергает в смущение уже отнюдь не только дилетантов. Безусловно, новизна эпохи модерна проявилась и в работе зодчих с древнерусской традицией. Но достаточно ли предложенная В. Я. Курбатовым в его хрестоматийной статье 1910 г.* «реформа» приставок («неорусский, а не псевдорусский») выражает суть свершившегося поворота в методах формирования архитектурного образа?

Немаловажно также понять, как наша «доморощенная» терминология корреспондирует терминологии, принятой за рубежом. Надо полагать, что унификация здесь была бы в наших собственных интересах, позволив вписать отечественный архитектурный процесс в международный контекст XIX и XX вв.

Указанная проблема, очевидно, вышла за рамки филологических споров. Мною будут намечены возможные решения проблемы терминологических противоречий.

«Стиль свободы» и северный модерн

В. С. Горюнов, С. Б. Горюнова

Всем историкам архитектуры хорошо известно, что термин «модерн» имеет множество синонимов, принятых исследователями разных стран. Большинство этих терминов не отражают сути явлений, на которые они указывают, и лишь условно их обозначают.

Исключением является термин «стиль Либерти», хотя его происхождение так же случайно, как и происхождение большинства его синонимов. Термин этот ведет свое происхождение от фамилии основателя английской торговой фирмы «Либерти», которая первоначально продавала предметы искусства из Японии и Китая. Однако вскоре фирма организовала собственное производство в сотрудничестве с молодыми английскими художниками-декораторами, которые и разработали стиль фирмы, принеший ей европейскую известность. В основе этого стиля лежал кельтский орнамент, а влияние на

* Курбатов В. О русском стиле для современных построек // Зодчий. 1910. № 30. С. 310–312.

него возникшего ранее в Британии «англо-японского стиля» было незначительно.

Наибольший успех ожидал фирму на севере Италии, в Милане, где находилось ее представительство. После Международной выставки 1902 г. в Турине «стиль Либерти» стал в Италии обозначением того, что в России называли модерном. При этом довольно быстро было забыто, что Либерти — это фамилия, и «стиль Либерти» оказался «стилем свободы».

То, что понятие «стиль Либерти» обрело новый смысл именно в Италии, не было случайностью. Этому способствовала та эмоциональная атмосфера, которая возникла в Италии после ее объединения в 1871 г. Кроме того, в итальянском искусстве и архитектуре проходили процессы, которые заметно отличались от подобных в других европейских странах.

Понятие «стиль свободы» содержит в себе известное противоречие. Дело в том, что «стиль» — это всегда ограничение, упорядочение, повторяемость, то есть нечто противоположное «свободе». Та жажда стиля, которая была типична для представителей «антиэклетического движения» в архитектуре конца XIX — начала XX в., была очень слабо выражена в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре Италии. Здесь преобладали индивидуализм, стремление к выражению личных вкусов и пристрастий. Это обстоятельство в сочетании с укорененностью итальянской художественной культуры в истории, которая в начале XX в. вызвала решительную реакцию со стороны зародившегося в это время футуризма, обусловило преимущественно эклектический характер «стиля Либерти» «Свобода» здесь означала то, что Зедльмаер называл «эстетическим анархизмом».

В своем докладе на одноименной конференции 2013 г. я обосновывал положение о том, что из всех новаторских стилистических направлений в архитектуре периода модерна ближе всех к идеалу стиля оказалась финская архитектура. «Стиль Либерти», напротив, был в наименьшей степени приближен к этому идеалу, образуя противоположную границу широкого русла новаторских направлений архитектуры того времени.

Переход от «классической» эклектики к стадии «стиля Либерти» был в Италии относительно поздним и не столь радикальным, как во многих других странах. Здесь эклектика никогда не считалась упадком архитектуры, и ее метод

оставался доминирующим в профессиональных кругах до 1930-х гг. «Стиль Либерти» включал в себя как традиционные для эклектики мотивы и приемы, так и изобретенные уже в период модерна. Таким образом, в Италии архитектура эклектики достигла своего последнего предела, слившись в финале со своим антагонистом.

Близость к эклектике, неуловимость общих стилистических характеристик «стиля Либерти» привели к тому, что итальянская архитектура этого времени оказалась на периферии исследований периода модерна и как бы выпала из общеевропейской истории архитектуры. Между тем ее своеобразие, оригинальность, высокое качество и мастерство исполнения вызывают глубокое уважение и неподдельный интерес. В частности, среди стилистических источников «стиля Либерти» были и те, которые связывали его с архитектурой северного модерна.

«Стиль Либерти» получил в Италии широкое распространение. Практически во всех ее регионах можно обнаружить примеры архитектурных сооружений, относимых к этому направлению.

Иноstileвые реминисценции в произведениях неорусского стиля (памятники церковного зодчества Петербурга и Петербургской губернии)

А. Е. Белоножкин

По своему характеру неорусский стиль не был сугубо однородным явлением, подтверждением чему служит архитектура церковных построек столичного региона, демонстрирующая наличие реминисценций, связанных с воздействием родственных стилиевых направлений.

Первая группа реминисценций носит рудиментарный характер и связана с влиянием русского стиля. Проявляются они на общем композиционном уровне — например, в использовании восходящего к типовому проекту воинской церкви (1901) храма зального типа с главой над алтарем в Алексеевской церкви на Геслеровском пр. (1906–1911, Г. Д. Grimm), в асимметричной постановке колокольни в церкви Кашинского подворья на Б. Сампсониевском пр. (1907–1909, А. П. Аплаксин), в отсы-

лающем к пятиглавию храма Воскресения «на крови» мотиве шатра в окружении луковичных глав в церкви петербургского Творожковского подворья (1911–1913, А. П. Аплаксин), а также в архитектуре интерьеров — в появлении высоких иконостасов и «ковровой» росписи стен в проектах церкви на Шлисельбургском пороховом заводе (1906–1907, В. А. Покровский, И. Ф. Безпалов), храма-памятника 300-летия Дома Романовых в Петербурге (1911–1914, С. С. Кричинский) и иных.

Возникновение второй группы обусловлено типичным для архитектуры Петербурга рубежа XIX–XX вв. интересом к венской школе модерна, проявившемся в обращении к композиционному приему, примененному в церкви Св. Леопольда в Штайнхофе (1904–1907, О. Вагнер), — завершающему фасад орнаментальному фризу в сочетании с отделкой цоколя рваным камнем. В частности, он использован в храмах Вышневолоцкого и Пекинского подворий в Петербурге (1910–1912, 1911–1913, А. П. Аплаксин).

Третья группа реминисценций также носит подчеркнuto региональный характер и связана с влиянием северного модерна, сказавшемся в облицовке цоколя плитами рваного камня (гранита). По причине дешевизны материала прием получил широкое распространение и был применен в таких постройках, как церкви Свт. Николая Чудотворца на железнодорожной станции Мга (1908–1910, А. П. Вайтенс), Успения на Волковском кладбище (1910–1911, А. П. Аплаксин), Свв. ап. Петра и Павла в Дибунах (1913–1914, А. П. Аплаксин), Свт. Николая Чудотворца в Лебяжьем (1913–1915, В. А. Косяков), Свт. Алексия Московского в Тайцах (1913–1921, И. В. Экскузович), келейный корпус Творожковского подворья, Белая палата Фёдоровского городка (1913–1914, С. С. Кричинский) и др. Вероятно, влиянием того же северного модерна объясняется появление характерной формы окна с трапецевидной фрамугой и решетчатой расстекловкой на фасадах деревянной церкви Успения за Нарвской заставой, принадлежавшей Обществу милосердия (1911, Ф. Д. Павлов).

В целом наличие совокупности данных реминисценций определяет специфически местный характер церковного зодчества Петербурга и прилегающей губернии, что позволяет сделать вывод о существовании региональной — петербургской — версии неорусского стиля.

Градостроительное развитие западной части Латвии в начале XX века

С. Р. Озола

Урбанизация и развитие транспорта в середине XIX в. способствовали созданию в городах индустриальных территорий и магистралей, уменьшая площади естественных насаждений. В городской среде начали культивировать насаждения, организующие отличающиеся от окружающей среды ландшафты, а наиболее значимые улицы подчеркивать аллеями. Развивалась композиция пространственной планировки городов — функционально значимые территории связывались бульварами, получила развитие единая система зеленых насаждений, и в конце XIX в. выросло значение площадей. Перекрестки магистральных улиц стали транспортными узлами, и их выделяют с помощью архитектурных средств. Угловые дома приобрели башню, которая акцентировала пространство улицы и вписывала в определенную систему. Застройка и озеленение придали городской среде характер ансамбля.

К строительству в городах Курляндской губернии — в Митава (современная Елгава), Либаве (Лиепая) и Виндаве (Вентспилс) — предъявлялись строгие требования. Митава стала узлом сухопутных магистралей и железных дорог и развивалась как город — резиденция Курляндского губернатора, а Либав и Митава — как значимые портовые города Российской империи. Изменилась городская среда. В Либаве развивался курорт, который был связан с торговым и деловым центрами посредством кольца променадов, образованным Купальной улицей и Кургаузным проспектом. В планировке и структуре застройки Митавы значимое место занимал проспект Александра (современный проспект Земгалес), а в Виндаве — Гольдингенская улица (современная Кулдигас), застроенная нарядно украшенными зданиями и засаженная рядами деревьев.

Зарождающаяся массовая культура стремительно изменила образ жизни человека, пространство улиц и площадей города. Переживает расцвет промышленное производство предметов. В начале XX в. улица со своими атрибутами — магазинами, кафе, ресторанами — входит в сферу интереса художественных кругов. Она становится для горожан излюбленным местом, привлекает бизнес и приобретает важное функциональ-

ное значение. Получают развитие новые типы зданий и идеи создания ансамблей.

Наиболее актуальные тенденции развития городской среды в начале XX в. нашли отражение в планировке и застройке Либавы, Виндавы и Митавы. Города западного региона Латвии получили современные дома и променады, отвечающее эпохе архитектурно-пространственное решение. В Либаве по окончании строительства крепости возник финансовый и деловой центр на Большой и Зерновой улицах. В Виндаве городскими променадами стали Гольдингенская и Замковая улицы, а в Митаве — улица Палаяс (современная Академияс). Развернувшееся в городах перед Первой мировой войной масштабное строительство обогатило застройку домами в стиле модерн.

**Специфика градостроительного проектирования
в Норвегии на рубеже XIX–XX вв.
(на примере крупнейших городов)**

З. Л. Аксенова

В докладе рассматривается проблема городского планирования в Норвегии на рубеже XIX–XX вв. Основные акценты сделаны на переходе от доиндустриальной концепции городской застройки к современному понятию городской планировки и оказанном на развитие градостроительства в Скандинавии влиянии европейских архитекторов.

В середине XIX в. власти начали отказываться от понимания города как статичного объекта, возникают первые прецеденты включения пригородов в границы города, появляется понятие формального статуса города. Несмотря на то, что идея города как центрального места региона появилась в середине XIX в., идея города как центра производства была менее популярна и начала развиваться только со второй трети XIX в. Также в XIX в. появляются первые градостроительные законодательные акты, регулирующие ширину улиц, плотность и высоту застройки и даже угол ската крыш. Первые изменения коснулись, конечно же, столицы Норвегии — Кристиании. Реконструкция центральной части города привела к появлению ортогональной сетки улиц (часто без оглядки на рельеф местности) и районов с каменными многоквартирными жилыми домами (до

этого времени каменные дома были единичными). Новый план Кристиании был, без сомнения, скопирован с градостроительного плана Стокгольма 1866 г. (архитектор Линдхаген), а идея кварталов с многоквартирными домами пришла из Германии. Идеи «берлинской архитектуры» были привезены в Норвегию архитекторами и инженерами, обучавшимися в Германии (в самой Норвегии до начала XX в. не существовало архитектурной школы). Крупнейший район новой жилой застройки для рабочих Грюнерлокка (Grünerløkka) появился в восточной части города и включал в себя 35 000 многоквартирных домов.

Когда в 1905 г. Норвегия получила независимость от Швеции, поиски национального стиля стали отражаться и на градостроительстве, и изначальная идея одинаковой прямоугольной планировки улиц для всех городов подверглась резкой критике. Новые идеи преобразования городов также пришли из Европы, где уже выявились все недостатки прошлых идей градостроительного проектирования: перенаселение городов, постоянное расширение застройки, однообразные градостроительные планы, зачастую лишённые индивидуальности, а также игнорирование социальных и экологических аспектов городской среды. Первым проектом в новом стиле «города-сада» можно считать проект нового пригорода Кристиании Уллевал Хагебё (Ullevål Hageby) архитектора Оскара Хоффа. Проект, основанный на сохранении существующего рельефа, был рассчитан на 5000 жителей, проживающих в террасных многоквартирных домах. В 1912 г. архитектор представил концептуальный план муниципального жилья, где высота дома ограничивалась тремя этажами, были предусмотрены зелёные буферные зоны между блоками застройки, была принята во внимание инсоляция, впервые дома были сгруппированы параллельными замкнутыми рядами.

Женщины — архитекторы Финляндии конца XIX — начала XX века

М. К. Кабакчи

Финляндия — первая страна в мире, где женщины получили возможность получить профессиональное архитектурное образование. Исследование посвящено вкладу женщин-архитекторов в становление финской архитектурной школы.

Сигне Ида Катарина Хорнборг (Signe Ida Katarina Hornborg, 1862–1916) родилась 8 ноября 1862 г. в Турку и стала первой женщиной-архитектором в истории Финляндии. Она посещала занятия в Политехническом институте Хельсинки в 1888–1890 годах в качестве вольнослушателя и стала первой женщиной, получившей формальное образование в области архитектуры. Свою профессиональную деятельность она начала в архитектурном бюро Ларса Сонка. Ее наиболее известная постройка Signelinna в Пори относится к 1892 г.

Хильда Хонгелл (Hilda Hongell (Sjöblom), 1867–1952) родилась в Мариехамне, для которого спроектировала и построила около 100 зданий, более 40 из которых сохранились. Она начала свое образование в 1891 г. вольнослушателем в Промышленном колледже Хельсинки. Ее карьера началась в 1894 г. В начале Х. Хонгелл работала в основном в стиле неоготики и неоренессанса, однако в начале XX в. обратилась к швейцарскому югенду, который был популярен в Финляндии на рубеже веков. Ее «пряничные домики» и сейчас украшают улицы Мариехамна и находятся под охраной государства.

Выпускницами архитектурного отделения Политехнического института в 1880–1890-х гг. были Инес Хольминг (Inez Holming), Сигне Лагер Борг (Signe Lager Borg), Берта Столленвальд (Bertha Stollenwald), Стина Эстманн (Stina Östman) и Оливия Матильда Лённ (Olivia Matilda Lönn) — Виви Лённ.

Виви Лённ родилась 20 мая 1872 г. в Тампере. С 1893 по 1896 г. училась на архитектора в Политехническом институте Хельсинки. Она стала первой женщиной, открывшей собственное архитектурное бюро. В европейской архитектуре имя Виви Лённ связывают в первую очередь со строительством школ: поэтажная планировка с большими рекреациями, предложенная ею, была новым словом в строительстве учебных заведений в Финляндии. Однако диапазон ее построек весьма широк: фабрики, пожарное депо, Геофизическая обсерватория (Sodankylä Geophysical Observatory) и частные виллы. На долгие годы имя Виви Лённ было забыто, так как ее фамилия указывалась только на совместных проектах, разработанных с А. Линдгреном (здание Нового Студенческого клуба в Хельсинки (Uusi Ylioppilastalo, 1907) и Эстонский театр в стиле ар нуво в Таллине (1908)). В 1959 г. Виви Лённ получи-

ла от Финской Ассоциации Архитекторов звание почетного профессора, став первым женщиной-профессором в истории Финляндии.

Образованные женщины в строительстве и архитектуре были новым явлением в Финляндии, и они должны были создавать свой профессиональный имидж, используя для этого те же средства, что и их коллеги-мужчины, — свои проекты и постройки. Первые женщины, пришедшие в архитектуру Финляндии, достигли многого, и их вклад в формирование и развитие финской архитектурной школы на рубеже XIX–XX значителен.

Постройки Николая Васильева и Алексея Бубыря в Эстонии и контекст немецкого национального романтизма

К. Халлас-Мурула

Эстонские проекты Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря довольно хорошо изучены. Но есть один аспект, оставленный без внимания: заказчиками Васильева и Бубыря в Эстонии были исключительно балтийские (остзейские) немцы. Несмотря на стилистическую близость к скандинавской архитектуре национального романтизма, северный модерн не привлекал клиентов-эстонцев, вопреки их сильной ориентации на архитектуру национального романтизма.

Васильев и Бубырь не выиграли ни одного архитектурного конкурса, организованного эстонцами (Эстонский театр, 1908; Новая Ратуша, 1912). Два других конкурса, в которых они участвовали здесь, были организованы балтийскими немцами: немецкие театры в Ревеле (1906) и Тарту (1909). После завершения строительства Немецкого театра в Ревеле (1910) Васильев и Бубырь спроектировали виллу и частный дом (не реализован) для Кристиана Лютера, балтийско-немецкого промышленника.

Почему ни один эстонский заказчик не обратился к мастерам северного модерна?

Предлагаются к обсуждению четыре основные причины:

1. Тесные прямые контакты между эстонскими заказчиками и финскими архитекторами, которых предпочитали по национальным причинам.

2. Появление в 1910-х гг. на строительном рынке эстонских архитекторов.

3. В 1908, 1909-м и вплоть до 1912 года Васильев и Бубырь продолжают декларировать суровую грубую архитектуру, тогда как финские архитекторы в то же самое время уже «переросли» национальный романтизм. Как верно доказано финскими исследователями, переломным моментом стал конкурс на здание железнодорожного вокзала в Хельсинки в 1904 г., после которого Элиель Сааринен обратился к более тектоническим формам, а Армас Линдгрэн — к неоклассицизму. По-видимому, петербургские архитекторы «застряли» на романтическом образе средневекового Таллина, особенно проявившемся в сильной рустовке Новой ратуши в Таллине, башня которой в точности копировала барочную башню Домского собора. Для эстонцев же Старый Таллин был связан с немецким наследием, они хотели не присоединяться к нему, но дистанцироваться.

4. Идеологические причины. Немецкий театр был первой постройкой Васильева и Бубыря в Эстонии. В глазах эстонцев архитекторы стали «представителями» немцев. Театр был спроектирован как национальный символ остзейских немцев, на пике их национального подъема в Эстонии (начиная с 1905–1907 гг. существовало множество немецких обществ и по всей стране были построены новые немецкие школы, чтобы усилить немецкое влияние в странах Балтии). Возможно, жюри конкурса на проект Немецкого театра рассчитывало увидеть в числе победителей немецких архитекторов.

По Юлиусу Лангбену (1890), массивный рустованный камень был подлинным символом немецкого духа. Обычно не говорят о таком явлении, как «немецкий национальный романтизм» (более распространены термины *heimatstil* («стиль родины») или «монументальный стиль»), за исключением уважаемой Барбары Миллер-Лейн. Как и на скандинавский, на немецкий национальный романтизм большое влияние оказало творчество Г. Г. Ричардсона, очень популярного в Германии 1890-х гг.

В процессе разработки проект театра Васильева и Бубыря удивительно «германизировался». В результате постройка стала очень похожа на театр Ф. Геббеля в Берлине (О. Кауфман, 1908).

Таким образом, постройки Васильева и Бубыря в Эстонии говорят о близости северного модерна не только скандинавской, но и немецкой архитектуре национального романтизма.

Национальный романтизм в постройках Гуннара Асплунда

Г. А. Птигникова

В истории европейского зодчества Эрик Гуннар Асплунд считается лидером шведской архитектуры XX в. Он оказал наибольшее влияние на последующие поколения шведских и шире — скандинавских архитекторов. На протяжении своего короткого творческого пути (1910–1940) Асплунд демонстрировал выдающийся талант в произведениях, выполненных в различных стилевых направлениях, однако тема поиска выразительного национального характера в архитектуре красной нитью проходит через все его проекты. Выявлению истоков этой характерной черты в творчестве Гуннара Асплунда посвящен настоящий доклад.

Начало творчества Асплунда связано с национальным романтизмом, течением, которое зародилось в конце 1880-х гг. в шведской архитектуре. Учителями Асплунда были лидеры этого направления — Рагнар Эстберг, Ивар Тенгбом, Карл Вестман. Поэтому неудивительно, что первые проекты молодого архитектора продолжали заложенные его педагогами ретроспективно-романтические традиции.

Среди работ Асплунда, относящихся к национальному романтизму, выделяется ряд проектов частных вилл (Ивара Асплунда (1911), Розенберга (1912), доктора Рута (1913), Селандера (1913)). В этих объектах общим началом является следование традиции шведской народной архитектуры. Везде встречается свободная планировка зданий, живописно встроенных в природный ландшафт. Вместе с тем решение фасадов стремится к явной симметрии. Наиболее значительным общественным зданием, заказ на которое Г. Асплунд получил, победив в конкурсе в 1911 г., стала школа для мальчиков в Карлсхэмне. В этой первой общественной постройке читаются близкие связи с творчеством К. Вестмана. Особенно ясно видна переключка в архитектурном решении входной части здания школы с фасадами Музея в Гетеборге, над проектом которого Вестман работал в тот же период.

Ранние работы Г. Асплунда 1910-х гг. характеризуются использованием образов народной архитектуры Швеции, создаваемых за счет использования традиционных строительных

материалов — деревянной доски и вертикального сайдинга в облицовке стен, кирпича, черепицы, а также характерными изломанными формами фронтонов крыши, пропорциями оконных проемов, цветовыми решениями.

Особенностью более поздних работ Асплунда можно назвать появление в романтических решениях зданий классических мотивов. Своеобразной смесью романтизма и классицизма является его часовня на Лесном кладбище в Стокгольме (1919), над проектом которого он работал на протяжении всей жизни в содружестве с С. Леверентцем. К другим подобным стилистическим переплетениям двух течений относятся вила Снельмана в Стокгольме (1918) или здание окружного суда в Солвесборге (1921).

Таким образом, можно сделать вывод, что использование национальных архитектурных традиций, обращение к историческим формам и народному зодчеству заложили основу неповторимого индивидуального стиля Гуннара Асплунда. Своеобразные черты его архитектурного почерка — поэтического, легкого, всегда проникнутого художественным началом — выкристаллизовались в результате его первых опытов в русле национального романтизма.

Петербургские черты в киевском творчестве

Павла Алёшина 1900–1910-х годов

Е. Г. Мокроусова

Один из наиболее известных украинских архитекторов Павел Федотович Алёшин (1881–1961) получил профессиональную подготовку в Санкт-Петербурге, закончив в 1904 г. Институт гражданских инженеров и в 1917 г. Академию художеств. В 1906–1910 гг. он выполнил престижный заказ для Торгово-промышленного дома Ф. Г. Бажанова и А. П. Чувалдиной (ул. Марата, 72). Эта талантливая работа наложила отпечаток и на киевское творчество мастера. Живя в столице, он работал преимущественно в Киеве.

В 1909 г. П. Алёшин удостоился второй премии в конкурсе на проектирование публичной библиотеки в Киеве. Его работа была выдержана в английском стиле, но в трактовке форм и линий отразилась эпоха модерна. В раннем варианте

проекта Ольгинской женской гимназии (1909), несмотря на его ярко выраженный ампи́рный характер, влияние модерна ощущается в мягкости линий и камерности.

В том же году архитектор проектирует свой первый киевский жилой дом на участке отца (ул. О. Гончара, 74). По молодости лет П. Алёшин отрицал модерн, но выстроенный дом стал одним из лучших примеров этого стиля в Киеве. Сам автор спустя годы подчеркивал новаторство своего творения. Несколько суровым обликом без вычурных украшений шестиэтажное здание напоминало постройки Санкт-Петербурга. Неслучайно художественно-керамическое производство О. Гельдвейна и П. Ваулина выполнило для фасада майоликовые вазы и панно с растительным орнаментом. С фирмой архитектор сотрудничал и в доме Бажанова, и на других киевских объектах.

В 1912 г. П. Алёшин проектирует второй доходный дом Федота Алёшина по ул. Богомольца, 5, в стиле рационального модерна. Главными декоративными элементами выступала сама плоскость стены, решенная в открытой кирпичной кладке и широкий фриз восьмого этажа из уложенного тычком кирпича. Простое и недорогое решение создавало нужный художественный эффект. Портал входа и цоколь были облицованы розово-серым гранитом. Зодчий всегда был неравнодушен к комбинациям строительных материалов, используя различные фактуры и цвета. Особенно ценил керамику и натуральный камень, в чем можно усмотреть влияние архитектуры Санкт-Петербурга. Свое единственное столичное здание он облицовывал тесаными блоками красного гранита. Получив достаточное финансирование, фасады ампи́рного Педагогического музея (1910–1912) архитектор оформил белоснежным инкерманским песчаником. Особняк Ковалевского в нехарактерной для Киева неороманской версии ретроспективного модерна (1911–1913) автор задумал «одеть» в серый гранит. Реализовать этот замысел полностью не удалось, но дом приобрел яркий узнаваемый облик замка-крепости.

Киевское творчество П. Алёшина начала XX в. отмечено ярким авторским почерком, в котором черты петербургской архитектуры модерна выявлены не в прямых заимствованиях и подражаниях, а в нюансах декоративного оформления, в сочетании строительных материалов, в привлечении лучших столичных мастеров.

**О новых архитектурных задачах начала XX в.:
проектирование и строительство общественных гаражей
в Петербурге, Северной Европе и Северной Америке**

О. С. Шурыгина

Архитектура ранних гаражей сегодня в принципе недостаточно исследована. Особенно справедливо это в отношении отечественного материала, поскольку долгое время (очевидно, исходя из идеологических причин) было принято считать, что автомобилизация в России началась уже в советское время. Соответственно, и начало отечественного гаражного строительства у нас ассоциируется с периодом авангарда, с 1920 — началом 1930-х гг. Между тем уже в 1900-е гг. автомобильный гараж стал обязательной деталью городской среды Петербурга и Москвы. В следующем десятилетии разрабатывались смелые и прогрессивные с инженерно-архитектурной точки зрения проекты гаражей, рассчитанных на одновременное хранение нескольких десятков единиц автотранспорта. Включая в себя боксы для автомобилей и комнаты отдыха для шоферов, зоны технического обслуживания и бензохранилища, обладая рациональной планировкой и сложной многоэтажной структурой с лифтами, эти здания являли собой вариант многофункционального комплекса, ставшего важным элементом городской застройки XX в. Частично эти замыслы были осуществлены, несмотря на затруднения, вызванные начавшейся войной.

Безусловно, говоря об отечественной практике проектирования и строительства крупных гаражных комплексов, невозможно переоценить значение зарубежного опыта, который брался на вооружение русскими инженерами. Вместе с тем сравнение их произведений с образцами гаражного строительства в Европе и Северной Америке (где уже к 1910 г. были достигнуты наиболее убедительные успехи в данной области) позволяет сделать вывод о своеобразии становления интересующего нас жанра общественной архитектуры в России.

В России начала века многоэтажный гараж обладает целым рядом особенностей, начиная от его размещения в городской застройке (почти всегда не по красной линии улицы, а в глубине участка) и заканчивая организацией транспортировки автомобилей внутри здания: вертикальной между этажами (всегда с использованием лифтов, а не въездной рампы)

и горизонтальной (всегда своим ходом, без применения поворотных кругов и т. п.).

Фасады многоэтажных общественных гаражей в большинстве своем не имели пышной декоративной обработки, сближаясь в этом с образцами «бесстилевой» промышленной архитектуры. Утилитарное начало в облике этих сооружений преобладало над эстетическим, красота была производным от целесообразности. Вместе с тем, наряду с такими хрестоматийными примерами рационализма, как гараж О. Перре на ул. Понтье в Париже, встречаются произведения, тяготеющие к популярной в 1900–1910-х гг. стилистике модерна и неоклассики.

Ивангородские фабрики барона Штиглица

М. С. Штиглиц

Нарвские льно-джутовая и суконная мануфактуры расположены на берегу реки Наровы. В этой уникальной ландшафтной зоне, вблизи Нарвских водопадов, расположена усадьба барона Штиглица с церковью Святой Троицы, а также фабричный район, носящий историческое название Парусинка, который включает, кроме мануфактур, жилые дома и казармы. Местоположение — напротив Кренгольмской мануфактуры в Нарве — обеспечивает визуальную связь этих индустриальных объектов и придает особый характер прилегающей территории.

Промышленное освоение местности, начавшееся в допетровский период, активизировалось в первой трети XIX в. В 1836 г. «Обществом Нарвской мануфактуры», основным учредителем которого был придворный банкир и промышленник барон Людвиг Штиглиц, основана суконная мануфактура. В 1845 г., после его смерти, предприятие перешло к сыну Александру Штиглицу. Переоборудовав суконную фабрику, в непосредственной близости от нее, несколько выше по течению реки, он приступил к строительству льнопрядильной мануфактуры. Сооружение новой фабрики было связано с крупными гидротехническими работами. Ее территория, на самом берегу Наровы, превратилась в остров — она была охвачена обводным каналом, снабженным шлюзами. Все основные постройки были ориентированы, в отличие от корпусов су-

конной мануфактуры, перпендикулярно берегу реки. Строительством корпусов первой очереди так называемой старой фабрики (1850-е — 1870-е гг.) руководили великобританский подданный Ф. Киннель и нарвский архитектор Ж. Страус.

Корпуса льнопрядильной мануфактуры, как и суконной, были возведены из местного известняка, использование которого придавало фабричным корпусам своеобразный региональный колорит. Плитные ломки находились тут же, на берегу реки. Нарвские мануфактуры не имеют ярко выраженных черт классицизма, но общий пропорциональный строй позволяет отнести их именно к этому стилю. Производственные корпуса обеих мануфактур были построены по каркасной системе, восходящей к английским фабрикам.

Строительство новой фабрики велось в 1880–1900-е гг., уже после смерти А. Л. Штиглица. В этот период начали производство местного высококачественного кирпича, хотя известняк не был полностью вытеснен. В 1898 г. над зданием новой фабрики по проекту городского архитектора Нарвы А. А. Новицкого была возведена кирпичная водонапорная башня с часами и деревянной башенкой для колоколов, увенчанной флюгером с датой основания мануфактуры — «1851» (не сохранилась). В 1908 г. фабрика приобрела еще одну высотную доминанту — водонапорную башню над зданием старой фабрики, построенную по проекту архитектора Н. П. Опацкого. Кирпичные неоштукатуренные стены башни, щедро декорированные с использованием элементов романской архитектуры, контрастируют с суровым обликом более ранних сооружений из известняковой нарвской плиты и корреспондируют с башнями Кренгольма. В отличие от суконной мануфактуры, перепрофилированной в 1950-е гг. под жилье, корпуса льно-джутовой мануфактуры сохранили свою историческую функцию до сих пор.

Дом Гвардейского экономического общества в Петербурге.

Структура, форма, пространство, стиль

М. Н. Микишатъев

Здание Торгового дома Гвардейского экономического общества, возведенное в 1908–1909 гг. по проекту Э. Ф. Вирриха при участии ряда других архитекторов, замечательно не

только впервые примененными в таком значительном объеме железобетонными конструкциями, но и новаторским построением архитектурной формы, великолепным объемно-пространственным решением, выразительной композицией его фасадов и интерьеров.

Избранный вид конструкции из монолитного железобетона на основе каркасной системы удивительным образом был преобразован в оригинальную художественную форму сооружения. Всё здание решено как единая структура, открытая и внутрь и наружу. Вместе с тем, как во всяком значительном произведении искусства, форма, кажущаяся простой и ясной, далеко не однозначна. Тем интереснее отбор тех качеств и тех (порой обманчивых) свойств постройки, который автор произвел при осуществлении задуманного образа.

Главная цель зодчего — выявить единство организации внутреннего пространства и внешнего объема. Три этажа, предназначенные для публики, активно включены в достижение этой цели. Остальные пять (!) функционально работающих этажей латентно присутствуют, частично неявные для поверхностного наблюдателя.

Но в чем особенности вышеупомянутой структуры? Мощные четырехгранные колонны вырастают непосредственно из фундаментной плиты. От них, как ветви деревьев, отходят балки перекрытий, составляющие одно целое с последними, подобно тому, как древесный лист неотделим от черенка и нервюр, пронизывающих его плоть. Пары колонн так же отчетливо выступают на фасадах, как и в интерьере Торгового дома. Не случайно просветы между ними не заполнены стеной, а остеклены, превращены в громадные витражи, что уподобляет здание готическому собору. Если вдуматься, и внутреннее пространство напоминает гигантский храм — Храм торговли! — с высоким и светлым центральным нефом и ярусами окружающих его балконов-эмпор. При его посещении бросаются в глаза легкость и свежесть, напоминающие о том, что это — новаторское произведение XX в., предвосхищающее формальные и технические достижения конструктивизма, функционализма, хай-тека и других течений, которые станут определяющими во второй его половине.

Вместе с тем декоративное убранство, оперирующее классическими мотивами, но полностью подчиненное структур-

ному замыслу, выполнено настолько деликатно и уместно, что общее стилевое решение с трудом поддается определению. Оно выходит и за рамки модерна, и за рамки неоклассики, хотя заказчики и предписывали построить торговый дом в стиле Empire. В интернете можно встретить утверждения, что здание построено в характере ар-деко. На первый взгляд, с точки зрения искусствоведа, это — абсурд. Конечно, в период создания этого произведения архитектуры такого стиля еще не существовало. Однако в данном случае авторская воля зодчего выразила очевидную интенцию, которая предвосхитила будущее и в широком плане была реализована лишь искусством 1920–1940-х гг.

Доходный дом Б. Я. Купермана в Петербурге: образ «храма-града»?

А. И. Чепель

Построенный в 1911–1912 гг. по проекту А. Л. Лишневецкого в неорусском стиле дом Б. Я. Купермана (Чкаловский пр., 31), по выражению В. Г. Исаченко, «вызывает в памяти суровые и поэтичные образы северных русских монастырей». Проект и натурный осмотр позволяют предположить, что дом задумывался по образу «храма-града» («храма-монастыря»), где слиты воедино мотивы церковной и крепостной архитектуры.

Лицевые корпуса расположены вокруг замкнутого двора, образуя прямоугольник, близкий к квадрату — планировка, символизирующая Град Небесный. К главному объему примыкает флигель, формируя рядом с единственной межевой границей (со стороны Левашовского пр.) два открытых двора, каждый из которых «защищен» скругленными башнеобразными выступами. Размещение этих дворов именно у межи работает на цельность образа «храма-града»: в случае застройки соседнего участка открытые дворы удержали бы паузу, необходимую для восприятия дома как отдельно стоящего объема, выделенного из общей массы застройки. Фортификационный характер башням сообщают маленькие окна нижнего этажа, напоминающие бойницы подошвенного боя. Культовые мотивы башням должны были придавать шатровые покрытия, завершенные шлемовидными главками. При постройке эти

элементы осуществлены не были, башни получили пологие крыши.

Противоположный фасад, со стороны Чкаловского проспекта, также оснащен двумя башнями. В них заключены лестницы, окна которых обращены к алтарной части храма Алексия, Человека Божия, возвышавшегося на противоположной стороне проспекта. Килевидные завершения церковных закомар повторены в подобных по форме порталах дома. Круглые лестничные башни вырастают из прямоугольных объемов, угловые части которых напоминают мощные контрфорсы. У подножия башен размещены конструктивно лишние выступы, вызывающие ассоциации с отбойниками средневековых крепостей. В соответствии с проектом лестничные башни были увенчаны высокими шпилями (к настоящему времени утрачен), которые вступали в переключку с крестами соседнего храма. Верхние ярусы башен окружены характерным для архитектуры Северо-восточной Руси аркатурно-колончатый поясом. Возникает ассоциация с ротондой — образом Иерусалимской стены, часто изображаемой в виде сплошной аркады, окружающей город. Такой же пояс размещен под карнизом противоположного фасада. Проектом предусматривалось протянуть элементы аркатурно-колончатого пояса и между этажами, в обрамлении тонких многоярусных полуколонн с покоящимися на них арками (подобие храмовых закомар), но в натуре эта идея реализована не была. На образ культовой постройки работает также имитация каменного резного растительно-животного орнамента и женские маски, в древнерусских храмах символизировавшие херувимов.

**Архитектура городских предместий:
Амалиенау в Кёнигсберге
(современный район ул. Кутузова в Калининграде)**

И. В. Белинцева

Вплоть до начала XX в. Кёнигсберг был окружен кольцом вальных укреплений и сообщался с внешним миром посредством 12 крепостных ворот, запиравшихся на ночь мощными железными створками. За воротами простирался так назы-

ваемый гласис, зеленые легкие города, засаженные деревьями, своего рода живой венок вокруг огромной крепости. Следуя сквозь сады и поляны гласиса, можно было попасть в парк Луизенваль, за которым в конце XIX в. появилась колония вилл Амалиенау. Этот район теперешних улицы Кутузова и проспекта Победы в Калининграде стал в начале третьего тысячелетия важным объектом притяжения архитекторов и инвесторов, здесь сохранилось значительное количество вилл эпохи модерна и межвоенного времени.

Район вилл Амалиенау относительно хорошо сохранился, его почти не коснулись разрушения Первой и Второй мировых войн, хотя отдельные постройки, в том числе выполненные по проектам известного кёнигсбергского архитектора Ф. Хайтмана, были утрачены (вилла Гренц, собственный дом Ф. Хайтмана на Каштановой ул., 12, и др.), или сильно изменены и модернизированы. Планировка этого когда-то считавшимся пригородом района восходит к идее города-сада, популярной в Европе в конце XIX — начале XX в. Амалиенау начал строиться в год выхода в свет книги Эбенизера Говарда и за несколько лет до создания в Германии в 1903 г. «Общества городов-садов». Плановому расселению и реорганизации индустриальных городов была посвящена книга Теодора Фритча «Город будущего», опубликованная в 1896 г. Архитектурно-градостроительная концепция пригорода Кёнигсберга Амалиенау отражает наиболее популярные градостроительные идеи конца XIX в.

Широкие зеленые улицы Амалиенау сходились к двум живописным круглым площадям, демонстрируя многообразие архитектурно-художественных решений частных особняков, принадлежавших самым уважаемым и богатым жителям тогдашнего Кёнигсберга. Застройка района продолжалась в течение почти четырех десятилетий первой половины XX в., здесь строили архитекторы не только из Кёнигсберга, но и других городов Германии — Ф. Хайтман, О. В. Кукук, К. Фрик, Р. Саран, Ф. Ларс, Э. Мель, Г. Хопп, П. Бростовски, Г. Мантойфель, А. Гершман, В. Фаррентроп, и др. Творчество большинства этих мастеров пока остается неизученным. Архитектура вилл Амалиенау заслуживает специального исследования, так как наглядно показывает изменение вкусов и пристрастий архитекторов и их заказчиков — от приверженности югендстилю,

рационализму Веркбунда, неоклассицизму, необарокко начала XX в. до функционализма и вошедшего в моду в двадцатые годы ар деко.

Из утраченного: две виллы на берегах Финского залива по проектам Гавриила Барановского

С. С. Лёвошко

На рубеже XIX–XX вв. на побережье Финского залива по проектам Гавриила Васильевича Барановского (1860–1920) было построено две виллы: в усадьбе Орро в 16 км от Нарвы-Йыхви в Эстляндии и собственная дача архитектора «Нордиска вилла» в дачном поселке Келломяки (ныне Комарово) на Карельском перешейке в Финляндии.

Заказчиком виллы Орро (1899) был Г. Г. Елисеев, с которым архитектор работал до этого уже десять лет. Именно она стала главным произведением Барановского в этот период. В профессиональных журналах 1900-х стиль виллы определяли как помпейский или итальянский ренессанс. Также считал Г. Куфальдт, создавший романтический парк усадьбы. Прообраз традиционной итальянской виллы ясно читается в объемной структуре сооружения. Виллу отличали размах динамичной композиции из геометрически ясных объемов и грандиозные для загородной резиденции размеры: двухэтажный дом в 57 комнат с портиками, балконами и террасами, открытыми на все страны света. Тем не менее возникают ассоциации и с миниатюрным Царицыным павильоном Штакеншнейдера в Петергофе, и ранними загородными постройками Боссе, а также виллами в неогреческом стиле, построенными позже в Крыму. При этом усадьба Орро несомненно — произведение своей эпохи, воплотившее в рамках классической традиции новаторские приемы, что проявлено и в функционально-планировочной организации главного здания и всей усадьбы.

Барановский в своем творчестве развивал рационалистический подход, для него он и был сутью «нового стиля». Даже в загородных особняках, возведенных на лоне природы на балтийских окраинах России, он не работал, как мы убеждаемся, в формах региональной архитектуры. Его можно отнести к тем петербургским архитекторам, которые не разделяли

увлечений северной темой, развивавшейся в национально-романтическом русле, и ориентировались на классические традиции и образцы. Но и в наследии Барановского есть исключения — Дацан в Петербурге, в котором буддийская традиция удивительным образом интонирована северным модерном. Обратим внимание и на то, что в официальном названии дачи Барановского в Келломяки — «Нордиска вилла» (Северная вилла) — эхом отразился «гений места». Но, кроме именованья, в самом формообразовании есть нечто, позволяющее взглянуть на виллу под другим углом зрения.

Построенная во второй половине 1900-х гг., вилла «Арфа» (под этим «народным» названием она и вошла в историю Келломяк) была исключительно оригинальным сооружением, подтверждающим тезис о том, что в модерне индивидуальный подход возведен в принцип. Она стала градостроительной доминантой так называемой Морской стороны поселка благодаря размерам и высокой башне со смотровой площадкой наверху, композиционно завершающей ступенчатый объем. Воздушность и стройность деревянной даче придавала «ребристая» отделка фасадов из фигурных кронштейнов и вертикальных планок. Историзирующая канва, четко проявленная в других постройках архитектора, здесь почти растаяла. Тем не менее в объемно-пространственном решении «Арфы» и Орро можно усмотреть один прообраз — ту же итальянскую виллу, но в модерновых формах и фасадной разработке. Это с одной стороны. С другой — представляется, что башня «Арфы» (около 15 м высотой) является интерпретацией стилистических образцов национального романтизма Финляндии. Непомерно высокие башни-бельведеры с возможностью панорамного обзора далеких ландшафтов были очень популярны в загородной (дачной) финской архитектуре того времени. Классический пример тому — деревянная башня одного из домов усадьбы Виттреск под Хельсинки (1907) или гиперболизированные башенные объемы построек Л. Сонка, с которыми он начал экспериментировать с 1890-х гг., достигнув апогея в 1920-х гг. в башнях Сарвилинна (вилла Хорборн) и Далкулла. В свою очередь, их источник формообразования известен. Таким образом, в данном контексте башня «Арфы» может рассматриваться как знаковая форма, очень характерная для местной традиции.

В прошлом обе виллы Барановского были знамениты и своей архитектурой, и хозяевами. И разрушены они обе в ходе Второй мировой войны. В настоящем их судьба разная.

В Тойле-Ору от елисейской усадьбы сохранились и реконструированы ворота, фонтаны, терраса, цветники, лестницы, подъездная дорога, фундаменты оранжереи и парковая скульптура «Три грации». В 2000-х восстановлен парк, сейчас это посещаемый объект туризма. Макет виллы можно увидеть в музее местной школы.

От дачи архитектора в Комарово осталось несколько следов: каменная чаша фонтана, двухуровневая смотровая терраса и маленькая беседочка. На фундаментах «Арфы» — кирпичный корпус бывшего пионерского лагеря (1992 г.), ныне неиспользуемый. Территория запущена, принадлежит Курортному району, недоступна для посещения. В 2014 г. на основе архивных фотографий и воспоминаний создана графическая реконструкция виллы «Арфа».

Усадьба Ала-Кирьола под Выборгом — финское имение семьи Нобелей

О. Б. Ушакова

Усадебный дом для семьи Нобелей был построен в 1903 г. в Выборгском районе, в местечке Ала-Кирьола (современное название Ландышевка). Архитектором был приглашен академик Санкт-Петербургской Академии художеств, профессор архитектуры Гельсингфорсского Политехнического института швед Густав Нюстрём, спроектировавший крупные общественные здания в Финляндии. Усадьба Ала-Кирьола — один из немногих примеров частных построек в его творчестве. При проектировании автор обратился к шведскому варианту национального романтизма.

Главный фасад здания, обращенный к аллее, ведущей к железнодорожной станции, имел симметричную композицию с выделенным криволинейным барочным щипцом центром с лежачим оконным проемом «бычий глаз». Высокие окна двусветного зала гостиной также подчеркивали центральную композицию главного фасада. По краям он был фланкирован мощными круглыми в плане башнями с двухъярусным за-

вершением криволинейных очертаний. Высокая черепичная кровля с циркульными слуховыми окнами завершала эту композицию в стилистике «ваза — ренессанс». Фасад, обращенный к Финскому заливу, также имел в целом симметричную композицию. Башни, фланкирующие морской фасад, были прямоугольными в плане, центр акцентировала аркада лоджии второго этажа и крупное полуциркульное окно в уровне чердачного перекрытия. Однако пристройка высокой квадратной в плане башни со сложным многоярусным завершением, отсылающим к шведским замкам Грипсхольм или Вадстена, изменила характер композиции здания, придав ему динамизм и выразительный силуэт, особенно воспринимаемый со стороны залива.

Г. Нюстрём кроме главного усадебного дома разработал проекты хозяйственных построек. Зернохранилище, окруженное аркадой, выглядело элегантно архитектурным сооружением. Хозяйственные постройки (ледник и курятник) имели черты барочной архитектуры — высокие щипцы криволинейной формы. Совокупность построек представляла собой архитектурный ансамбль.

Асимметричная композиция главного здания, сложный силуэт, специфический декор, разнообразие оконных проемов и использование мелкой расстекловки в оконных рамах позволяет отнести эту усадьбу к ярким образцам балтийского модерна. Финский архитектор шведского происхождения проектировал усадьбу для шведской семьи, на территории Великого княжества Финляндского в границах Российской империи. Это и определило подчеркнуто национальный дух строения, сознательное обращение архитектора к древним шведским образцам.

Главное здание усадьбы было целенаправленно разрушено в годы Второй мировой войны. Однако и сегодня можно кое-что обнаружить. Как показали натурные обследования 2014 г., уцелел фундамент и ряд элементов специфического гранитного декора, сохранились некоторые хозяйственные постройки, общая планировка усадьбы и гранитный пирс с ограждением в стиле модерн.

Это произведение Густава Нюстрёма достойно всестороннего, в том числе и археологического, изучения и графической документации.

Приморская улица в Петергофе. Особенности формирования и перспективы развития

Е. П. Петрашень

Приморская улица в Петергофе — место, почти не известное широкой публике. Однако для ценителей деревянного зодчества и ландшафтной архитектуры этот адрес представляет собой несомненный интерес.

В 1845 г. на улице находилось восемь крестьянских дворов, а ближе к берегу стояло несколько рыбацких домов. Остальные земли использовались в сельскохозяйственных целях. В 90-х гг. XIX в. сформировалась иная застройка береговой линии деревни, там возникли дачи известных в Петербурге семей. Эти дачи также имеют адреса по Приморской улице. Все они считаются корпусами дома № 8.

До нашего времени частично сохранились только четыре из них: Ф. К. Сан-Галли, Л. И. Крона, Р. И. Грубе и М. Н. Бенуа, а также некоторые хозяйственные постройки, частично ставшие жилыми.

Эти дачи представляют собой образцы различных вариаций поздней эклектики или раннего деревянного модерна. Объединяющим началом служит их размещение в ландшафте. Все они имеют два главных фасада: северный, обращенный к заливу, и южный, с обращенными к солнцу террасами.

Дача Сан-Галли была полностью перестроена после войны, сведений о ее историческом облике пока не найдено.

Дача Крона имеет асимметрично расположенную башню и сложную кровлю, образующие выразительный силуэт. Имитация фахверка на фасадах несет черты стиля модерн.

Дача Грубе напоминает средневековый дом с многочисленными поздними пристройками. Обшивка фасадов выполнена из теса, уложенного в разных направлениях. Наиболее выразительны эркеры на западной стороне северного корпуса и резные консоли под выносом кровли. Особенностью силуэта является полуальма, завершающая эркер.

Дача М. Н. Бенуа — самая выразительная из приморских дач. Объем здания скомпонован по принципу скульптуры кругового обзора. С южной стороны дом имеет большую крытую террасу, фронтон с балконом и крупную, ассиметрично расположенную трехъярусную башню. Первый этаж дачи — бревен-

чатый, второй имеет вертикальную обшивку с имитацией фахверка. Между этажами — резной карниз. На северо-западном углу три эркера с центральным окном, обращенным на закат. Вид на него открывается с пляжа, расположенного к западу от дома. Безусловно, именно это здание задумывалось как композиционная доминанта всего ансамбля, созданного Л. Н. Бенуа.

Дачи Л. Н. Бенуа и А. Э. Мейснера утрачены в пожаре 1920 г. Их фронтоны создавали ритм, завершением которого служили башня и фронтон дачи М. Н. Бенуа. Важным новаторским приемом в этих дачах стала связь интерьера с окружающим пейзажем через огромные витринные окна, ранее не применявшиеся в деревянном домостроении, а также козырьки из стекла на резных перголах в готическом стиле.

В 1970-х гг. прибрежная территория и комплекс построек — памятников архитектуры XIX в. были переданы ЛГУ под спортивно-оздоровительную базу, но реставрация не была реализована.

В настоящее время разрабатывается проект, согласно которому база «Дача Бенуа» должна стать местом проведения международных и междисциплинарных практик СПбГУ.

Планируется включить ансамбль в туристический проект «Серебряное кольцо Балтики» и «Серебряное кольцо России», так как сохранился план сада Михаила Бенуа и фотографии некоторых фрагментов ландшафта, что позволяет выполнить его реконструкцию и восстановить целостный облик уникального ландшафтно-архитектурного ансамбля Серебряного века на берегу Финского залива.

Загородный дом Агафона Фаберже в Осиновой Роще — пространство модерна

А. И. Долгова

Загородный дом Агафона Карловича Фаберже в Осиновой Роще — незаурядный образец загородного строительства периода расцвета петербургского модерна. В силу некоторых обстоятельств, существующее здание было возведено в два этапа и сложилось как продукт деятельности двух архитекторов.

Еще в 1880-х гг. Карл Фаберже приобрел у графа В. В. Левашова участок на Дибунской дороге. В 1901 г. заказ на возведение

дачного дома получил архитектор Карл Карлович Шмидт. Законченный в 1902 г. дом представлял из себя двухэтажное деревянное строение с примыкавшими к нему одноэтажными оранжереями и террасой.

По прошествии пяти лет Карл Фаберже подарил дачу своему сыну Агафону. Новый владелец намеревался использовать дом не как летнее жилье, а как загородную резиденцию, где к тому же планировал разместить свои многочисленные коллекции.

В связи с этим было принято решение о перестройке. Ею руководил архитектор Иван Андреевич Гальбек. Сохранившийся проект датирован 13 мая 1907 года, но строительные работы были начаты только в 1908 г. В результате был построен Г-образный в плане двухэтажный каменный дом, угловым звеном которого стала постройка Шмидта, бережно включенная в его состав.

В результате масштаб дома совершенно изменился: довольно скромная дачная постройка превратилась в чрезвычайно интересный по решению загородный особняк — произведение зрелого модерна, отличающееся сложным живописным объемно-пространственным построением.

К Дибунской дороге (ныне — Песочному шоссе) обращен главный фасад здания. Особую живописность ему придает асимметричность, выступающие объемы, активный силуэт, созданный вальмовой кровлей и шатрами световых фонарей.

Основное внимание в докладе уделено интерьерам этой нетривиальной постройки, которые можно охарактеризовать как модерновые, но с классицистическими элементами. Включив постройку Шмидта в свой проект, Гальбек переработал ее внутреннее пространство с учетом характера и особенностей нового здания. Поэтому трудно определить, сохранилось ли что-то в интерьерах старой части дома от первоначального замысла Шмидта.

Первый этаж был отведен под парадные комнаты, а второй — под жилые. При достаточно традиционной внутренней планировке (блочно-анфиладная система в парадной части, коридорная — в служебной) Гальбеку удалось найти приемы, позволяющие, как это свойственно модерну, обыгрывать пространство создаваемых помещений. Он не механически оперирует модерновыми формами (волнистым рисунком

переплетов окон и дверей, к примеру), но воплощает дух модерна. Поэтому, несмотря на обилие заимствованных у исторических стилей элементов, которые очевидны в оформлении танцевального зала, столовой, спальни, в общем отношении к пространству преобладает модерн.

Национальный романтизм в интерьерах загородных домов и деревянных вилл. Истоки и этапы развития

М. Н. Гаврилова

Термин «национальный романтизм» включает в себя четкие характеристики, позволяющие безошибочно отнести определенные памятники архитектуры к национально-романтическому направлению в искусстве модерна. При исследовании интерьеров национального романтизма возникает вопрос критериев национального романтизма в решении внутренних помещений и обстановок. Мы попытаемся дать характеристику интерьерам национального романтизма, сформулировать основные черты стиля, поговорить об истоках и прототипах и представить основополагающие работы.

Типологический выбор интерьеров деревянных вилл и загородных домов обусловлен представлением, что стиль модерн ярче всего проявил себя в архитектуре отдельно стоящих частных домов.

Первыми шагами национального романтизма в искусстве интерьера, как известно, стали работы финских художников А. Галлен-Каллелы и П. Халонена. Вдохновленные карельской деревянной архитектурой, на рубеже XIX–XX вв. они воплотили представления об идеальном доме в проектах собственных домов. Художники уделили пристальное внимание интерьерам, детально продумав функциональные и декоративные приемы. В этих первых опытах были сформулированы основные принципы организации внутреннего пространства деревянной виллы финского национального романтизма.

Однако, несмотря на тщательное изучение основ национальной культуры, национально-романтический интерьер рассматриваемых проектов не остался изолированным от иностранных влияний. Идеи У. Морриса о возрождении ремесла сильно

изменили мир и воображение прогрессивно настроенных финских художников. Впечатленные открывшимися возможностями творцы национального романтизма страстно окунулись в мир прикладного искусства, стремясь изменить бытовую повседневную жизнь, вдохнуть в нее красоту.

Увлечение творчеством Морриса и его последователей, бесспорно, повлияло на интерпретацию интерьеров. Ключевое отличие финских интерьеров от источника вдохновения заключается в историко-этнографическом подходе к национальным художественным традициям и попытке пересказа исторического опыта новым языком искусства.

Другой характер национально-романтического интерьера, сложившийся в каменных загородных виллах, будет показан на примере усадьбы Суур-Мерийоки и дома-студии Виттреск. Изменение декора внутреннего пространства загородных вилл обусловлено несколькими причинами. Со временем произошла смена эмоционального восприятия дома. Вектор движения от дома отшельника-одиночки, живущего в сумрачном лесу, приблизился к образу английского коттеджа, также открытого природе, но не изолированного от внешнего мира. Применение других строительных материалов либо их комбинированное использование стало еще одним фактором, ведущим к смене характера внутренней отделки.

В этих проектах были придуманы декораторские ходы, развивавшиеся и использовавшиеся в дальнейшем, иногда даже за границами княжества Финляндского влияя на соседние культуры.

Судьбы довоенных деревянных построек в поселке Куркийоки в Карелии

Н. Бёэк

Интересно и поучительно проследить, как сегодня используется довоенная застройка в тех местах, где после Второй мировой войны резко изменился состав населения, и как изменяется отношение к этому архитектурному наследию и оценка его исторической, архитектурной и социальной ценности. Таким местом является поселок Куркийоки, расположенный в Северном Приладожье в Карельской Республике, который

был населен советскими гражданами после эвакуации финского населения в 1940 и 1944 гг.

Период расцвета поселка Куркийоки и наиболее интересная в архитектурном отношении стадия его развития пришлись на период 1870—1900 гг. Тогда были построены, в частности, новая церковь, начальная школа и сооружения сельскохозяйственного училища, в большинстве своем из древесины, с декоративными эклектическими элементами по чертежам профессиональных финских архитекторов. Жители Куркийоки освоили технологию, конструкции и архитектурные элементы этих построек, применив их к своим жилым домам.

В советское время эксплуатационная значимость зданий возобладала над исторической и эстетической ценностью, и в 1970-х гг. был утвержден план радикальной модернизации всего поселка и сноса довоенных деревянных домов. В 1990-х гг. ценность построек стала осознаться по-новому, их подвергли экспертной оценке. В 1997 г. Куркийоки был включен в список исторических населенных мест Российской Федерации. Согласно результатам исследования 2004 г. экспертной группы, территория поселка представляет собой ценный историко-архитектурный комплекс конца XIX — начала XX в. В 2009 г. был разработан, но не утвержден проект историко-архитектурного развития Куркийоки, который включал зоны охраны объектов наследия и предложения по градостроительному регулированию строительной деятельности в исторической среде. По инициативам частных лиц были отреставрированы два ценных исторических дома.

Однако проекты реставрации разрабатывались без надлежащей компетенции и профессионализма. Отсутствовали историко-культурная экспертиза, не проводились исследования технического состояния, не составлялся план реставрационных работ. Ремонт осуществлялся силами дилетантов, легко игнорировались конструктивные проблемы и зачастую в первую очередь ремонтировались совсем не те конструкции и строительные элементы, которые нуждаются в ремонте. В районных органах власти также нет специалистов, обладающих надлежащей компетенцией для надзора за проведением реставрационных работ.

Из-за пожаров и отсутствия ухода поселок Куркийоки с 1990-х гг. потерял значительную часть памятников архитекту-

ры. Для местного населения старые деревянные дома без санитарных удобств ассоциируются с бедностью и стагнацией, и, в отличие от Финляндии, пока что не возникает никаких романтических настроений, связанных со старыми деревянными домами. С другой стороны, на периферии небогатой республики одной лишь экспертной оценки ценности зданий не достаточно. Требуются прежде всего средства и в немалой степени энтузиазм местного населения.

Сестрорецкий курорт: методические подходы к сохранению и устойчивому развитию

Б. М. Матвеев

Законом Санкт-Петербурга «О границах зон охраны объектов культурного наследия...» от 24.12.2008 № 820-7 на территории санатория «Сестрорецкий курорт» установлен режим зоны охраняемого ландшафта. По результатам историко-культурного исследования специалистами ООО «НИиПИ-Спецреставрация» подготовлен не противоречащий названному закону дифференцированный режим, в соответствии с которым обоснована возможность проведения работ по регенерации территории. Выделены три основных сектора, а в их границах — локальные подсектора. В ландшафтных секторах 1 и 2 — подсектора восстановления утраченных исторических архитектурных акцентов; в секторе 3 — подсектора реконструкции и / или нового строительства и подсектор технического обеспечения санаторного комплекса. Рекомендованный метод типологической реконструкции позволяет воссоздать утраченные здания Курзала, Лесного корпуса (так называемый пансионат Сан-Ремо), Морской санатории, Крытой галереи пляжа, Беседки, Площадки для игр, Скейтинринга. Вместе с тем в тех секторах, где расположены построенные во второй половине XX в. диссонирующие с исторической средой объекты (лечебные корпуса № 1, 2, 3, здание грязелечебницы и хозяйственный блок), допускается нейтрализация их негативного влияния методами реконструкции или нового строительства с учетом соответствующих исторической застройке типологических, планировочных, композиционных, масштабных, высотных и силуэтных параметров. Такой подход позволяет

максимально обеспечить сохранение ценного культурного ландшафта и одновременно развитие «Сестрорецкого курорта» как действующего санаторного комплекса.

Выполненная работа безупречна: закон соблюден, возможность сохранения исторической среды и развития курорта обеспечена. Однако этот успех во многом предопределен режимом охранной зоны и тем обстоятельством, что функция данного объекта со времени его создания на рубеже XIX–XX вв. осталась неизменной, а нынешний собственник проявил заинтересованность в воссоздании знаковых для этого места зданий и малых архитектурных форм, что в наше время явление весьма редкое, почти уникальное. Если бы объект располагался вне зоны охраняемого ландшафта, а заказчик пожелал построить ультрасовременные здания, то никакие ныне действующие запреты в зонах регулирования не смогли бы его остановить, а лишь ограничили новые постройки по площади и высоте. Сохранение исторических территорий, обладающих значительной культурной ценностью, более эффективно может обеспечить статус достопримечательного места, для которого, в отличие от «памятников» и «ансамблей», так же, как и в охранных зонах, открывается возможность дифференцированных режимов современного использования. Но при этом ограничения вводятся более жесткие, чем в зонах регулирования застройки и хозяйственной деятельности.

**Еще раз о выставке «Современное искусство» 1903 года
в Петербурге: проекция европейской модели интерьера
в российскую художественную среду**

В. Ш. Хаирова

Обращение к теме интерьера в контексте архитектуры модерна вполне закономерно, так как именно в нем наиболее ярко отразилась основная идея стиля о синтезе искусств. Подтверждением тому является большое количество публикаций. В каждой из них отмечается следование некоторых русских интерьеров западным образцам и их «европеизм». Но конкретного разговора о сравнительном аспекте работ еще не происходило. Данное исследование пытается частично осветить этот вопрос.

Убранство дома стало полноправным участником вернисажей наряду с работами художников и скульпторов. Поэтому такую заинтересованность вызвали экспозиции, связанные с оформлением комнат: Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля (декабрь 1902 — январь 1903) в Москве и «Современное искусство», состоявшаяся через месяц в Петербурге. В организации последней активное участие принимали художники «Мира искусства». Хотя в начале XX века в столице ежемесячно проводилось около 50 вернисажей, именно этот вызвал огромный интерес. Наиболее близкой к принципам европейского модерна оказалась чайная, выполненная К. Коровиным, задуманная устроителями как своего рода диванная. Строгостью и простотой примененных решений напоминая интерьеры Ч. Р. Макинтоша, она притягивала уютom и комфортом. Художник подобно шотландскому мастеру по-своему подошел к организации пространства, попробовал объединить утилитарность и красоту, так же как объединяли в своих произведениях эти два противоположных полюса восприятия мира японские поэты. Прежде чем обратиться к живописи, К. Коровин в течение года обучался архитектуре, поэтому оправданной стала линейная соразмерность созданных им предметов мебели в соотношении с пропорциями комнаты. Имевшая нарочито «мужской» характер, она хотя и являлась прямой противоположностью ранним «женственным» образцам оформления пространства Макинтоша, имела с ними самую тесную близость. Их роднила присущая японской культуре простота и элегантность форм, любовь к линии и понимание ее главенствующего значения. Важным было и целенаправленное использование простых материалов. Такую же близость модерну в его сдержанном проявлении демонстрирует и диванная в Виттреске, разработанная финским трио — Гезеллиусом, Линдгреном, Саариненом. Кажущаяся простота интерьера Коровина особенно ярко подчеркивалась в сравнении со сложностью и дороговизной исполнения других комнат. Выставки в Москве и Петербурге, совершенно разные по своему подходу к организации пространства, вслед за выставками Сецессиона в Германии и Австрии продолжали поиск целостной гармонии. Открытость русского искусства и архитектуры европейскому влиянию являлась важной чертой его существования и раз-

вития, что обусловило появление своих собственных форм. Благодаря им задавался эталон русского стиля, обогащающий философию и структуру международного модерна.

Зимние сады эпохи модерна в Петербурге

А. Л. Рейман

Зимние сады — это особый мир петербургской культуры. Впервые они были устроены в городских дворцах еще в конце XVIII в. На протяжении последующих столетий петербургские архитекторы никогда не забывали об этой теме.

Ярким этапом развития этого феномена стала эпоха модерна, когда новые конструкции и материалы, а также достижения инженерной мысли и ботанической науки дали интереснейшие образцы зимних садов в Петербурге. Эдуард Регель, директор императорского ботанического сада, писал, что только здесь, в северной столице России, с ее морозами и долгими зимами, могло возникнуть такое понимание и увлечение оранжерейными культурами.

Зимние сады в этот период становятся почти обязательными составляющими интерьеров не только во дворцах, но и в городских и загородных особняках, заводских конторах и даже дачах. Продолжается обсуждение возможности устройства общегородских зимних садов в центральных частях города.

Всё это разнообразие зимних садов строилось на определенных композиционных приемах во взаимосвязи функционального и образного решений объема и пространства.

До настоящего времени в Петербурге сохранились разнообразные зимние сады эпохи модерна; они создают неповторимые акценты в пространстве города.

Завод «Ирис» и его роль в развитии художественно-керамического производства Финляндии в начале XX в.

А. И. Роденков

Основатель завода «Ирис» барон Луис Спарре (Louis Sparre) — шведский художник и дизайнер, в 1887–1890 гг. учился в Париже вместе с известными в будущем финскими

художниками Аксели Галлен-Каллелой (Akseli Gallen-Kallela), Ээро Ярнефельтом (Eero Erik Nikolai Järnefelt) и Эмилем Викстрёмом (Emil Wikström). В 1889 г. переехал в Финляндию, где женился на Еве Маннергейм (Eva Mannerheim) — младшей сестре маршала Маннергейма.

Луис Спарре наряду с Аксели Галлен-Каллелой считается одним из основателей движения «карелианизма». Повышенный интерес к Карелии возник у представителей финской художественной интеллигенции в 1890-е гг. вовсе не случайно. Считалось, что в Карелии сохраняется «калевальский» уклад жизни и финское искусство может создаваться лишь на его основе. Луис Спарре и Аксели Галлен-Каллела одними из первых, в 1890 г., совершили путешествие по северной Карелии. В результате у обоих художников появились целые циклы работ по мотивам «Калевалы».

В середине 1890-х гг. Луис Спарре вместе с женой Евой занялись художественно-промышленным дизайном и декоративно-прикладным искусством. В 1897 г. они совместно с братом Евы — Карлом Эриком Маннергеймом (Carl Erik Mannerheim) — старшим братом маршала, основали компанию по производству керамики и мебели «Ирис» (Aktiebolaget «Iris» — «Iris»-Tehdas) в Порвоо (Porvoo). Из керамической продукции, наряду с декоративными вазами и посудой, широко представленной в рекламном прейскуранте завода, выпускались и кафельные облицовки для печей и каминов. В настоящее время печи и камины завода «Ирис» можно увидеть в городском музее Порвоо, в интерьерех виллы «Анна» (Порвоо) и так называемого Малого дворца в Тампере. Изразцы для них изготовил художник-керамист завода «Ирис» Альфред Уильям Финч (Alfred William Finch), работавший до этого художником по керамике в Лувре (Париж). Несмотря на короткий период деятельности (завод «Ирис» обанкротился в 1902 г.), А. У. Финч успел создать немало произведений керамического искусства, став родоначальником современного финского искусства керамики.

Изделия завода «Ирис» привлекли всеобщее внимание в финском павильоне на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Одно из центральных мест в экспозиции занимала изготовленная на заводе светло-красная кафельная печь по эскизу Аксели Гален-Каллелы. Архитекторы Элиель Сааринен, Герман Гезеллиус и Армас Линдгрэн в 1901–1904 гг. построили

не только хорошо известный собственный загородный дом-студию Виттреск (Hvitträsk) недалеко от Хельсинки, но еще и роскошную виллу Витторп (Hvittorp) для Роберта Эмиля Вестерлунда. Изразцовые печи для нее были изготовлены по моделям, спроектированным Саариненом для завода «Ирис» и завода Вильгельма Андстена в Хельсинки.

Как было сказано, в 1902 г. из-за финансовых затруднений завод «Ирис» прекратил существование, и супруги Спарре в этом же году организовали проектное бюро художественной промышленности «Ева и Луис Спарре» (шведск. Konstindustriell ritbyrå Eva & Louis Sparre), где была в том числе спроектирована печь, украшающая семейный особняк Лидвалей в Санкт-Петербурге (Каменноостровский пр., 1–3). Интересно отметить, что проект этой печи Луис Спарре поместил в тексте статьи «Немного о кафельных печах» (финск. Vähänkaakeliuuneista) в первом номере начавшего выходить в 1902 г. специального приложения к «Финской промышленной газете» (финск. Suomen Teollisuuslehti), посвященного художественной промышленности, под именем «Искусство дома» (Kotitaide). В статье Луис Спарре, рассматривая вопросы стилистики печей и каминов, резко выступил против слепого подражания немецкому югендстилю, на примере печей, спроектированных Саариненом, и вышеупомянутой печи бюро «Ева и Луис Спарре», противопоставив ему мотивы национального романтизма. Деятельность совместного бюро супругов продолжается до 1908 г. (известны проекты печей Луиса Спарре, созданные в этот период для завода «Або» в Турку), когда они переезжают в Стокгольм.

Несмотря на недолгий период функционирования завода «Ирис», дизайнерские работы его художников оказали большое влияние на развитие художественно-керамического производства Финляндии в начале XX в.

Фасадная керамика в сооружениях Петербурга и Финляндии в 1900-х гг.

М. Д. Григорьева

В конце XIX в. в России керамика сначала появилась на фасадах зданий в неорусском стиле, затем стала взаимодействовать с модерном, в том числе северным, неоклассицизмом. Керамика

применялась в архитектуре как культовых, так и светских сооружений. В Финляндии фасадную керамику можно встретить в основном в оформлении общественных зданий, построенных в стилях эклектики, национального романтизма, неоготики. Заметим, что в рассматриваемый период в России фасадная керамика применялась гораздо чаще, чем в Финляндии.

В Финляндии, в том числе на территории бывшего княжества, можно насчитать менее десятка зданий, фасады которых декорированы керамикой. Это Выборгское отделение Союзного банка (Пионерская ул., 2; Карл Густав Нюстрём, 1900), здание Выборгского отделения банка Финляндии (пр. Ленина, 2; Карл Густав Нюстрём, 1910) и дом компании «Хакман и Ко» (Подгорная ул., 14 — Северный вал, 7; А. Гюльден, У. Ульберг, 1909). Также выявлено два здания в Хельсинки — здание бывшей таможни и складов (Сатамакату, 1, Katajanokanlaituri, 5; Карл Густав Нюстрём, 1901) и дом № 14 по Луотсикату (Кауно Каллио, 1911). Гораздо чаще на фасадах финских построек встречаются скульптура и рельеф, вытесанные из камня. Такой декор органично взаимодействовал с архитектурой здания и окружающей средой.

В архитектуру северного модерна в Петербурге также включена фасадная одномодульная глазурованная керамика зеленых оттенков. Это комплекс домов, принадлежащих семье Лидвалей (Каменноостровский пр., 1–3; Ф. И. Лидваль, 1899–1904), дом Е. К. Барсовой (Кронверкский пр., 23; Е. К. Морозов, 1911–1912).

Новой краской звучит майолика сине-фиолетовых оттенков в постройках северного модерна архитекторов С. И. Минаша (доходный дом К. И. Волькенштейн; ул. Ленина, 33, ул. Полозова, 22; 1910) и Н. Д. Каценеленбогена (доходный дом С. М. Дейчмана; ул. Жуковского, 31; 1908).

Отдельную группу памятников северного модерна с использованием керамики составляют Дом страхового общества «Россия» (Б. Морская ул., 35; А. А. Гимпель, В. В. Ильяшев, 1905–1907), в котором майолика выполнена в технике «ложной мозаики», и Соборная мечеть (Кронверкский пр., 7; Н. В. Васильев, А. И. фон Гоген, С. С. Кричинский, 1909–1913), где такое количество майолики было использовано впервые.

Фасадная керамика в России применялась к более широкому спектру архитектурных стилей, чем в Финляндии,

и играла более активную роль в организации монументально-декоративного синтеза. Фасадная керамика выступает как критерий различия русских и финских сооружений. К тому же фасадная керамика неоднородна внутри группы сооружений северного модерна в Петербурге и национального романтизма в Финляндии.

К атрибуции скульптурного декора на фасадах зданий модерна в Петербурге

П. П. Игнатьев

Для успешной реставрации и обеспечения сохранности произведений пластического искусства из известковых вяжущих материалов как фабричного, так и ручного изготовления необходима правильная атрибуция. В начале XX в. исполнители архитектурного декора не только использовали разный материал (цементы, гипсы, извести, наполнители), но также имели индивидуальные рецептуры приготовления растворов.

Скульптурно-архитектурный декор зданий этого периода можно разделить на 2 группы:

— тиражные детали, повторяемые архитектором из проекта в проект, изготавливаемые в стационарных мастерских;

— мелкосерийные детали, исполняемые лепщиками-артельщиками однократно, под непосредственным контролем архитектора, чаще всего на стройплощадке. В обоих случаях речь идет об орнаментальных деталях — декоративных фризах, гирляндах, капителях, несложных фигурах мифологических животных. Иногда лепщиками исполнялись и маскароны.

Подрядчик обращался к профессиональным скульпторам в том случае, если заказ — многофигурный рельеф, портретный маскарон, статуя — требовал пластического мастерства. Таких заказов было немного, и, за исключением повторов, расположенных на одном и том же фасаде, модели редко использовались для других построек. Принимая в расчет размеры (вес) статуй, сложность транспортировки, большие скульптуры лепились в строящихся помещениях.

Для скульптур в большинстве случаев использовался тот же цементный материал, что и для фасада здания, те же минеральные гранитные и мраморные наполнители.

Причины, приводящие к последующим разрушениям, в основном технологические — нарушение рецептуры приготовления раствора, чрезмерное использование арматуры и большая подверженность атмосферным влияниям, особенно фасадных композиций на открытых балюстрадах и аттиках.

В монументально-декоративных работах 1910-х гг. участвовало большое количество мастеров, объединенных в артели. «Колобов», «Сажин», «Покотилов», «Дидвиг», «Попов», «Брахман», «Артель братьев Громовых» — вот немногие имена подрядчиков, что мы можем найти на страницах журналов и газет, некоторые известны из архивных документов. Методы организации таких артелей подробно описаны в воспоминаниях мастера-лепщика Громова. Как происходила работа по «созданию» декора на стройплощадке, описано у известного советского скульптора В. Козлова. Подробные и бесценные воспоминания о своей работе и о своих коллегах оставил скульптор Я. А. Троупянский.

Из архивных материалов следует, что в оформлении зданий участвовали лучшие выпускники Академии художеств. Многие начинали работать еще студентами. Автору статьи удалось атрибутировать около 20 скульптурных композиций зданий Санкт-Петербурга. Выявлено авторство скульптур на доме Городских учреждений: они выполнены В. Симоновым. Статуи Коммерческого банка на Невском проспекте и фриз дома Страхового общества — Д. Малашкиным. Гранитные статуи банка Юргенса на Невском проспекте, оформление зданий архитектора Лялевича (дом Соловейчика и дом Быховского) — Я. Троупянским. Установлено авторство композиций на некоторых утраченных зданиях, например дома Глушкова в Царском Селе.

Курбитс и крестьянское искусство в архитектурном декоре национального романтизма в Швеции

Л. Ю. Сазонова

Национальный романтизм в архитектуре Швеции нашел свое выражение не только в масштабных сооружениях, но и в индивидуальном жилом строительстве. В докладе рассматривается традиционное народное искусство одной области

Швеции в контексте региональной архитектуры и иконографии архитектурного декора.

Проблема сохранения национальной идентичности возникла в Швеции раньше, чем в других странах бассейна Балтийского моря, задолго до начала индустриализации и глобализации, и была связана с потерей в 1809 г. Финляндии, последней шведской балтийской провинции. Массовое обеднение населения к середине XIX в. и связанная с ним вынужденная экономическая эмиграция в США, а также начавшийся во второй половине XIX в. рост промышленного производства стимулировали стремительное распространение и укрепление идеологии национального романтизма, в том числе в живописи и архитектуре. Кроме традиционного поиска источников вдохновения в великом историческом прошлом, некоторые деятели эпохи находили романтику национализма в таком ее неагрессивном проявлении, как народное творчество.

Архитектура и интерьер крестьянского дома провинции Даларна (Далекарлия), уникальная дальская роспись — тыквенная фантазия и живописные полотна на религиозные сюжеты оказали огромное влияние на творчество шведских художников (Карл и Карин Ларссоны, Андерс Цорн, Бруно Лильефорс, принц Евгений, Карл Нурдстрём и др.) и архитекторов (Фердинанд Буберг, Исаак Класон, Густав Викман, Карл Вестман, Рагнар Эстберг и др.), многие из которых были родом из Даларны. Увлечение народным искусством — коллекционирование и изучение, а также интерпретация в собственном творчестве, явилось не только эффективным инструментом привлечения внимания к национальному вопросу, но и позволило развить у населения вкус к народному искусству, сохранить ремесла и положить основу современному шведскому дизайну. Кроме того, интенсивное общение деятелей культуры стран Балтийского региона в конце XIX — начале XX в., в том числе русской творческой интеллигенции со шведами, оказало значительное воздействие на развитие и проявление идей национального романтизма в изобразительном искусстве, а также внесло разнообразие в стилистику и иконографию архитектурного декора в каждой конкретной стране.

Влияние шведского традиционного народного искусства на архитектуру эпохи национального романтизма практически

не изучено в отечественном искусствоведении в силу «удаленности» предмета исследования и малодоступности первоисточников. Цель данной работы — ввести новую тему в круг вопросов, связанных с региональными особенностями архитектуры национального романтизма в северных странах, расширить представление о стиле и его иконографии, а также познакомить с теми явлениями в шведской культуре, которые оказали мощное воздействие на развитие и усиление национальной идентификации шведов.

**Валунная кладка в крестьянских постройках
Псковской области и приграничных зонах
середины XIX — начала XX века**

В. В. Ланцев

Валунный камень (полевой камень, булыжник) в исследуемый период применялся для строительства разнообразных крестьянских построек. Основные территории, где и сейчас в массовом количестве можно встретить такие постройки, — это Печорский, Гдовский р-н Псковской области, а также территории балтийских стран, особенно Эстонии.

Каменное строительство было предпочтительно у крестьян тех районов, где леса было недостаточно, и строить из камня было дешевле, чем из дерева, если строительство из него не требовало применения наемного труда. Функциональное назначение построек, выполненных из валунных камней, был достаточно разнообразным. Это и амбары, и воловни, и другие хозяйственные и производственные постройки.

Первые упоминания о постройках из валунных камней приводит А. А. Шенников. Наш материал позволил выявить факт их самого раннего строительства на Псковской земле. Он определяется датой на одной из них — «1813». Сведя все даты построек (около 30) в диаграмму, мы получили наглядную хронологию и географию строительства. Пик строительства валунных построек, как показали наши исследования, приходится на середину XIX в. Впервые обращено внимание на такие детали построек, как даты на постройках и рисунки на швах кладки. Их можно отнести к информационно-знаковой символике каменных построек.

По мнению А. А. Шенникова, в Печорском районе каменное строительство стало усиленно развиваться в 1920—1930-е гг. Принадлежность построек этого времени русским каменщикам (часть мастеров были из северных территорий Гдовского района) нами не оспаривается.

Валунная кладка была очень живописной. Это качество ей придавали, во-первых, цвет и текстура самого камня. Различие в размерах применяемого валунного камня влияло на тектонику и формообразование построек. Так, например, пластичность проемов (ворот, оконных проемов) и опор в плитняковой кладке более высокая, чем в валунной. Но валунные постройки более тектоничны. Перевязку швов в такой кладке, в связи с большими трудностями в подборе одинаковых по величине камней, выполнить было очень нелегко. В некоторых случаях это всё же удавалось сделать, но при этом появлялись большие швы между камнями, которые для экономии раствора заполнялись камнями меньших размеров, а чаще всего совсем мелкими — околами гранита. Вероятнее всего, к середине XX в. уже существовали бригады каменщиков, профессионально занимавшихся кладкой таких построек. При выборе камня руководствовались, по-видимому, неким профессиональным чутьем, позволяющим определить, как будет колоться камень и будет ли он прочен в кладке.

Ретроспекции модерна в современной архитектуре Петербурга

Е. К. Блинова, С. А. Семёнов

В докладе в рамках сравнительно-исторического исследования рассматриваются архитектурно-художественные тенденции, развивающиеся в строительстве современных многоквартирных домов и офисных зданиях в исторической части Петербурга, спроектированных архитектурными мастерскими с начала 1990-х гг. по настоящий момент.

Используя разнообразные приемы архитектуры эпохи модерна, архитекторы продолжают развивать градостроительный текст. Текст — одно из ключевых понятий гуманитарной культуры XX в.; это последовательность знаков

с присущими им смыслами, имеющая свои правила сочетания, репрезентаций. Алгоритм исследования архитектурных приемов как типов интерпретационных моделей* был разработан на основе метода Ж. Женетта, предложившего классификацию из пяти разных типов взаимодействия «текстов», трактуемых как связанная последовательность репрезентаций: гипер-, интер-, пара-, архи-, метатекстуальность.

Гипертекстуальность подразумевает использование уникальных, ставших знаковыми особенностей архитектурного стиля. Для северного модерна знаковой чертой становится так называемая «скалистость», которая прослеживается и в современном архитектурном тексте. Эту особенность — рельефное распределение массы здания — можно увидеть в здании на ул. Подрезова, 18 (Е. В. Подгорнов; 1999), получившем первое место на конкурсе «Связь времен» в 2008 году. Сам автор называет его «северным модерном на Петроградской». Асимметрия, сдвинутая вертикальная ось в композиции дома и свободное распределение его объемов связывают эту постройку 1999 г. с архитектурой рубежа XIX–XX столетий. Подобная игра с объемными элементами прослеживается в домах на 4-й линии В. О., 41А (М. Ф. Лин; 2005) и на Ораниенбаумской ул., 21 (Н. И. Апостол, Ф. Н. Апостол; 2000). Убедиться в этом можно на примере доходного дома С. Ф. Френкеля на ул. Кропоткина, 19 (В. В. Шауб; 1911), где угловая часть здания динамично вырывается вверх и, словно утес, нависает над перекрестком. Подобные приемы используют в своих работах архитекторы мастерской М. А. Мамошина на пр. Чернышевского, 4А (2008) и АБ «Перспектив» на ул. Профессора Попова, 18 (2000), где сложность ритма форм и сама конструкция сооружений создают образ горных вершин.

Гипертекстуальность соединяется с архитектуральностью, но если в первом случае это маркирующие черты, характерные для данного «текста», то во втором — это связь с образом, дающая законы построения данного типологического ряда. Небольшой уютный курдонер, типологический признак модерна, имеет современный многоквартирный дом, расположенный на Дегтярной ул., 23 (И. О. Гуров; 1996). Другая черта этого здания, которая пришла из модерна, — это

* Блинова Е. К. Ордерный ансамбль Петербурга. СПб., 2011. С. 156–166.

объемно-пространственная композиция, напоминающая композицию доходного дома П. А. Любищева на Пинском пер., 1 (Г. П. Хржонстовский; 1906).

Цитирование, воссоздание, свободное изложение — приемы, присущие взаимодействию текстов в концепции интертекстуальности. Репрезентации интертекстуальности обыгрываются в доме на пр. Чернышевского, 4А (М. А. Мамошин; 2008) в вариации форм окон, характерных для северного модерна. Доминирующий элемент здания — вытянутый усеченный треугольник. В композиции здания на набережной реки Карповки, 23 (АБ «Перспектив»; 1996), используется тот же ритмический порядок элементов, что и в соседнем доме № 25 (Н. П. Козлов; 1906), но зеркально отраженный.

Интерпретация приемов мастеров рубежа XIX–XX столетий в контексте паратекстуальности, почти копийности, прослеживается в здании на Стремянной ул., 15 (Е. В. Подгорнов; 2013). Е. В. Подгорнов использует приемы Н. В. Васильева и Е. В. Бубыря в доме на Стремянной ул., 11. Окна здания 2013 года повторяют форму окон того же яруса у соседнего сооружения и почти без изменений переносится форма и облицовка парадного входа.

Метатекстуальность выражается в передаче изначального образа, глубинного смысла «текста». В северном модерне одним из таких смыслов предстает используемый материал, его тектоническая правда. Это хорошо демонстрирует игра материалов жилого дома «Таврический» на пр. Чернышевского, 4А (М. А. Мамошин; 2008).

Реминисценции как воспоминания, сопоставления и аллюзии как указания на уже существующее явление, требующие однозначного понимания и прочтения, стали основными приемами самореализации архитекторов.

Сведения об авторах

Аксенова Зоя Леонидовна, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. E-mail: zaxenova@gmail.com.

Белинцева Ирина Викторовна, НИИТИАГ, Москва. E-mail: belinceva@bk.ru.

Белоножкин Алексей Евгеньевич, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. E-mail: aleksej1764@yandex.ru.

Бёж Нетта, факультет архитектуры и дизайна университета Аалто, Хельсинки, Финляндия. E-mail: netta.book@aalto.fi.

Блинова Елена Константиновна, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург. E-mail: Elena-blinova@yandex.ru.

Гаврилова Марина Николаевна, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. E-mail: margavri@gmail.com.

Горюнов Василий Семенович, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. E-mail: vsgorunov@rambler.ru.

Горюнова Светлана Борисовна, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Григорьева Мария Дмитриевна, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург.

Долгова Анастасия Игоревна, Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург. E-mail: anastasiadolgova@gmail.com.

Ивашко Юлия Вадимовна, Киевский национальный университет строительства и архитектуры, Украина. E-mail: Yulia-ivashko@mail.ru.

Игнатьев Павел Петрович, скульптор-реставратор, Союз художников Санкт-Петербурга. E-mail: ignatyevspb@mail.ru.

Кабакчи Маргарита Константиновна, Санкт-Петербургский государственный университет. E-mail: mkabakchu@mail.ru.

Кириков Борис Михайлович, НИИТИАГ, Санкт-Петербург. E-mail: niitag@yandex.ru.

Ланцев Виктор Васильевич, Псковский государственный университет.
E-mail: starik15@yandex.ru.

Левощко Светлана Сергеевна, НИИТИАГ, Санкт-Петербург. E-mail: S_levoshko@mail.ru.

Лисовский Владимир Григорьевич, НИИТИАГ, Санкт-Петербург; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. E-mail: Volis_99@mail.ru.

Матвеев Борис Михайлович, Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга. E-mail: expert@kgior.gov.spb.ru.

Микишатъев Михаил Николаевич, НИИТИАГ, Санкт-Петербург. E-mail: mihnikmik@mail.ru.

Мокроусова Елена Георгиевна, Киевский научно-методический центр по охране, реставрации и использованию памятников истории, культуры и заповедных территорий при Управлении охраны памятников Киевской городской администрации, Украина. E-mail: argmouse@gmail.com.

Озола Сильвия Роландовна, Рижский Технический университет, Лиепайский филиал, Латвия. E-mail: silvija_grosa@yahoo.com.

Петрашень Евгения Павловна, Санкт-Петербургский государственный университет. E-mail: eugenia.petrashe@yandex.ru.

Пегёнкин Илья Евгеньевич, НИИТИАГ, Москва. E-mail: pech_archistory@mail.ru.

Птичникова Галина Александровна, НИИТИАГ, Волгоград. E-mail: ptichnikova_g@mail.ru.

Рейман Андрей Леопольдович, Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга. E-mail: reiman59@mail.ru.

Роденков Андрей Иванович, реставрационная компания «Паллада», Санкт-Петербург. E-mail: rodandrew@yandex.ru.

Сазонова Любовь Юрьевна, скандинавист, Санкт-Петербург.

Семёнов Сергей Александрович, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург.

Тубли Михаил Павлович, канд. иск., Блэклик, Коламбус, штат Огайо, США. E-mail: tubli@mail.ru.

Ушакова Ольга Борисовна, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. E-mail: usho@mail.ru.

Хаирова Валентина Шайхитдиновна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. E-mail: hairova@mail.ru.

Халлас-Мурула Карин, Таллиннский технологический университет, Эстония. E-mail: hallasmurula@gmail.com.

Чепель Александр Иванович, Санкт-Петербургский государственный морской технический университет. E-mail: acherel@mail.ru.

Штиглиц Маргарита Сергеевна, НИИТИАГ, Санкт-Петербург. E-mail: mstig@mail.ru.

Шурыгина Ольга Сергеевна, историк архитектуры, Москва. E-mail: olia85@list.ru.

**Архитектура эпохи модерна
в странах Балтийского региона**

*Материалы
международной научной конференции*

25–27 апреля 2014

Редактор *С. К. Бабинская*
Верстка *Л. А. Козловой*

Подписано в печать 10.11.2015. Формат 60×90 1/16.
Усл.-печ. л. 3,2. Тираж 50. Заказ № 608.

Издательский дом «Коло»
197198, Санкт-Петербург, пр. Добролюбова, д. 1/79, оф. 206
www.kolohouse.com

Отпечатано в ООО «Инжиниринг принт»
Санкт-Петербург, ул. Циолковского, 13–15



