

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и
градостроительства
Российской академии архитектуры и строительных наук
Санкт-Петербургский филиал

Научная конференция

**АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА В СТРАНАХ БАЛТИЙСКОГО
РЕГИОНА И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ**

ТЕЗИСЫ и ДОКЛАДЫ

Санкт-Петербург
23 марта 2012 года

Образцы национального романтизма в архитектуре Копенгагена Лисовский В.Г.

В докладе рассмотрены наиболее значительные сооружения датской столицы, в композиции которых нашел отражение процесс поиска средств выражения национального своеобразия архитектуры Дании рубежа XIX и XX веков. Изложена история проектирования и строительства здания копенгагенской ратуши, построенной в 1892–1905 гг. в соответствии с замыслом М. Ньюропа. Отмечается парадоксальность избрания архитектором в качестве прототипа известного памятника Проторенессанса – палатцо Пубблико в Сиене. Анализируются черты, сближающие решение ратуши с концепцией модерна. Отмечается в качестве характерной особенности рождающегося национального романтизма использование кирпича в целях формирования художественного образа, связанного как с национальной традицией, так и с творческими поисками мастеров «нового стиля». Охарактеризована градостроительная роль ратуши как смыслового центра ансамбля Ратушной площади, в который включены также фонтан (1904 г., Т. Биндесбелл, И. Сковгаард) и отель «Палас» (1906–1910 гг., А. Розен). Анализируется композиция железнодорожного вокзала Копенгагена (1904–1911 гг., Х. Венк) как характерного образца уже сложившегося национального романтизма в его датской версии.

Неороманское направление в архитектуре Германии конца XIX – начала XX веков Горюнов В.С.

В работе, посвящённой одному из наиболее ярких явлений в архитектуре Германии конца XIX – начала XX веков, необходимо вкратце осветить историю вопроса о природе так называемого «северного модерна». В нашей с М.П.Тубли монографии «Архитектура эпохи модерна» (1992 и 1994 г. издания) «северный модерн» рассматривался как региональная модификация неороманского стиля. Там же говорилось о творчестве инициатора «романского возрождения» в архитектуре США архитектора Ричардсона, как о наиболее раннем примере этого стиля и о его прямом влиянии на архитектуру Англии и Финляндии. Однако при этом остался открытым вопрос, было ли «романское возрождение» в США единственным источником неороманского направления (в том числе северного модерна) в европейской архитектуре? А если было, то в чём причина того необыкновенного успеха в Европе стилистического направления созданного американским архитектором? Чтобы попытаться ответить на эти вопросы необходимо обратиться к рассмотрению той ситуации, которая сложилась на рубеже веков в европейской художественной культуре с учётом влияния на эту культуру важных политических обстоятельств.

В художественной культуре конца XIX – начала XX веков доминировал символизм. Однако он имел серьёзных конкурентов, борьба и взаимовлияние с которыми во многом определяли картину художественной жизни того времени. Одним из таких конкурентов был, например, неоклассицизм, возникший практически одновременно с символизмом. Однако для нас сейчас наиболее важно другое художественное направление – неоромантизм.

Впервые термин неоромантизм стал обозначением течения в английской литературе второй половины XIX – начала XX веков. Это направление противопоставило утончённому эстетизму и декадентской расслабленности символизма идеалы силы, энергичности, верности долгу и национальному духу. У нас в стране широко известны герои романов представителя этого направления Стивенсона. Однако наиболее яркой и характерной фигурой английского неоромантизма был Редьярд Киплинг, писатель и поэт, которого советская критика называла «певцом английского империализма». Воспевая доблесть английского солдата, призывая его до конца нести «бремя белого человека»

выполняя свою цивилизаторскую миссию, Киплинг, пожалуй, с наибольшей силой выразил в литературе идеологию и брутальную эстетику неоромантизма.

Эта идеология и эстетика получили широкое распространение в искусстве рубежа веков, особенно в тех странах, где достаточно остро стояли вопросы национальной идентификации и государственного строительства. Там идеалы неоромантизма часто оказывались созвучными общественным настроениям. Особенно ярко связь политической ситуации и общественных настроений с идеологией неоромантизма проявилась в Финляндии рубежа веков.

Когда в начале XIX века Финляндия вошла в состав Российской империи, она была «медвежьим углом» Европы, «приютом убогого чухонца» (А.С.Пушкин). Однако получив невиданные в империи экономические и политические преференции, значительно расширив за счёт России свои границы, Финляндия к концу века стала одной из самых успешных в экономическом отношении и динамично развивающихся европейских территорий. Однако когда император Александр III в преддверии трагических для России событий начала XX века решил более равномерно и справедливо распределить экономическую нагрузку на различные регионы страны и отозвать эти преференции, это было воспринято в Финляндии как попытка «русификации». Не без иностранного влияния эта угроза «русификации» Финляндии принимала в то время гомерическую, а порою и анекдотическую, форму. Когда в стране, где большая часть населения говорила по-шведски, русским правительством была сделана попытка уровнять юридические права финского и шведского языков, это преподносилось общественности как попытка «русификации».

Несмотря на всю абсурдность, миф о «русификации» повторяется до сих пор. И не только западными, но и отечественными историками искусства. Во всяком случае, в конце XIX века в благополучной и зажиточной стране он вызвал не политический кризис и военные действия, как это было ранее в Польше, а подлинный культурный расцвет на основе неоромантической идеологии. Отстаивая своё право на самоопределение, финны не брались за оружие и не шли на баррикады. Они создавали свою национальную профессиональную художественную культуру, которой у них не было ранее, и строили. «Угнетённая» Финляндия за несколько первых лет XX века создала свою национальную архитектурную школу мирового уровня. В это время и следующее десятилетие строились не только многочисленные особняки, виллы и усадьбы финской буржуазии, но и соборы, музеи, театры, здания банков, вокзалы которым могла бы позавидовать имперская столица.

Финские архитекторы не могли ориентироваться на национальную архитектурную традицию, как этого требовала неоромантическая доктрина потому, что такая традиция возведения каменных архитектурных сооружений в Финляндии практически отсутствовала. Источником стилистики финского национального архитектурного направления стала неороманская архитектура Ричардсона и, отчасти, формы примитивных средневековых шведских церквей на Аланских островах.

Финский опыт создания национального архитектурного направления на основе идеологии неоромантизма был наиболее успешным и по-своему уникальным. Только в этой стране в эпоху модерна существовало такое направление, которое полностью доминировало в архитектуре.

В Германии конца XIX – начала XX веков неороманское направление получило довольно широкое распространение, хотя никогда не доминировало. Объединение Германии и образование Германской империи в 1871 году сделало весьма распространёнными общественные настроения близкие по своему характеру неоромантизму. Неороманская стилистика в немецкой архитектуре во многом была выражением этих настроений. И здесь следует, прежде всего, упомянуть многочисленные военные памятники строившиеся в это время в Германии, и которые, как правило, возводились именно в неороманском стиле.

В качестве одного из наиболее ярких примеров этого можно привести творчество известного архитектора Бруно Шмидтца. Шмидтц был архитектором, который широко пользовался различными стилистическими источниками, но когда он проектировал памятники, а он проектировал их часто, то всегда прибегал к романским формам. Это относится, например, к одному из лучших и наиболее выразительных из созданных им памятников – памятнику Фридриху Барбароссе. Однако главным произведением Шмидтца, принёсшим ему мировую известность, стал памятник Битвы народов под Лейпцигом. В результате сотрудничества двух блестящих мастеров – архитектора Шмидтца и скульптора Франца Метцнера это сооружение стало, возможно, наиболее полным воплощением духа и эстетики неоромантизма в европейском искусстве. Это произведение свободно от прямого подражания романским формам в архитектуре и натурализма в скульптуре. Оно было необычайно современным для своей эпохи, хотя и воспроизводило древние и даже архаические образы.

Примером того же рода можно считать памятники созданные другим известным немецким архитектором Вильгельмом Крейзем. Два построенные им памятника Бисмарку подчёркивают, прежде всего, военные заслуги великого канцлера. Оба имеют своим прототипом гробницу Теодориха Великого в Равенне, то есть сооружение, построенное до возникновения романского стиля. Вместе с тем, в трактовке Крейза, этот прототип обретает все характерные черты неороманского направления. Более того, эти памятники, построенные в разное время, демонстрируют эволюцию неороманского направления от гипертрофированной брутальности к сближению с классической традицией. Эту эволюцию проделал и Ричардсон, и финские архитекторы, и русские зодчие, причастные к неороманскому направлению.

Неороманская стилистика никогда не была единственной или главной в творчестве Шмидтца и Крейза. Она использовалась ими в тех случаях, когда они считали её необходимой для решения своих художественных задач. Это был метод «выбора», характерный для эклектики. Однако, в эпоху модерна, наряду с методом «выбора», возникают попытки создания общего стиля, попытки предложить общую стилистику архитектуры, если не всему миру, то хотя бы такой маленькой европейской стране как Финляндия, отдельному городу и даже проектному бюро или строительной фирме. Показательной в этом отношении была деятельность архитектора Карла Хофмана, работавшего в одном из старейших городов Германии Вормсе.

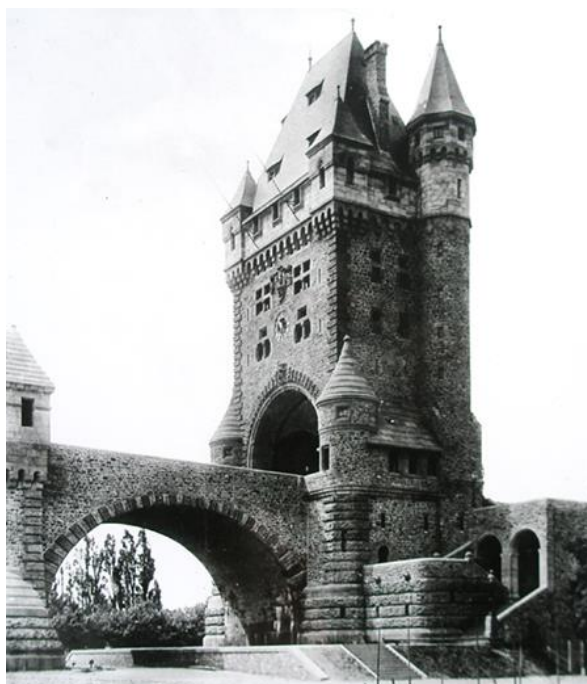
Едва ли не ровесник Рима, овеянный легендами и преданиями Вормс, считался родиной сказочных Нибелунгов, вдохновивших многих германских поэтов, художников, музыкантов на произведения, близкие по своему духу неоромантизму. Кроме того Вормс в средние века был важным центром иудаизма, приверженцы которого долгое время считались магами и чернокнижниками. Вормс, как и многие старинные города Европы в XIX веке, нуждался в серьёзной реконструкции. Провести эту реконструкцию и создать Новый Вормс было поручено архитектору Карлу Хофману. Хофман считал необходимым создать для Нового Вормса архитектурный стиль, который мог бы воспроизвести ауру легенд и магии и который связывал бы прошлое Вормса с его настоящим и такой стиль был создан. Им стал неороманский стиль, названный Хофманом «стилем Нибелунгов». Предположить что «стиль Нибелунгов» был явлением заимствованным практически невозможно. Его создание относится к 80-м годам, когда «романское возрождение» в архитектуре США ещё только начиналось, а творчество Ричардсона было в Европе неизвестно. Подтверждённым началом американского влияния в Европе нужно считать 90-е годы. Скорее всего «стиль Нибелунгов» был явлением автохтонным. Эта версия подтверждается и тем, что в Вормсе существует широко известный романский собор, который мог бы стать источником вдохновения для Хофмана. То, что стилистика построек Хофмана чрезвычайно близка постройкам многих архитекторов других стран говорит о закономерности появления в архитектуре эпохи модерна неороманского стиля и неслучайности его широкого распространения.

Другим примером преимущественного использования неороманского стиля является деятельность архитектурного бюро, возглавляемого архитекторами швейцарцем Карлом Мозером и немцем Робертом Куриелем. Соответственно бюро имело два отделения в Карлсруе и Базеле. Карл Мозер был знаковой фигурой как «отец современной швейцарской архитектуры» и первый председатель CIAM. Однако эти регалии он обрёл лишь в 30-х годах XX века, а до этого был одним из самых последовательных приверженцев неороманского стиля. Возглавляемое им и его партнёром бюро отличалось необыкновенной продуктивностью. В Германии им было построено не менее 70 зданий и наверняка не меньше в Швейцарии. При этом, фирменным стилем этого бюро почти всегда оставался неороманский.

Пристрастие руководителей бюро к неороманскому стилю трудно объяснить какими либо идеологическими или эстетическими мотивами, особенно имея в виду то, с какой лёгкостью Мозер сменил его на принципиально противоположный ему стиль «современной архитектуры». Скорее всего, это был просто стиль фирмы, торговая марка, призванная привлечь потребителей и обеспечить устойчивый спрос на продукцию фирмы. В Германии начала XX века довольно быстро возникла мода на «романскую архитектуру». В её городах во множестве появляются здания самого различного назначения использующие неороманскую стилистику и неороманский стиль оставался вплоть до первой мировой войны одним из главных направлений страны. В послевоенной Германии на короткое время Веймарской республики модным стал минималистский «стиль Баухауза», который сменился архитектурой Третьего Рейха, тяготеющей к неоклассике. Однако отголоски неороманского стиля сохранялись в архитектуре Германии на протяжении всего XX века.



Карл Хофман. Ворота и Школа. Вормс



Карл Хофман. Мост Нибелунгов. Вормс. 1887-1900 гг.

Модерн Балтийского региона в XIX-XX вв: европейские культурные влияния и региональные различия **Курило О.**

«Модерн в Балтийском регионе» - тема очень обширная по своему содержанию, поскольку включает модерн в архитектуре и искусстве, модерн балтийских метрополий и небольших городков, модерн стран с различными национальными и культурными традициями.

Поэтому изучение модерна Балтийского региона представляет собой задачу международного уровня и предполагает объединения усилий ученых различных стран, которые смогли бы выявить особенности и общие черты архитектурного стиля в различных культурных пространствах Балтийского региона. Изучение взаимовлияния культурных традиций Западной и Восточной Европы в регионе развивается посредством преодоления идеологического противостояния времен холодной войны.

Интернациональное сотрудничество тормозится, однако, визовым режимом, языковыми проблемами и сложностями межкультурного общения.

Западноевропейское научное сообщество стремится в XXI столетии все более к развитию глобального взгляда на мир, проявляющегося в разных областях знаний. Об этом говорят как публикации историков, к примеру, объемный труд Юргена Остерхаммеля «Преобразование мира», рассматривающий также культурное взаимодействие в области архитектуры (Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*, München 2012), так и введение в учебный план западноевропейских университетов предмета «Глобальная история». В контексте научных исследований, рассматривающих исторические процессы в европейском или даже глобальном контексте, сравнительный анализ различных (европейских и неевропейских влияний) представляет особый интерес, поскольку могло бы выявить одну из моделей культурного взаимодействия, типичную может быть не только для Балтийского региона.

Сравнение морских курортов Восточной Пруссии и Рижского взморья, принадлежащих до Первой мировой войны соответственно Германскому Рейху и Российской империи, иллюстрирует взаимодействие различных культур. При ближайшем рассмотрении архитектурных сооружений, построенных на рубеже XIX-XX вв., становится очевидным большее прусское и скандинавское влияние на архитектуру курортов Восточной Пруссии

и существенное влияние русских архитектурных традиций на архитектуру Рижского взморья. При сравнении бросается также большее значение деревянного зодчества на Рижском взморье, чем на курортах Восточной и Западной Пруссии. Заметное немецкое влияние в архитектуре остзейских провинции России, которое проявляется, например, в распространении фахверка, объясняется присутствием здесь до Первой мировой войны немецкого населения и творчеством немецких архитекторов. К общим чертам архитектуры модерна на территории морских курортов Германии и Рижского взморья принадлежат, к примеру, декоративные башенки и растительные декоративные мотивы. Общим для архитектуры как немецких, так и российских морских курортов, лежащих на Балтийском море, является также разнообразие стилей и форм, которое хорошо иллюстрирует исследование Фреда Грея, рассматривающее архитектурное развитие морских курортов (Фред Грей, История курортов. Архитектура, общество, природа, Москва 2009).

Взаимоотношение «историзма» и «нового стиля» в балтийском модерне Ушакова О.Б.

Балтийский модерн – это специфическая региональная балтийская общность национальных вариантов модерна как общеевропейского феномена. Особенно ярко это явление проявилось на севере Европы – в странах Скандинавии, на Северо-Западе Российской империи.

Присущие балтийскому модерну признаки общего характера позволили выделить его в общеевропейском контексте.

Этими признаками являются:

1. Стилизация и формотворческое переосмысление мотивов романской (раннесредневековой) и народной архитектуры Севера и новизна выразительных средств
2. Выразительный силуэт, динамика объемов и масс
3. Использование естественных местных материалов, и подчеркивание их как основы зданий, «правда материала»
4. Тектонически осмысленное использование декора
5. Гротескный характер декора — дохристианские мифологические персонажи, местная флора и фауна, биоморфность.

Вырастая из периода историзма и взяв за формотворческую основу романскую архитектуру Европы, балтийский модерн имел также ряд особенностей, позволяющих интерпретировать его именно как новое направление. Как и для общеевропейского модерна, для балтийского направления характерна общая романтическая приподнятость, преувеличение, гротескность формы, подчеркивание натуральной красоты материала. Вместе с тем, в планировочных решениях зданий балтийского модерна в целом видна некоторая робость, ориентация на уже сформулированные в эпоху эклектики композиционные приемы. Балтийский модерн часто представал в смешении с другими стилистическими направлениями, в частности, с ретроспективизмом, неоклассицизмом. Балтийский модерн неоднороден. Он по-разному проявил себя в архитектуре Швеции и Норвегии, Великого княжества Финляндского и северо-западных губерниях России. Черты балтийского модерна можно увидеть в типологически различных зданиях – от вилл до промышленных объектов.

В города Швеции и России модерн был привнесён из стран центральной Европы. На развитие балтийского модерна оказала также влияние архитектура ганзейских городов, идеи английского движения «Искусство и ремесла» (Arts & Crafts), романика США, взаимное влияние Швеции, Финляндии, северо-западных губерний России и столичной архитектуры Санкт-Петербурга.

Обширное наследие архитектуры балтийского модерна занимало одно из лидирующих

мест при формировании архитектурного облика городов балтийского региона. Появление доходных, торговых и других построек модерна оказало значительное влияние на формирование среды центральных улиц балтийских городов (отчасти – исключение составляет Ревель). Эти сооружения олицетворяли идею культурно-экономического прогресса, являлись воплощением новейших течений зодчества и, вместе с тем, ярко демонстрировали региональную самобытность Балтии.

Другая особенность выразилась в самобытности формообразования балтийского модерна, связанной с привнесением элементов региональной культурной традиции, в декоре – мифологических дохристианских персонажей, образов балтийской природы.

Балтийский модерн часто представлял в смешении с другими стилистическими направлениями, в частности, с ретроспективизмом, неоклассицизмом.

В целом, формотворческая специфика балтийского модерна была ориентирована на обращение к истокам, поискам вдохновения в ушедших эпохах. Опора на историзм и современное переосмысление формы дало новый толчок к развитию балтийского модерна как нового стилистического направления.



Архитектура Сопота конца XIX – начала XX века: некоторые параллели Белинцева И.В.

Сопот – известный курорт в Польше (бывшая провинция Западная Пруссия) расположен вблизи богатого торгового порта и столицы провинции Гданьска. Расцвет строительства особняков и курортных заведений в Сопоте (курортный дом, теплые и холодные купальни и т.д.) пришелся на конец 19 – начало 20 века. Стилистика возводимых сооружений была достаточно разнообразна – от живописного историзма раннего модерна до неоклассицистических решений 1910-х гг.

Несмотря на своеобразие архитектуры Сопота рубежа 19-20 столетий, при сравнении ее с

одновременной застройкой приморских курортов (Раушен/Светлогорск, Кранц/Зеленоградск и др.) и городских предместий (район Амалиенау в Кенигсберге/Калининграде) в соседней провинции Восточной Пруссии, заметны черты стилистического сходства. Они обусловлены общими источниками формирования балтийского модерна, к которым относится немецкий югендстиль, сказываются следы иноземных влияний – английского и американского, шведского, норвежского, даже швейцарского. Здания, построенные в духе неоромантического направления раннего модерна, встречаются в Сопоте (вилла на ул. Хаффнера, 68), в Отрадном (бывшая гостиница и кондитерская «Вид на море»), в Санкт-Петербурге (дача Е.К.Гаусвальд на Каменном острове). В них присутствуют приметы английского жилого дома 19 в., а также американской архитектуры: цилиндрические башни, террасы и веранды, имитация гонта в дощатой обшивке. Английское влияние непосредственно сказалось в облике виллы, построенной в Сопоте архитектором Паулем Пухмюллером для своей семьи в 1904 г., и виллы Гренц (не сохранилась), возведенной в 1905 г. восточнопрусским архитектором Фридрихом Хайтманном (интерьеры были выполнены по проекту английского мастера М.Х. Байли Скотта) в предместье Кенигсберга Амалиенау.

Как утверждают польские исследователи, здание Теплых купален в Сопоте (арх. П.Пухмюллер при участии Х.Дункеля, 1903-1904) послужило образцом для строительства Теплых купален в Раушене (арх. О.В. Куккукк, 1907-1908). Следует отметить, что к тому времени, когда автор здания в Сопоте П.Пухмюллер учился в Высшей Технической школе в Берлине, создатель купальни в Раушене О.В. Куккукк уже несколько лет работал там ассистентом. Как представляется, они выразили общие тенденции в немецкой архитектуре начала 20 в., органически соединив элементы модерна, детали средневековья и немецкого ренессанса. В архитектуре Сопота, как и в застройке курортов Восточной Пруссии, встречаются образцы норвежского «стиля драконов», что объяснимо влиянием вкусов правящего кайзера Вильгельма 2.

При сравнении зданий, возведенных в городах-курортах южного побережья Балтийского моря в конце 19-начале 20 в., можно наблюдать многочисленные признаки единства местной архитектуры.

«Северная» тема в творческом наследии А. фон Гогена (на примере проекта Крестьянского Поземельного банка в Пензе) Гаврилова М.Н.

Как известно, петербургский архитектор Александр фон Гоген начал архитектурную практику с 1880-х годов, характер его работ менялся под воздействием времени и смены стилистических ориентиров. В 1909 году им были спроектированы здания в Самаре и Пензе для Крестьянского поземельного государственного банка.

Остановимся подробно на проекте, исполненном в Пензе. Очевидно, что фон Гоген создал проект банка под сильным влиянием здания торговой компании «Похьола» (1900-1901), построенного по проекту финских архитекторов Гезелиуса, Линдгрена и Сааринена.

Отдельные элементы фасада почти полностью повторяют источник вдохновения.

Центральная башня над входом, так же как и в проекте финского трио увенчана четырехгранным куполом, в основание которого вписан щипец с соляной символикой, зона входа оформлена арочными проемами, уровень первого этажа облицован колотой фактурой гранита, который специально для проекта был доставлен из Финляндии. Фасад страховой компании «Похьола» более монументален, он сплошь покрыт гранитной облицовкой.

Проект «Похьола» стал одним из первых проектов в стиле финского национально-романтизма. Нам известен путь его рождения, в ходе поисков архитекторы отказались от статичного и привычного фасада с традиционной купольной формой. Конечный результат

был новационен для своего времени, что отразилось в декоративном строе фасада, в применении новых материалов и форм. В обоих случаях перед нами воплощение проектов зданий общественного назначения. Если стиль фасада компании «Похьола» органичен для Хельсинки начала 20 века, современники называли это здание самым популярным в Хельсинки, то стиль фасада Крестьянского банка в Пензе вызывает удивление.

Географически банк по проекту фон Гогена расположен в значительной отдаленности не только от первоисточника, но и от мест с максимальной концентрацией построек в подобной стилистике.

В проект пензенского банка фон Гоген вносит элементы крепостной архитектуры. Воплощение идеи банка – крепости, расположенного на возвышенности, огражденного от существующей застройки удается архитектору превосходно. Мощь белых гладких стен внушает доверие и уверенность в сохранности вложений и серьезности заведения.

Выразительный силуэт здания, свободная компоновка фасада, раскреповка многочисленными ризалитами, разнообразие форм оконных проемов – все эти приемы создают яркий, запоминающийся образ.

Правильно выбранное местоположение здания банка, подчеркивает лишь его символический образ. В градостроительном смысле постройка не стала прообразом и примером для архитектурного языка Пензы. Здание банка контрастирует с существующей застройкой масштабом и стилем исполнения. Улицы центральной части Пензы застроены одно - двухэтажными особняками эклектичного характера. Здания в стиле модерн в Пензе единичны, присутствие финского влияния читается только в банке фон Гогена.

Перед архитектором не стояло задачи вписать здание в существующую линию застройки. Окружающий архитектурный контекст не представлял собой сплошной линии домов.

Главный фасад выходящий на Губернаторскую улицу разительно отличается от внутреннего фасада, где декоративное оформление полностью отсутствует. Отличие заключается в использовании майолики и гранитной облицовки первого этажа здания.

В работе фон Гогена чувствуется влияние не только проекта GLS, авторов торговой компании «Похьола», но и других финских архитекторов. Отдельные цитаты из работ Ларса Сонка архитектор смело использовал в фасаде банка.

Интерьер главного зала второго этажа здания лаконичен, гладкие стены члениятся дверными проемами, по верху проходит фриз из хвойных веток с шишками, что вносит единственное напоминание о северной теме в интерьере. Условная перегородка, как кулиса отделяет боковые зоны входа в зал от основной части зала. Бочкообразные формы в опорах перегородки скорее тяготеют к балясинным формам в русской традиции оформления крыльца (16-17 вв.). Рисунок дверей зала ближе неоклассицизму, чем северной традиции. В оформлении главного зала банка присутствует смесь стилевых элементов.

Прием отделения части зала использован также в соседнем помещении. Фриз по периметру стен и розетка потолка представлены лиственными мотивами, характерными для стиля модерн в целом. Этажом ниже идентичная арка встречает входящих в вестибюле банка. Интерьер входной зоны стилистически многолик, аналогичную мозаичность мы наблюдали в интерьерах второго этажа здания. Ориентация на европейский модерн читается в декоре стен. В строгую линию европейского модерна вписаны декоративные элементы в виде классицистических веночков, относящиеся уже к другой стилистической системе.

В завершение хотелось бы отметить, что «северная» тема в проекте банка Александра фон Гогена звучит достаточно активно, главный фасад однороден по решению и создан с ориентиром на творчество финских архитекторов. Градостроительного значения постройка не приобрела, возможно, в силу слабого интереса со стороны рядовых застройщиков к модерну и скандинавскому в частности. Интерьерные решения стилистически неоднородны, присутствует разноголосица с размахом от ассоциаций с

неорусским стилем до начинающего набирать обороты неоклассицизма. В программу проекта видимо не был заложен принцип четкого соответствия стиля фасада интерьеру.



**Интерьеры дома Ф. Г. Бажанова в Санкт-Петербурге (арх. П. Ф. Алёшин): проблема стиля
Долгова А.И.**

Дом Торгово-промышленного товарищества Ф. Г. Бажанова и А. П. Чувалдиной был построен в 1907 – 1909 гг. молодым архитектором П. Ф. Алёшиным (1881 – 1961) и является его единственной петербургской постройкой.

Из 40-комнатных апартаментов директора-распорядителя товарищества – Ф. Г. Бажанова – до наших дней дошли интерьеры всего нескольких помещений. Это белый зал, гостиная, кабинет, приёмная, большая столовая, гербовый зал, а также небольшое фойе и холл с лестницей. На первом этаже сохранились вестибюль и два тамбура, оформляющие единственный вход с улицы Марата (ранее – Николаевской).

Необходимо отметить первостепенную роль П. Ф. Алёшина, подготовившего детальный проект оформления интерьеров. В изготовлении деталей отделки и обстановки приняли участие известные петербургские фабрики того времени: фирма Ф. Мельцера и художественно-керамический завод О. О. Гельдвейна и П. К. Ваулина. Особое значение в оформлении интерьеров дома имели работы признанных мастеров – Н. К. Рериха («Богатырский фриз», украсивший стены большой столовой) и М. А. Врубеля (камин на былинный сюжет встречи Микулы Селяниновича и Вольги).

Общее звучание сохранившихся интерьеров (за некоторым исключением) можно определить как мужественно-героическое, со славянским акцентом.

Алёшин «стремился к тому, чтобы парадные комнаты, будучи нарядными и элегантными, оставались в то же время просторными и удобными, не имеющими в своем оформлении "ничего кричащего"» (Матвеев Б., Колотов М. Дом Бажанова // Диалог, 1990, № 35. С. 28.). Этим объясняется рациональность и уют, ощущающиеся в каждом помещении дома, кроме, пожалуй, наиболее парадного – Белого зала.

В оформлении сохранившихся помещений можно проследить характерные приёмы, используемые Алёшиным, а также общность мотивов.

Разнообразие применяемых материалов позволяло архитектору активно использовать

принцип правдивости, эстетизацию материала как выразительное средство, играя их цветами и фактурами.

Несмотря на использование Алёшиным новых материалов и принципов, по нашему мнению, нельзя говорить о стилистическом единстве сохранившихся помещений, тем более говорить о воплощении в рамках этого интерьера модерна как стиля. В интерьерах квартиры Бажанова, безусловно, присутствует целостность, обусловленная общей темой, перекличкой мотивов, использованием одних и тех же приёмов. Но в них нет подлинной стилистической целостности: переходя от помещения к помещению, мы встречаем приёмы и мотивы, далёкие от модерна, заимствованные в основном из классицизма или других исторических стилей. Возможно, эту стилистическую неоднородность следует объяснять парадным назначением помещений. Поскольку модерн стремился к большей камерности, интимности, тенденция к использованию исторических стилей в парадных помещениях (в связи с представлением об их большей репрезентативности) сохранялась на протяжении всего периода существования модерна.



Образ «дракона» в архитектуре балтийского модерна: региональный, общеевропейский или интернациональный феномен?
Курило О.

Дракон как мифологическое существо известен во многих культурах мира, в том числе в Европе и Азии. На европейском континенте образ дракона имеет давнюю традицию, достаточно вспомнить «Песнь о Нибелунгах» или мотив многочисленных иконографических изображений «Св. Георгий побеждающий дракона». Если в восточноазиатской традиции «дракон» существо позитивное, приносящее счастье, то в европейской традиции он часто представлен носителем зла. Такими качествами наделен и Змей Горыныч, известный герой русских сказок. Несмотря на этот факт изображения дракона мы встречаем как декоративный элемент в архитектуре балтийского модерна, например в Риге на фасаде здания на улице Антонияс 8, построенного по проекту архитектора Пекшенс в 1903 году и на фасаде дома на улице Пик 18. Отсюда возникает вопрос, откуда же происходит изображения драконов в декорации архитектурных сооружений стиля модерн и с какими культурными традициями балтийского региона они связаны.

Дракон как декоративный элемент особенно распространен в Северной Европе, где ему приписывались также охранительные функции. Здесь он встречается уже в эпоху средневековья: головы дракона, например, служили украшением кровель деревянных церквей Норвегии (Stabkirche). На распространение изображения драконов в Европе XIX века повлияли археологические раскопки, открывшие европейскому обществу культуру викингов. В это время норвежец Хольм Хансен Мунте (1848-1898) был одним из известнейших архитекторов «драконового стиля» (Drachenstil). В «драконовом стиле» строились церкви, гостиницы, охотничьи дома, павильоны. Деревянные постройки такого типа изготовляло также акционерное общество по обработке дерева, расположенное в Вольгасте (Wolgast, Германия). Одним из примеров может служить Императорский павильон в Шпандау (Берлин), построенный архитектором Иоганном Ланге и фирмой Вольгаст. «Драконы» на Балтийском побережье в качестве декоративного элемента встречаются в XIX-XX вв. в деревянных архитектурных постройках бывшей Западной и Восточной Пруссии. В морском курорте Цоппот (Сопот, Польша) образцом такого типа строения выступает Южное купальное заведение, здание которого сохранилось до сегодняшнего дня. Яркими примерами «драконового стиля» могут служить отель «Монополь» в Кранце (бывшая Восточная Пруссия, г. Зеленоградск, Калининградская область) или пенсион «Приглашение к морю» в Раушене (г. Светлогорск, Калининградская область). Оба строения в настоящее время не существуют. Изображение «драконов» встречается не только на кровлях, но и в резьбе по дереву, украшавшей жилые дома, причем не только в Восточной Пруссии, например, в Кранце (Зеленоградск), но и в российской глубинке, в Поволжье. Архитектор Светлана Зырянова нашла там изображение драконов в очелье одного наличника, в котором она усматривает скандинавское, в частности, южношведское влияние. Источники культурного влияния установить точно часто бывает довольно сложно, подчас невозможно. Несомненно одно: распространение изображения «драконов» - один из примеров скандинавского влияния на архитектуру балтийского побережья Германии и России.

К стилистической атрибуции Дома омовений (арх. Я.Гевирц) в Санкт-Петербурге на Преображенском еврейском кладбище Коренцвит В.А.

В начале XX столетия мир ожидал от археологов, работающих в Месопотамии, все новых и новых открытий. Каждый сезон раскопок преподносил сенсационные сведения о загадочных царствах Древнего Востока. Найдены тысячи глиняных табличек с клинописным письмом, поддающимся расшифровке, обнаружены руины библейских городов Ниневия и Вавилон, дворца Навуходоносора и, наконец, раскрыта тайна Вавилонской башни! Оказывается, легендарная башня не выдумка: она действительно «возвышалась до небес» в центре Вавилона, и подобные ей многоступенчатые пирамиды были во всех древних городах Двуречья. На помощь археологами в исследовании зиккуратов пришли архитекторы. Предстояло дать реконструкцию этих возведенных из сырцового кирпича построек. Главная трудность заключалась в том, что все известные изображения Вавилонской башни – не более чем плод фантазии иллюстраторов библейской легенды, а от самих башен в лучшем случае сохранились остатки одной, реже двух нижних платформ. Попытку научной реконструкции Вавилонской башни сделал ее первооткрыватель, английский археолог Вулли.

Свой вариант предложил архитектор Я. Г. Гевирц, приняв участие в конкурсном проекте 1907 г. Дома отпевания и омовения («Бейт-Тагара») на Еврейском кладбище в Петербурге. Яков Германович Гевирц родился в 1879 г. в Одессе, скончался в 1942 г. в блокадном Ленинграде от истощения. Архитектор приобрел известность еще в дореволюционной

России. Блестяще закончив Академию художеств, Гевирц был премирован поездкой в Италию, где с особым вниманием изучал археологические памятники. По возвращению в Россию, он принял участие в раскопках Б. В. Фармаковского древнегреческого города Ольвии на берегу Бугского лимана. Его реконструкции домов этого полиса известны всем археологам - античникам. Я. Г. Гевирц, секретарь Общества архитекторов-художников и действительный член Археологического института, не мог не знать о сенсационных раскопках в Месопотамии. Конкурс на строительство «малой синагоги» на Еврейском кладбище в Петербурге пришелся как нельзя кстати. Конкурсная комиссия из девяти представленных проектов отдала предпочтение проекту Я. Г. Гевирца, по достоинству оценив его оригинальную попытку дать реконструкцию древнееврейского храма. Надо сказать, что ни в самой Палестине, ни в странах рассеяния так и не был выработан некий общий канон для внешнего вида синагоги.

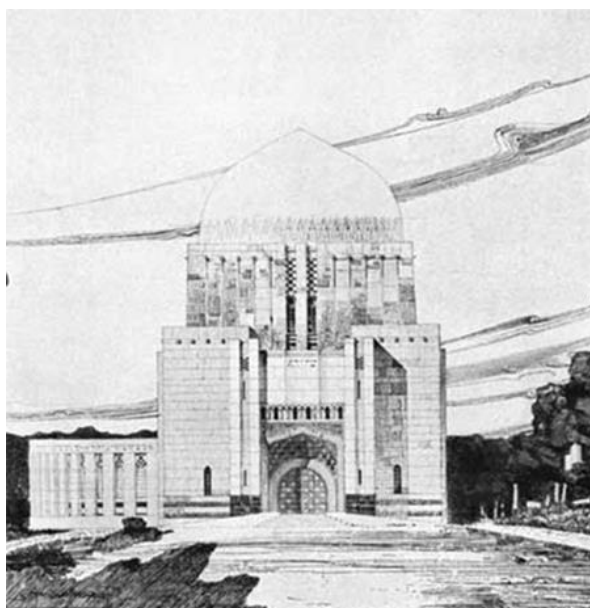
Для повседневных религиозных нужд еврейской общине вовсе не требовалось величественных зданий. В XIX веке сложилось мнение, что традиционному облику синагоги ближе всего отвечает арабо-мавританский архитектурный стиль на том основании, что в его формировании активную роль играли архитекторы и строители иудеи. Шедевры этого стиля – плод анонимного творчества арабов и евреев, и невозможно никому отдать предпочтение. По совету историка искусств В. В. Стасова Хоральная синагога в Петербурге была построена именно в этом стиле XIV века – мудехар (архитектор И. И. Шапошников; освящена в 1893 г.). Но Я. Г. Гевирц не пошел проторенной дорогой; в поисках архетипа древнееврейского храма он обратился к данным археологической науки.

В своем проекте Я. Г. Гевирц придал святилищу форму куба, разделив его по золотому сечению на две части, из которых нижняя меньшей площади. Такое членение отвечает ступенчатому построению зиккурата, а шлемовидный купол, олицетворяющий небесный свод, придает постройке законченный пирамидальный вид. Возможно, аналогом для Я. Г. Гевирца послужили квадратные в плане купольные усыпальницы XIV – XV веков некрополя Шахи Зинда в Самарканде.

Гораздо менее убедительным нам представляется утверждение, что якобы «проект Гевирца (Дома омовения – В. К.) не только возрождает к жизни образы восточной архитектуры, отраженные в облике хоральной синагоги, но нес в себе уже новые веяния стиля модерн, точнее тот его вариант, который получил определение в петербургской архитектуре как "северный" модерн, репрезентуя сдержанные формы европейского средневековья». Монументальные объемы и планировка комплекса Бейт-Тағары (доработанная при участии С. Гингера) решались в духе каирских айванных мечетей и мавзолеев (Евгений Котляр. Кандидат искусствоведения, доцент Харьковской государственной академии дизайна и искусств, член Национального Союза художников и Союза дизайнеров Украины// Доклад на 36-й Международной конференции Ассоциации еврейских исследований (Association for Jewish Studies), Чикаго, США, 19-21 декабря 2004 (Интернет)). В чем сказалось влияние стиля северного модерна не понятно, разве что в применение серого гранита в облицовке фасадов. Но синагога Я. Г. Гевирца действительно не избежала упрека в смешении стилей. Еврейская община не была вполне удовлетворена проектом; здание казалось слишком суровым, в особенности по контрасту с прежней деревянной синагогой, построенной И. И. Шапошниковым на этом месте в 1875 г. все в том же нарядном мавританском стиле. Я. Г. Гевирцу предложили взять в помощники С. Г. Гингера и переработать проект. Архитекторы пошли на уступки: так полуциркулярная арка входа в здание получила стрельчатое очертание, но, главное, по периметру парадного двора была устроена галерея с аркадой на изящных колонках с резными сталактитовыми капителями. Уступая общественному вкусу, Гевирц эклектично объединил знаковые элементы архитектурных стилей разных эпох, между которыми пролегли не века - тысячелетия! Вынужденные «архитектурные излишества» подпортили общее впечатление законченного шедевра. Но в какой-то степени они оправданы тем, что как бы намекают на два источника еврейского зодчества: Древнюю Месопотамию и арабский халифат. В 1915 г. Я. Г. Гевирц сочинил проект внутреннего убранства Дома Омовения, но он так и не был

реализован. Может быть к лучшему. Суровый, лишенный декора интерьер может показаться неоправданно скучным. Но если действительно стояла цель воспроизвести архетип еврейского храма, то, не имея достоверной информации, лучше воздержаться от разгула фантазии.

В советское время Дом омовения был закрыт и приспособлен под склад. Лишь в конце 1970-х гг., в преддверии Игр Доброй воли 1980 г., была сделана попытка оформить вход на территорию кладбища по проекту Я. Г. Гевирца. К сожалению, реставраторы ограничились лишь воссозданием портала главных ворот, а великолепный проект монументальной ограды, суровой и лаконичный образ которой заставляет вспомнить Дорогу процессий в древнем Вавилоне, не был осуществлен. В 2008 г. Дом омовения передан в распоряжение Санкт-Петербургской еврейской религиозной общины. Начавшаяся комплексная реставрация ансамбля, хочется верить, воплотит проект Я. Г. Гевирца в полной мере.



Дом Омовения на Преображенском кладбище в Петербурге.
Конкурсный проект 1908 г. и построенное здание. 1912 г.

Актуальные проблемы охраны последних памятников модерна пос. Комарово Травина Е.М.

Пос. Комарово находится в Курортном р-не Санкт-Петербурга, в 40 км. от города. Он возник в 1903 г., когда была построена железнодорожная станция в дачной местности Келломяки (первоначальное название поселка, находившегося до 1918 г. на территории Великого княжества Финляндского). К 1913 г. было распланировано около 700 участков по обе стороны железной дороги, которая разделила поселок на Лесную и Морскую стороны. Практически на каждом участке стоял деревянный дом, построенный в соответствии со вкусами своего хозяина. Время строительства дач – первое десятилетие XX века – и локализация – Финляндия – позволяет отнести их к «северному модерну». Имена большинства архитекторов в настоящее время не известны, но некоторые имена удалось найти.

Первая линия дач на Морской стороне находилась по обе стороны Приморского шоссе. Здесь построили для себя дачи архитекторы К. К. Шмидт и В. Ф. Габерцетель. Здесь же находилась дача А. К. Фаберже, родственника К. К. Шмидта.

На второй линии, вдоль Большого проспекта, на крутом обрыве, с которого можно было видеть Кронштадт и форты, построили себе дачи архитекторы Г. В. Барановский и Н. Н. Никонов. Известно, что рядом с ними находилась дача Н. В. Грушецкого, по поручению которого Императорское С.-Петербургское Общество архитекторов в 1913 г. объявило конкурс на проект деревянной зимней дачи близ станции Келломяки («Зодчий» №15, 1913, с. 181).

Далее у железной дороги находилась третья линия застройки. И, наконец, за железной дорогой – четвертая линия дач и торгово-социальный центр поселка с магазинами, аптекой, лесной биржей, театром и церковью.

Изображения многих дач сохранилось до наших дней на фотоснимках и рисунках того времени. Имена большинства дачников известны благодаря проведенным архивным поискам.

После 1917 г. большинство дач было продано «на вывоз» в коренную Финляндию. После 1945 г. в оставшихся дачах были размещены детские летние пионерлагеря и детсады, санатории и дома отдыха творческих союзов. В 1946 г. было принято решение о строительстве поселка для действительных членов Академии наук СССР. По дороге на Щучье озеро находилось старое кладбище, на котором стали хоронить великих писателей, художников, артистов, и которое, тем самым, превратилось в Некрополь деятелей науки и культуры.

В настоящее время под охраной государства, согласно реестру памятников истории и культуры КГИОП, находятся девять деревянных дач постройки начала XX века, тринадцать могил на комаровском кладбище и братская могила советских воинов на Ленинградской улице.

В последние годы пос. Комарово подвергается хаотической застройке, которая сопровождается сносом деревянных дач, как не входивших, так и входивших в реестр охраны (по последним проводятся историко-культурные экспертизы, доказывающие их аварийность и/или низкую художественную ценность). Под угрозой находится единое культурное пространство пос. Комарово, которое нарабатывалось десятилетиями. Таким образом, назрела необходимость защиты этого культурного пространства в целом, что может предоставить лишь статус «достопримечательного места», но никак не система «охраняемых зон»

Согласно ст. 3 Федерального закона РФ № 73-ФЗ от 25.06.2002 г. «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», достопримечательными местами являются «творения, созданные человеком, или совместные творения человека и природы, в том числе места бытования народных

художественных промыслов; центры исторических поселений или фрагменты градостроительной планировки и застройки; памятные места, культурные и природные ландшафты, связанные с историей формирования народов и иных этнических общностей на территории Российской Федерации, историческими (в том числе военными) событиями, жизнью выдающихся исторических личностей; культурные слои, остатки построек древних городов, городищ, селищ, стоянок; места совершения религиозных обрядов».

Комарово удовлетворяет всем критериям, которые требуются по данной статье. При этом, необходимо отметить, что соседние местности – Репино или Зеленогорск – таким полным набором критериев не обладают.

Итак: в Комарово расположены два охраняемых природных объекта – заказники «Комаровский берег» и «Щучье озеро»; в Комарово сохранилась первоначальная планировка поселка, который был встроен в природную среду; здесь был создан уклад жизни, который сочетал петербургские русские культурные традиции с местной традиционной финской культурой; на протяжении ста лет здесь жили выдающиеся люди своего времени; с этой местностью связаны исторические события первой русской революции, «Зимней» и Второй мировой войн, организации курортного отдыха советских людей в послевоенное время; здесь находится ряд памятных мест, связанных в жизнь выдающихся людей своего времени и природными достопримечательностями (природные заказники, Комаровский некрополь, дачи Литфонда (в т.ч., дача А. А. Ахматовой), дома творчества Союза писателей, Союза театральных деятелей, Академический поселок, Чижовский парк с каскадной системой прудов, территория виллы «Арфа» арх.

Барановского, финский хутор к. 19 в. на Щучьем озере, ряд дач постройки начала 20 века. На наш взгляд, только статус «достопримечательного места», предусмотренный в законе №73, может сохранить в Комарово все это многообразие культурных и природных проявлений в единстве.

Книга Леонарда Итона "American Architecture comes of age: European Reaction to H.H.Richardson and Louis Sullivan" и проблемы в изучении финского неоромантизма Тубли М.П.

Говоря о взаимодействиях национальных или региональных архитектурных школ, мы возвращаемся в круг привычных понятий: заимствование, подражание, использование, копирование, стилизация и т.п., и не всегда задаем вопрос - почему это происходило? Или почему происходило так, а не иначе? Я думаю, что автор книги, на которую мне любезно указала наша коллега Е. Жилина, не избегает поисков ответов на эти вопросы. Речь идет о книге Леонарда Итона (Leonard Eaton) «Американская архитектура достигла зрелости: Европейский ответ Г. Г. Ричардсону и Луису Салливену». Данное исследование проводилось еще в 1960-х гг. и было опубликовано в 1972 г. Но мне представляется, что оно не утратило актуальности и в наши дни. Скорее, наоборот, потому, что дискуссионность проблем архитектуры эпохи модерна далеко не исчерпана. А люди, чьи имена вынесены в заглавие книги сыграли значительную роль в становлении антиэkleктического движения в мировой архитектуре второй половины 19-го века, и уже поэтому бесконечно для нас интересны.

Героями книги являются выдающиеся американские зодчие Г. Ричардсон и Л. Салливен, а сюжетом - влияние их творчества на мастеров европейской архитектуры. Автор, приводя десятки имен, делает акцент на ведущих архитекторах: в Англии – Ч. Таунсенд, Дж. Бурнет и др.; в Германии – К. Мозер, Ф. Швехтен, Р. Кюрель и др.; в Австрии – А. Лоос и др.; в Голландии – П. Берлаге; в странах Скандинавии - Ф. Боберг, А. Розен и др. Каждый из этих мастеров заслуживает пристального внимания в связи с темой книги, вышедшей давно, а для нас оказавшейся новой. Хотя, имеются предположения о том, что и в

американской архитектуроведческой среде книга Л. Итона не стала в свое время бестселлером. Зная о взаимовлияниях европейских школ и догадываясь об американских влияниях, или зная об этом очевидное, например, в отношении А. Лооса, я не предполагал до книги Л. Итона, что американская архитектура оказала столь широкое воздействие на Европу в период модерна.

Для данного сообщения я выбрал у Л. Итона тему Финляндии, страны примыкающей к Скандинавии, которой Л. Итон отводит отдельную главу – «Ричардсоновский период финской архитектуры», как вписывающуюся в тематику Круглого стола. Надо сказать, все главы книги заслуживают внимательнейшего прочтения, в особенности «Американская архитектура и проблема культурной зрелости», представляющая американскую архитектуру в контексте культуры, написанная с захватывающей глубиной, многогранной фактурой, где цитата из дневника Л. Толстого соседствует с рассуждением о приеме внутреннего монолога в поздней прозе Г. Джеймса.

Речь в книге ведется об архитектуре, но она, прежде всего, культурологична и этим особенно привлекательна в наши дни. Автора интересуют процессы и причины международных влияний, а следствия раскрыты более в фотоиллюстрациях. В самом начале текста Л. Итон иронически характеризует свой труд, как «вклад в географию искусства, а не в его историю». Но уже на следующей странице он формулирует свою основную цель, - «Я предлагаю пересмотр архитектурной истории конца девятнадцатого века». Конечно, далее выясняется, что это не пересмотр истории как таковой, а значительное уточнение в ней роли американского влияния на творчество ведущих мастеров Европы периода модерна.

Чтобы это влияние осуществилось, зодчеству США необходимо было достигнуть стадии зрелости. Освободившись от колониальной зависимости в 1783 г. страна еще долго оставалась культурной и архитектурной колонией Европы. Л. Итон рассказывает о том, как после Гражданской войны потребности в национальном образе культуры вызвали ответы на них в литературе и искусстве. Он разделяет идею зрелости на две составляющих: политическую, определяемую, как государственную независимость, и культурную, заключающуюся в признании культурных достижений страны по ту сторону Атлантики. Но подлинная зрелость культуры, по Л. Итону, проявляется ни сколько в признаниях ее достижений, сколько в ее способности влиять на культуры других народов. В американской культуре первенство международных влияний по времени принадлежало литературе. Л. Итон весьма подробно показывает это на многочисленных фигурах, самые яркие из которых Э. По и У. Уитмен, Р. Эмерсон. Европейцы быстро почувствовали новизну формы и содержания американской литературы и быстро признали оригинальность природы этих достижений. Достаточно вспомнить о том, какое громадное влияние на развитие символизма в Европе оказала поэзия Э. По.

Специфика архитектуры, как искусства «не портативного» (Л. Итон), растянула процесс признания ее в Европе на значительный период. Долгое время считалось, что первым архитектором, добившимся широкого признания в Европе, был Ф. Л. Райт. В 1945 г. Что касается Г. Ричардсона, то Н. Певзнер писал в 1945 г. о том, что тот первым достиг «полноты национального выражения», но не имел значительного международного влияния. Именно этот тезис хотел, и ему это удалось, пересмотреть Л. Итон. Он с большим искусством изложения и убедительности свидетельствует о роли Г. Ричардсона и Л. Салливена в том, что «в области архитектуры Соединенные Штаты прекратили быть колонией и стали важной частью Атлантической цивилизации».

Л. Салливан фигура менее значительная, чем Г. Ричардсон, для архитектуры Финляндии начала 20-го века (до главной идеи Салливена – многоэтажного офисного здания – Суоми еще не созрела). Но именно он впервые привлекает внимание к зодчеству США безвестного финского архитектора, когда в 1893 г. Э. Сааринен вырезает из газеты фотографию салливиновского Павильона транспорта на Всемирной выставке в Чикаго и прикрепляет ее над своей чертежной доской. «Для него это был превосходный пример

свободы, - которую он искал в собственной работе», пишет Л. Итон.

С 1875 года, европейские архитекторы начинают активно интересоваться Америкой. В связи с филаделфийской выставкой 1876 г., посвященной 100-летию Декларации независимости, многие архитекторы и критики Европы посетили США. Архитектурные события США становятся привычной темой специальных журналов. После потока статей последовал заметный спад интереса, но отклики на смерть Г. Ричардсона в 1886 г. возобновляют американскую тему. Освещение американских достижений в зодчестве переживает в Европе свой «звездный час», когда в 1893 г. большое количество европейских архитекторов прибыли в США на Всемирную выставку в Чикаго. Их интересовало, прежде всего, решения проблем высокого офисного здания и частного жилого дома. Издания работ Г. Ричардсона проникают в Европу. Но все это еще не объясняет, каким образом Г. Ричардсон стал ключевой фигурой для целого поколения финских архитекторов.

«Как развивалось влияние Ричардсона, что оно сумело затронуть события в этом отдаленном углу Европы?», - спрашивает автор. Для ответа на этот вопрос он углубляется в хорошо знакомую нам историю Финляндии ранее бывшей Шведской областью, а с 1809 г. ставшей частью Российской империи, фактически, колонией, несмотря на фрагменты самоуправления и великокняжескую корону. Усилившийся с 1890 г. процесс русификации и урезания прав вызвал необычайный подъем финского национализма, начало осознанного формирования которого принято датировать с 1835 г. - года опубликования Э. Лённортом эпоса «Калевала». Эпос фундаментировал движение национального самоопределения и, благодаря нему Финляндия получила к началу 20- века развитый литературный язык, произведения музыки, литературы и изобразительного искусства европейского уровня. Э. Сааринен хорошо знал «Калевалу» и в молодости, как многие, путешествовал в Карелию для поисков знатоков и исполнителей рун. Все художники переживали стремление ощущать себя финнами, проявляя единство со всем народом. Л. Итон приводит слова одного финского государственного деятеля, - «Мы не можем быть больше шведами, мы не хотим быть русскими, потому что мы должны быть финнами». На поколение Л. Сонка и Э. Сааринена выпала задача создать финский символ в архитектуре, - то есть, завершить процесс культурной зрелости нации.

Финляндия имела к этому периоду значительный массив архитектуры, представляющей две традиции монументального строительства: несколько памятников провинциальной готики периода шведского владычества (крупнейший, из них, построенный из кирпича, кафедральный собор в Турку) и более широко представленный в крупных городах классицизм. Л. Итон отмечает эстетику грубой каменной кладки единичных построек 13 века на Аланских островах и признает высокие качества работ классициста К. Энгеля, в особенности его кафедрального собора в Хельсинки. Он называет К. Энгеля одним из самых одаренных архитекторов поколения К. Шинкеля. Но Л. Итон считает, что классицистическая линия не могла быть принята молодыми архитекторами за основу нового развития, как чуждая их национальным устремлениям. Как, впрочем, добавлю от себя, и шведские древности на финской земле. Более того, он считает, что архитектура неоромантизма была частично и реакцией против К. Энгеля, «который хотя и был весьма уважаем, но, в конце концов, работал на российского генерал-губернатора». В этом неприятии молодежью К. Энгеля Л. Итон видит «объяснение финской нежности к Ричардсону».

Возвращаясь к финской архитектурной традиции, определенной Л. Итоном, я бы еще включил туда третий компонент - архитектурный фольклор: народное жилище и хозяйственные объекты. Трудно отрицать их влияние на деревянные памятники финского неоромантизма и оформление интерьеров, достаточно вспомнить «Виттреск». Однако Л. Итон в этих мызах, многие из которых стоят на мощном валунном цоколе, только отмечает их каменные стены и говорит, что «число их велико, как в Новой Англии», - региона на северо-востоке США, где распространялось влияние Г. Ричардсона. Но, в

конце концов, его исследование сосредоточено на неороманике.

Далее Л. Итон посвящает значительную и весьма поэтично написанную часть текста характерным чертам финского ландшафта с его повсеместными гранитными обнажениями и валунами, покрытыми лишайником, озерами, березами и соснами. Он считает финский пейзаж одним из компонентов региональной атрибутики, отразившимся в национальном характере народа. И особо останавливается на обилии и качествах финского гранита. Л. Итон замечает, что из нескольких корневых финских слов, вошедших в международный обиход, одно обозначает вид гранита – рапакиви. Гранит – символ национального характера, пишет автор, хотя при этом и признает, что не встречал такой установки у финских авторов. «Это материал с большой твердостью и сопротивляемостью ударам. Такие качества точно являются необходимыми маленькому народу, расположенному между двумя странами, распространявшими агрессию».

Ясность задачи, наличие национальной идеологии, эстетических природных элементов и строительного материала, но отсутствие местных архитектурных образцов для восприятия и переработки, – такова культурная ситуация, которую обрисовал Л. Итон. Эта положение обострялось осознанием отсталости в архитектурно-художественном развитии на фоне Европы и США, что заставило архитекторов Финляндии интенсивно интересоваться европейскими и американскими событиями. Даже более чем их коллеги в Дании и Швеции, они следовали за самыми передовыми проектами, публикуемыми в европейской архитектурной периодике.

Л. Итон не указывает прямых источников знания финнами архитектуры Г. Ричардсона. Но логично предполагает, что Финляндия знакомится с его творчеством, скорее всего, со шведской стороны. Финский архитектор К. Сегерстадт был связан с известным шведским архитектором и художником Ф. Бобергом. Сам Ф. Боберг был в США в 1893 г. в связи со строительством павильона Швеции на Чикагской выставке. Ему даже удалось поработать два месяца в фирме Д. Адлера и Л. Салливена. Но самым большим его впечатлением от Америки была архитектура Ричардсона. Другой вероятный источник находился в немецких и английских журналах, где прошли публикации работ Г. Ричардсона. Думаю, стоит внимательно посмотреть и «Зодчий», который попадал в Финляндию, в котором, несомненно, публиковались материалы о строительстве и архитектуре США. Впрочем, Л. Итона не очень заботят детали этого процесса, – главное для него то, что это произошло. За короткое время «дух Ричардсона» стал таким сильным в мастерских финских зодчих, что даже старейший из них профессор Г. Нистром, строгий продолжатель классициста К. Энгеля, в 1904 г. последнюю свою работу – Картинную галерею для Турку – выполняет в неороманике, с явной оглядкой на Ричардсона. Другой архитектор, К. Сегерстадт, в своем Крытом рынке для Виипури (Выборг) оформляет центральный вход здания так, что, по словам Л. Итона, он мог быть ошибочно принят за общественное здание в любом американском городе, где было сильно влияние Ричардсона. Он отмечает прямые «ричардсоновские» цитаты в этом объекте: полихромная каменная кладка над аркой входа, которая напоминает ему фрагменты Троицкого собора в Бостоне, и, в особенности, фенестрации – «также решительно ричардсоновские». Добавим, что именно фенестрации стали знаковым признаком присутствия Ричардсона в финской неороманике. «Ричардсоновские» пропорции окон и характер их распределения в стенах наблюдаются также в зданиях студенческих клубов в Хельсинки (К. Сегерстадт, 1901 г.; К. Линдаль и В. Томе, 1903 г.). Л. Итон называет прием обработки стен этих зданий рваным рустом с ритмично выступающими отдельными камнями «Роу» (что-то вроде «веселой шуточной игры»), как это называют в Америке применительно к кладке такого характера. Отметим, что для своего исследования Л. Итон предпринял основательную поездку в Финляндию для проведения натурных исследований. Он публикует в книге свои фотографии хорошо иллюстрирующие его мысли.

Чрезвычайно ценны слова Л. Итона о том, что финская неороманика имеет еще один весьма неявный, почти зашифрованный источник. Он приводит на этот счет слова весьма

авторитетного свидетеля - директора Строительного центра Лондона Г. Гулдена, который обратил в Финляндии внимание на «странную и интересную группу зданий, сооруженных в начале столетия, когда дух национального романтизма отчаянно пылал. У многих из этих зданий есть выразительный, почти крепостной облик, другие любопытны обработкой шотландского баронского стиля, некоторые, особенно Сааринена, напоминают мне о Глазго и Чарльзе Макинтоше». Соглашаясь с этим, Л. Итон пишет, что Ричардсон заметен намного сильнее, чем намеки на шотландский баронский стиль. И все-таки, добавлю от себя, Э. Сааринен внимательно отнесся и к Ч. Макинтошу – в отдельных интерьерах комнат Виттреска присутствие Макинтоша ощутимо.

Наивысшей оценки Л. Итона удостоивается Л. Сонк за то, что этот «крупный человек с твердой рукой (...) наиболее творчески впитал посыл Ричардсона». А мне кажется и за то, что Л. Сонк, по определению Л. Итона – « всегда архитектор рассчитанной новизны», менее всех своих коллег открыто цитировал Г. Ричардсона. Л. Итон с восхищением отмечает «мощно скомпонованный» фасад здания телефонной компании, усеченные арки домов, пропорции круглого окна тимпана собора в Тампере (сходные с пропорциями окна в тимпане ричардсоновской Епископальной церкви в Мендорфе), и там же полукруглый объем, примкнувший к основанию колокольни (пожалуй, на мой взгляд, единственная явно ричардсоновская деталь у Л. Сонка).

Фирма Сааринена (Э. Сааринен, Г. Гизеллиус и А. Линдгрэн) также на рубеже веков глубоко интересовалась американской архитектурой. В их знаменитом доме компании Пхйола Л. Итон находит «весь набор от Ричардсона»: характер обработки фасада, низкая угловая башня и пропорции окон.

Может быть, Л. Итон, как человек «Чикагской школы» несколько пристрастен и видит Ричардсона везде, где присутствует рваный гранитный руст, как и лондонец, сумевший разглядеть тонкую лекальную линию Ч. Макинтоша в суровых финских фасадах? Например, трудно, на мой взгляд, ассоциировать усадьбу в Мериоки (Э. Сааринен, Г. Гизеллиус и А. Линдгрэн, 1903 г.) с воротным домом усадьбы Эймсов в Северном Итоне (1881 г.). Красивый практицизм с местным колоритом дома в Мериоки скорее намекает на сходство, но далек от пафосного языка манифеста Ричардсона, выраженного мощью циклопической кладки.

Л. Итон делает важное наблюдение. Уже в середине 1910-х гг., когда еще не были закончены строительством многие здания финского неоромантизма, фирма Сааринена начала активно интересоваться архитектурными делами Европы. Проект национального театра (1904 г.) исполняется уже на музыку Вены, где звучат мотивы Й. Ольбриха. Переломным событием в этом процессе Л. Итон считает победу фирмы в конкурсе на здание Хельсинского вокзала, после чего Э. Сааринен неоднократно совершает творческие поездки в Европу. В одной из них (1907 г.) он посещает Дармштадт, где знакомится с Й. Ольбрихом и П. Беренсом. Он проявляет особый интерес к интерьерам и мебели П. Беренса.

Л. Итон не комментирует этот поворот. Я попытаюсь сделать это. Э. Сааринен раньше всех понял, что программа создания национальной архитектурной символики не может быть бесконечна. Невозможно всю маленькую Финляндию застроить гранитными Пхйолами, тем самым снова превратить ее в этнографический заповедник. Нельзя отрывать от современных европейских тенденций. Кроме того, Г. Ричардсон, чье искусство дало толчок финскому зодчеству - большая фигура, но фигура прошлого века. Однако Э. Сааринен ехал в Европу имея за плечами созданную им и его соратниками по неороманике гранитную Калевалу. Он мог разговаривать с П. Беренсом не как провинциал, а как представитель яркой национальной архитектурной школы.

* * *

В моем сообщении нет особой новизны. О влиянии Г. Ричардсона на художественные поиски в финском неоромантизме кратко, но весьма определенно, упомянул еще в 1972 г. А.В. Иконников (1). В нашей с В. С. Горюновым книге «Архитектура эпохи модерна», состоявшейся двадцать лет назад, об этом было сказано впервые с достаточной на то время полнотой. И данный текст можно считать примечанием к докладу В. С. Горюнова, прозвучавшему на аналогичном Круглом столе 04 марта 2011 г. Однако, так поздно ставшая нам известной книга Л. Итона, является фундаментальным подтверждением другой исследовательской школой правильности наших положений. Какие же выводы можно сделать из сказанного?

Первое. В упомянутом выше докладе В. С. Горюнов говорит о том, что у финнов была альтернатива в выборе источника формирования своей неоромантической школы в виде развитого немецкого неоромантизма (чего стоил один только К. Хофманн с его «нибелунгстилем»). «Однако, - отмечает В.С. Горюнов, - основным стилистическим образцом был выбран другой источник». Продолжу фразу вопросом, - почему? Ответу для открытия возможной дискуссии по этому вопросу так. Финляндия, не имевшая еще государственной самостоятельности, не желала быть культурной колонией Европы, которая проявляла к судьбе этой страны на протяжении веков в лучших случаях равнодушие, в худших - экспансивный колониальный интерес. Выбор заокеанского, в чем-то экзотического для европейского взгляда, источника, из страны далекой, с которой у Финляндии не было исторических споров, нейтральной к ней, политически независимой и культурно зрелой, эстетически и технически новаторской, расценивалось финнами не как художественная зависимость, а как приобщение к передовым мировым ценностям. Я понимаю, что подведение задним числом идеологической базы под эмоциональные и интуитивные художественные процессы, дело неблагодарное. Но в данном случае мы имеем дело с осознанным выбором. Я с удовольствием выслушаю другой ответ.

И второе. Россия в создании своей неороманики частично воспользовалась финскими достижениями, но не как имуществом своей провинции. Это был знак глубокого уважения, которое формировалось в русской творческой среде начиная со знакомства с переводом «Калевалы» в 1828 г. «И хотя это событие прямых последствий для архитектуры не имело», - пишет российский исследователь, - «именно тогда была заложена основа уважительного, а в переломные моменты – сочувственного – отношения к финскому народу как народу древнему, могучему, славному. Уважение, сочувствие, понимание стали важными стимулами интереса к финской архитектуре рубежа XIX–XX вв. Тем самым, идею самобытности финского искусства, питавшую «северный модерн», следует отодвинуть, как минимум, к 30-м гг. XIX в.» (2).

Русский «северный модерн» был заключительной и, добавлю, самой монументальной и содержательной главой этого долгого и безответного романа, поскольку с финской стороны явных симптомов русофильства, по понятным причинам, не наблюдалось. Таким образом, Финляндия из страны, принимавшей влияние на свою архитектуру, превратилась посредством России в страну, которая уже осуществляла свое влияние на культуру другого народа, тем самым подтвердив концепцию Л. Итона о высшей степени культурной зрелости.

В «северном модерне» Петербурга, несомненно, присутствует дважды отраженный свет творений Г. Ричардсона. Но особенность архитектуры на берегах Невы как раз и заключается в присутствии итальянских, французских, голландских, немецких реминисценций и аналогов. Так, что уместны и финские цитаты, и американские аллюзии. Русская архитектура, в отличие от финской, имела к началу 20-го столетия многовековую историю, в течение которой выработала способность пластично принимать разнообразные влияния.

Насколько знали русские архитекторы работы Г. Ричардсона? В том, что знали, сомнений нет: большинство из них читали иностранную архитектурную периодику. Не мог миновать всеобщего интереса к строительству и архитектуре США такой серьезный

журнал, как «Зодчий», который, кстати, просматривали и финны. Таким образом, А. Ф. Бубырь и Н. В. Васильев могли отдавать себе отчет, где они имеют дело с Саариненом, а где с Ричардсоном. Кое-кто, например, А. У. Зеленко, бывали в США и не могли не слышать об архитекторе, пять произведений которого вошли в символический список «самых красивых зданий Америки», состоявший из 10 номеров. Вряд ли русские зодчие избежали участия в массовом европейском паломничестве на Филадельфийскую (где побывал В. Г. Шухов) и Чикагскую выставки. Не буду углубляться в эту тему так, как уверен, что ответ на этот вопрос уже готов у уважаемых мною Б. И. Кирикова и В. Г. Лисовского.

В заключение скажу, что понимая содержание словосочетания «северный модерн», я так же хорошо понимаю его условность. «Северный модерн» - всего лишь понятие, литературный образ, имеющий известную географическую привязку Он - не инструментальная категория. Им можно ассоциировать явления, но не классифицировать их. Поэтому вызывает удивление частое, бездумное употребление его в неадекватных текстах. Боюсь, что скоро мы обнаружим «северный модерн» не только в городах Дальнего Востока, но и в поселениях Северной Африки.

Примечания

1. Архитектура Финляндии. // Всеобщая история архитектуры. М., 1972, с. 299.
2. Л. В. Никифорова. Образы Финляндии в русской романтической традиции. // «Общество, среда, развитие», 2010, №4(17), с. 107.

О Леонарде Итоне

Леонард К. Итон родился 3 февраля 1922 г. в Миннеаполисе (штат Миннесота). Окончил с отличием Уильямс-Колледж в 1943 г. Во время Второй мировой войны с 1943 до 1945 г. служил в 10-ой Горнострелковой дивизией. После войны защитил дипломную работу по истории архитектуры. С 1950 до 1988 г. был преподавателем истории архитектуры в Колледже Архитектуры и городского планирования в Мичиганском университете. В 1950 г. получил докторскую степень и в 1963 г. стал профессором. Его диссертация «Больницы Новой Англии, 1790-1833», была издана University of Michigan Press в 1957 г.

Занимался проблемами городского зонирования и разрабатывал предложения для Комиссии по городскому планированию Энн-Арбора. Итон был близок к Ф. Л. Райту и другим фигурам Чикагской школы архитектуры. Он организовывал симпозиумы Ф. Л. Райта в Мичиганском университете, инициировал исследования в области архитектуры Райта в Мичигане, рецензировал книги о Райте. В 1969 г. Итон издал книгу «Два Чикагских архитектора и их клиенты: Франк Ллойд Райт и Говард Ван Дорен». Другие книги, изданные Итоном, включают: «Американская архитектура достигает зрелости: Европейский ответ Г.Г. Ричардсону и Луи Салливену» (1972), «Архитектура Сэмюэля Макльюра» (1971), «Художник американского пейзажа: жизнь и работа Йенса Йенсена» (1964), и «Чтения и архитектурная критика» (1954).

Итон член Общества Историков архитектуры США и Канады. В феврале 2012 г. ему исполнилось 90 лет. Последний след его творчества – стихи, опубликованные в Интернете.

История создания Г.Г.Ричардсоном загородного дома «Стоунхёрст» Жилина Е.С.

Проблема выявления истоков Северного модерна и вопрос о его влиянии на русскую архитектуру конца 19 – начала 20 веков вновь приобрела в последние годы актуальность.

В поле внимания исследователей включаются внешние влияния, проявившиеся в европейской и русской архитектуре в данный период. Внимание исследователей привлекают не только процессы, в Европе, но и американские влияния на процессы, проходившие в европейской и русской архитектуре в последней трети 19 века.

Ближе всего к этой теме приблизились российские историки архитектуры В. С. Горюнов и М. П. Тубли, авторы монографии «Архитектура эпохи Модерна», изданной 20 лет назад, и в полной мере не потерявшей актуальность в наше время. Продолжая свои исследования после выхода книги, вот уже два десятилетия, В. С. Горюнов пришёл к окончательному выводу о прямой связи истоков северного модерна (как северо-европейского регионального варианта неороманского стиля) с творчеством американского архитектора Г. Г. Ричардсона. В свою очередь, это вызвало необходимость изучения творчества самого Генри Гобсона Ричардсона (1838 – 1886), которое ранее не рассматривалось монографически в российском архитектуроведении.

Этот пробел, особенно очевиден при рассмотрении истоков русского модерна.

Необходимо ввести как можно больше примеров работы Ричардсона в научный оборот

для того, чтобы на конкретных примерах видеть то, что уже было сделано до 1886 года американским мастером и какова была реакция в США и за их пределами.

Автор данного сообщения, на протяжении десяти лет изучает основные особенности творческого метода и художественных целей Ричардсона и архитекторов его круга. Одним из объектов, который привлёк внимание, стал, ранее неизвестный русскоязычным специалистам, дом семьи Пайнов «Стоунхёрст» в городе Волсоне (Уолсом), штат Массачусетс.

Благодаря исследованиям историка архитектуры Маргарет Хендерсон Флойд и её учеников, в 1980-1990х годах, этот частный дом получил статус архитектурного памятника. М. Х. Флойд придавала большое значение определению места, которое занимает Стоунхёрст в творчестве Ричардсона, и связывала влияние этого произведения на архитекторов рубежа 19 и 20 веков. Наследники Пайна передали его городу, и сейчас это дом-музей, где ведётся научно-исследовательская работа по изучению памятника и его реставрации, а также по сбору коллекций мебели и убранства.

В 1883 году Роберт Пайн обратился к Генри Гобсону Ричардсону и Фредерику Ло Олмстеду с заказом на летний загородный дом и архитектурный ландшафт на землях, принадлежащих его жене (1). Резиденция Пайнов задумывалась как весьма большая по размеру постройка (2). Изначально план включал в себя внутренний двор и порте-коше (крытый въезд для колясок к входной двери), излюбленный элемент Ричардсона. В проекте в общем облике фасадов доминировали вертикальные характеристики: все башни были увенчаны коническими крышами, высокая двускатная крыша дома отягощалась элементами выступающих чердачных окон. Внешняя облицовка стен предполагалась целиком гонтовой по обоим этажам (3).

Сотрудничество с другом и наставником Ф. Олмстедом заставило Ричардсона пересмотреть свой первоначальный план. Основатель американского ландшафтного дизайна, теоретик, создатель знаменитого Центрального парка в Нью-Йорке и системы парков „Изумрудное ожерелье" в Бостоне, Фредерик Олмстед был соседом Ричардсона и его старшим товарищем. Именно идеи Олмстеда о неразрывной связи окружающей среды и среды материальной, рукотворной, позволили Ричардсону приблизиться в своём творчестве к тому типу архитектуры, которую позже мы будем связывать с именем Ф. Л. Райта и называть вслед за ним „органической"

В окончательном варианте все упрощаются: план, соподчинение объёмов, количество деталей. В отличие от первоначального плана, где уже существующий дом выносился за пределы симметричности нового здания и существовал несколько сам по себе, в новом он включён в прямоугольник плана на равных основаниях (4). Места соединения старого и нового домов оформлены башнями. Массивные "норманские" башни, без своей привычной конусообразной крыши, лишаются крепостного облика: они завершены округлой баллюстрадой с сетчатыми сегментами между пилонов, что делает их более приземистыми. С той же целью была изменена форма крыши: из высокой и острой она превратилась в такую низкую двускатную, что чердачные окна садового фасада выступают из её поверхности, тем самым протягивая ещё одну горизонталь.

Посреди леса, рядом с выступающим каменистым плато, Ричардсон возвёл «Стоунхёрст» (в переводе с английского "stone"- камень и "hurst"- бугор, холм поросший лесом).

Расположенный на вершине холма, вытянутый вдоль поверхности земли, удивительно верно повторяет её неровности линиями арок, округлостью башен, баллюстрадами на них. Дом является частью естественного окружения: каменные блоки одинаково используются и в кладке стен и в укреплениях земляных террас, серпантинном разбегающихся вниз по склону.

Второй этаж обработан гонтом. Эта строительная традиция хорошо зарекомендовала себя как низкая по себестоимости, хорошо проверенная временем технология, знакомая местным мастерам. Ричардсон выбирает гонт не только по экономическим причинам, но использует гонт как художественный принцип: объединяя его в одной постройке с грубым

камнем, экспериментируя с пластикой деревянных наборных дощечек, создавая выразительные поверхности. Именно Ричардсон превратил традиционный гонт в "знаковый" признак частного американского жилого дома.

Недавняя реставрация показала, что он не был тёмным «в стиле семнадцатого века», как ошибочно описывали его позднее (5). Розовато-серый, он способен изменять цвет в зависимости от погоды и освещения. Это особенность многих традиционных новоанглийских жилых построек 17 -19 веков, в которых использован некрашенный гонт. Естественно обнажённое дерево, в случае «Стоунхёрста» это клён, чудесным образом сочетается с окружающей средой. Решение гонтового покрытия данного памятника просто: никакого накладного орнамента, и лишь в покрытии северного и восточного фасадов наряду с обычными прямоугольными используются дощечки с завершениями в виде углов и полукругов. Фриз из пяти рядов фигурного гонта проходит под карнизом над линией окон. Комбинирование некрашенного гонта разной формы – это несомненно мотив американской архитектуры семнадцатого-восемнадцатого веков, вдохновение из которой Ричардсон черпал при работе над небольшими загородными домами. Каждый из трёх фасадов решён Ричардсоном по-своему. Южный, или садовый, фасад наиболее отражает воззрения Ф. Олмстеда. Из эскиза земляных террас выполненного Олмстедом для этого проекта, становится понятной концепция, которой следует Ричардсон. Ритм и плавность движения определяют характер как окружающего ландшафта, так и самого здания, и наиболее ярко это выражено с южной стороны. Между двумя башнями располагается терраса с выходом на открытую площадку на одном уровне с домом, укреплённую низкими каменными оградами. Они играют роль подпорных стенок террасы. Западная башня чуть выше восточной; восьмиугольная в плане, она маскирует соединение старой и новой частей дома. Два массивных пилона, сложенных из грубо отёсанных блоков, поддерживают лоджию второго этажа. Чередующиеся одинарные и сдвоенные тонкие колонны поддерживают крышу. Горизонтальные характеристики всего фасада читаются во всех его частях, тема продолжает развиваться в рядах гонта, и в оформлении окон красно-коричневыми каменными плитами сверху и снизу, и в мерном чередовании проёмов лоджии и террасы.

Восточный фасад представляет собой асимметричную композицию, состоящую из торцевой стены с невысокой двускатной крышей, башней и полукруглым арочным проёмом входа. Монументальные пропорции широкой бочковой арки и приземистой башни – хорошо знакомые характеристики архитектуры Ричардсона. Пластична гонтовая стена, низко спускающаяся козырьком над арочным проёмом. Навесной японской архитектурой, изгиб козырька над аркой является новым пластическим решением традиционного гонта (6).

Причудливое расположение оконных проёмов восточного фасада и их различие символично и подчёркивает значение этой части дома. Палладианское окно украшено резной рамой и фигурным гонтом. Большое, пропускающее много света, окно освещает небольшую по размеру гардеробную. Мотив венецианского окна, широко применявшегося в архитектуре Северной Америки восемнадцатого века, является реминисценцией стиля родного гнезда Лидии – дедовского дома "The Vale" («дол, долина, прощание» по-английски), построенного около 1793 года и расположенного неподалёку от Стоунхёрста в восточном направлении (7). Трёхчастное прямоугольное окно расположено в тимпане. Тип окна с мелкой расстекловкой широко использовался в строениях английских колоний Америки. В 17-18 веках мелкое стекло не эстетика, а экономическая необходимость (8). Но Ричардсона выбор обусловлен художественной задачей – проявить связи с местными строительными традициями, но сказать это по-новому.

По традиции нижний этаж дома имеет представительские функции, а верхний - жилой, интимный. Холл первого этажа – это доминанта внутреннего пространства, в прямой зависимости от него развивается план помещений. Чтобы создать его непрерывность и

перетекаемость, Ричардсон решает интересную конструктивную задачу.

Поддерживающая стык крыши ферма опирается на одну из основных балок несущей конструкции, который поддерживается дополнительными пилонами. Данные пилоны в свою очередь играют и декоративную роль интерьерного убранства, будучи деталями парадной лестницы и встроенных деревянных сидений. Нагрузка разнесена равномерно по всей ширине здания, а место соединения вертикального столба укреплено мощным железным болтом, оформленным кованым орнаментом. На втором этаже вертикаль столба скрыта в кладку стены в кладовой.

Особым украшением холла стала деревянная лестница, ведущая на второй этаж в жилые покои. Второй её марш совершает поворот налево и хорошо освещается естественным светом, льющим через окна второго этажа южной башни. Тёплый цвет дерева ступеней, перил, деревянных панелей и скамей образует богатую и тонкую палитру оттенков. Изогнутые линии перил и их точёная баллюстрада в совокупности с низкими широкими у основания и сужающимися кверху колоннами, создают эффект плавного и сильного движения. Лестницу можно назвать ярким образцом, выполненным в духе «Движения искусств и ремёсел».

Части интерьера, которым Г. Ричардсон уделял особое внимание во всех своих работах – это камин, и ни один не повторяет другой. Пайны, путешествуя по Европе, покупали всё для обстановки в новом доме, в том числе скульптурное обрамление для одного из каминов. По сравнению с европейскими, Ричардсоновские каминные решены очень просто, с применением различного цвета камня или керамической плитки в обрамлении деревянных панелей с резными карнизами и пилястрами.

Уникальной чертой внутреннего убранства дома семьи Пайн являются многочисленные встроенные сиденья и скамьи. Прообразом такой встроенной мебели мог послужить пуританский «иглук»: два коротких сидения напротив друг друга, повернутых под прямым углом к глубоко посаженному низкому камину. В Стоунхёрсте зодчий, предпочитавший создавать мебель для интерьеров своих зданий, экспериментирует со скамьями типа «иглук». Некоторые из них находятся рядом с окнами, две входят в композицию лестницы. Каждая скамья особенна по форме и размеру: округлая, напоминающая форму волюты, расположена слева от входа, в помещении, созданном северной башней. Короткие скамьи, рассчитанные на одного - двух человек, расположены у камина, и рядом с выходом на террасу, на которую выходит «французское» окно (переделано в 20 веке; в оригинале был обычный прямоугольный проем). Созданные Ричардсоном сиденья-скамьи часто огорожены перилами с баллюстрадой и сквозными деревянными перегородками, создавая интимные, но не изолированные пространства (9). Практическое многовариантное применение этой средневековой скамьи в открытом асимметричном интерьере и использование ранней американской колониальной архитектуры мотива было творческой находкой Ричардсона. Наличие одновременно задуманных и созданных ландшафта, дома и его интерьеров позволяет говорить о "Стоунхёрсте", как о примере ансамблевого проектирования в завершающем периоде творчества Ричардсона

В „Стоунхёрсте" использование традиционных материалов складывается в новую образную систему, созвучную представлениям их создателей и заказчика о своем времени и его эстетике. Романтизация жизни, её прошлого и настоящего, в подчёркивании близости к природе и к семейным корням, обустройство жизни с удобством и «пуританская» сдержанность в расходах – все эти идеи, воплощённые зодчим в архитектуре, импонировали заказчику. Каменная кладка, представляющая собой мощную громаду валунов, как в кладке стен и пилонов, так и в ландшафтных работах, объединена с пластичным деревом гонта в едином пространстве. Обильная концентрация мотивов, присущих традиционной новоанглийской архитектуре в экстерьере и интерьере, таких как «инглук», разнообразный по форме некрашеный гонт и мелкая расстекловка окон отличает Стоунхёрст от других произведений зодчего. Использование исторических

прообразов романской архитектуры было присуще творчеству архитектора, но явилось в доме Пайна в ином контексте в сопровождении палладианского и японского элементов. Внутри была сделана попытка последовательно решить пространство согласно новой эстетике «Движения искусств и ремёсел». Ричардсону при содействии Ф. Олмстеда удалось создать образец естественного гармоничного жилья, что явилось новым в контексте современного им искусства (10). Будучи архитектором эпохи эклектики, Ричардсон первым стремится не быть архитектором-эклектиком; первым перестаёт работать „в стилях“, вместо этого пытаясь найти свой внутри избранного им неоромантического направления.

Архитектор, выступивший на поиск "американского стиля", он предвосхитил антиэклектическое движение, став создателем его неоромантического направления. Новый художественный язык, преодолевавший историзм, обращение к национальной и региональной строительной технике, к "духу" истории, а не к ее стилистическим атрибутам, был востребован в Северной Европе даже больше, чем в Соединённых Штатах, став опознавательным признаком скандинавского неоромантизма. Образы, которые использовал Ричардсон, нашли отражение в финской архитектуре эпохи модерна. Талант Ричардсона как архитектора был признан еще при его жизни, но место, которое он занял в истории архитектуры еще предстоит определить.



Примечания

1. Роберт Пайн, друг и соученик Филиппа Брукса, пастыря церкви Св. Троицы, по Гарвардскому университету, на общественных началах возглавлял кампанию по финансированию строительства церкви Святой Троицы в Бостоне и хорошо знал Г. Ричардсона. Поместье адвоката Роберта Пайна и его жены, богатой наследницы из семьи Лиман, Лидии, располагалось в центре лесистого парка, неподалёку от центра городка Волсом (Уолсом). Был принят заказ на возведение пристройки к уже существующему дому с переносом последнего на другой, более высокий, участок и архитектурно-ландшафтную обработку прилегающего участка. Первый дом был построен вскоре после свадьбы Роберта и Лидии в 1866 году и был небольшой по размеру двухэтажной постройкой с мансардного типа крышей. Задачей Ричардсона было пристроить к нему новое здание, а так же каретный сарай и оранжерею неподалёку, которые не сохранились. Обсуждения планов будущего дома тянулись зиму и весну 1884 года. К июлю был окончательно выбран участок для строительства и оба архитектора представили первые чертежи. Осенью старый дом был перенесён на новое место, а целиком одобренные клиентом чертежи пошли в подготовку для строительного процесса. Большая часть нового здания возводилась под личным присмотром Ричардсона летом 1885 года. Когда в апреле следующего года Ричардсон умер, дом в целом был закончен, лишь терраса и некоторые участки интерьера нуждались в доработке, что и было сделано летом 1886 года фирмой-наследницей.
2. К началу восьмидесятых годов в семье Пайнов уже было семь детей, и возникла необходимость в большем доме.
3. Floyd M. Henry Hobson Richardson, Frederick Law Olmsted, and the House for Robert Treat Paine. // Winterthur Portfolio 18 (winter 1983) // - P. 232
4. Одна из наружных стен при этом стала стеной интерьерной, а оконные проёмы стали украшением холла. Для этого были использованы привезённые из Египта кованые железные наличники, закрывающие окна в женской части дома.
5. Hitchcock, Henry-Russell The Architecture of H.H. Richardson and His Times Cambridge, The MIT Press, 1966 p. 268
6. M. Floyd Inspiration and Synthesis //H. H. Richardson. The Architect, His Peers, and Their Era// - P. 48
7. Ibid. - P. 47
8. Экономическая необходимость связана с высокой ценой стекла (при бое дешевле было восстановить небольшую утрату, чем стекло большего размера).
9. Созданная ниша могла также задёргиваться занавеской для сохранения тепла локально. Практическое применение этой многовариантной средневековой скамьи в открытом асимметричном интерьере и использование колониального мотива было творческой находкой Ричардсона. К сожалению, сейчас нет достаточного количества материала о подобных интерьерных решениях в более ранних жилищных постройках Ричардсона, чтобы проследить применение традиционного элемента «иглук» в творчестве архитектора.
10. Roth, Leland M. Shingle Styles. Innovation and Tradition in American Architecture 1874 to 1982. New York, Norfleet Press P. 10. Своим поиском и творческими находками Ричардсон способствовал развитию архитектуры жилых домов в гонтовом стиле. С внедрением налогов на частную собственность и на бизнес, подъёмом цен и уменьшением количества живущей при доме прислуги, строительство больших загородных резиденций затихло к концу 1890х годов. Но Ричардсоновский гонтовый стиль продолжал быть источником вдохновения для многих архитекторов проектирующих меньшие дома типа коттеджей и бунгалов в десятых-двадцатых годах двадцатого века до тех пор, когда «Великая депрессия» практически свела на нет любое частное строительство.

Влияние американских идей на творчество шведских архитекторов конца XIX - XX вв.

Кебке Л.Г.

Мое сообщение на уважаемом форуме продолжает развивать, а скорее - дополняет тему американского влияния на архитекторов Европы рубежа XIX-XX вв., на примере деятельности шведских зодчих рассматриваемого периода.

Если в докладе М.П.Тубли (1), в частности, рассматривается «почему это (стилизация, подражание, заимствование – Л.К.) происходило», то я, используя возможность доступа и прочтения профессиональной шведской печати как современной, так и более чем столетней давности, попытаюсь показать «как это происходило».

Исторический стиль в шведской архитектуре перестал быть интересен к концу 19 века, эклектика в формообразовании построек не соответствовала изменяющемуся обществу, требующему новые выразительные формы, отражающие стремление к функциональности и эффективности современного жизненного пространства. Хотя это больше касалось светских построек, церкви продолжали строиться в неоготике еще несколько первых десятилетий 20 века.

Эти поиски подготовили архитекторов принять новые импульсы извне, и именно американское влияние является первым, что можно отметить в архитектуре 1890-х гг. в Швеции.

Е. Лундберг в своей книге «Архитектурное формообразование» (2) предположил что можно говорить о специфическом американском направлении в архитектуре рубежа 19-20вв., т.к. США принадлежит значительная роль в продвижении западноевропейского, и, в частности, скандинавского стилеобразования.

Архитектура Ричардсона, при всей своей новизне, созданной свободным и самостоятельным использованием стилей различных эпох и стран, включая современную английскую, отвечала вкусам и практическим требованиям своего времени. Ричардсон был более радикален, его творчество давало пространство для индивидуализма и

художественной свободы выражения, что весьма подходило к культурному климату Швеции 1890-х годов и поэтому охотно было заимствовано.

На Всемирную Выставку в Чикаго 1893 года приехало большинство ведущих шведских архитекторов: F.Boberg, G.Wickman, C.Westman, R.Östberg, A.Lindegren, L.Bäckvall, H.Hedlund, L.Peterson, M.Borgstedt, C.Möller и другие.

Здесь они изучали первые небоскребы, и, конечно, постройки Н.Н.Ричардсона и L.Sullivan. За пределами Швеции наиболее известны постройки Ф.Боберга, такие как Пожарная станция г.Явле (Gävle, 1889-91): тело здания представляет собой свободную композицию где два подковообразных каменных портала расположены в центре, фланкируются на севере башней с выступающей полукругом лестничной башенкой а на юге – поперечно расположенным объемом контор. Соединение богатой органической архитектурной структуры и относительно простой кладки желтого кирпича на цоколе.

Влияние Селливана заметно не только в орнаментике, наиболее узнаваемой в работах Ф.Боберга, органичной в переплетении с мотивами, взятыми этим художником и архитектором, из шведской флоры, но и в некоторых стокгольмских постройках 1980-ранних 1900х гг таких, как здания Банка, 1907 (Stora Nygatan 10) и комплекса магазинов 1913-15 (Kungsgatan 52), арх. E. Josephson, конторского здания, (Drottningsgatan) арх. G.Nilsson.

Не избежали влияния Ричардсона и зодчие, не побывавшие в Америке, яркий пример тому – постройка 1900 года, станция Kumla (рис.4), возведенная с применением местного известняка F.Zettervall, главным архитектором Управления железных дорог Швеции. Высоко ценил Ричардсоновское соответствие объекта и его формы I.Clason, один из выдающихся шведских архитекторов того времени. Как он высказался, постройки Ричардсона не «заслонены греческими или итальянскими экранами» Произведения Г.Викмана, а это в основном банки, так же отмечены влиянием американских построек – некоторой сухостью и массивностью каменной кладки, со столбами из армированного бетона, как это видно в высотном здании бывшего Страхового общества Скании в Гетеборге (1911 год).

Еще один архитектор, Вестман, приехал на выставку в Чикаго, но задержался на два года, работая в ньюйоркской архитектурной конторе.

Centralpalaset B 1898, арх. E.Senhammar - первый комплекс коммерческих и офисных зданий американского образца, одно из первых примеров строений в этой технике в Швеции, где использование железных конструкций сделало возможным строительство совершенно инновационной архитектуры высотных построек. Горизонтальные и вертикальные клепаные или сваренные стальные балки остова здания отражались в структуре фасадов. Несущие столбы на фасаде облицованы гранитом в первом этаже, остальное - из песчаника. Рельефы отображают сцены труда. Здание опоясано коваными балконами, с закругленными углами и несложной орнаментикой в стиле модерн.

В южношведском городе Мальмо в здании Valhallapalatset, его архитектор A.Argwidius также переработал, избежав прямого копирования, идеи Селливана, такие как выполнение орнаментом не только эстетической но и практической функции,. Фасад покрыт растительной орнаментикой, где функциональные детали получили почти поэтическую форму – как например, вентиляционные отверстия оформлены в виде роз. Архитектор встретился с творениями Селливана в Чикаго, откуда перенял и большие витринные окна, которые часто воспроизводил в своих постройках.

Более детально проследить как происходил процесс впитывания американских тенденций в шведскую архитектурную действительность можно благодаря сохранившимся в архивах журналах того времени, путевых записок зодчих, не всегда восторженных, иногда – критичных, с долей недопонимания.

Как, например, архитектор Н.Hörlén, в статье ”Несколько слов про американский дом и жилье» (3) пишет, что когда говорят про американское строительное искусство, первое что приходит на ум, это небоскребы, поразившие европейцев, но, если присмотреться

внимательнее, этот тип зданий выражает мысль «Time is money!», потому что «используется малейшее пространство для вмещения наибольшего количества коммерческих помещений, устремленных в вертикальность, соединенных с постоянно бегущими лифтами, с американцами, которые при помощи быстрых и хорошо организованных коммуникаций находятся в погоне за долларом». Хорлен называет строительство высотных сооружений видом спорта, не связанным с принципами художественности, их конструкции не могут называться здоровой архитектурой, это высокие железные скелеты, укрытые мантией из камней и кирпича, висящих на несущем невидимом каркасе. Но американский архитектор считает что строения-монстры будут стоять не более 75 лет, не потому, что основание может обрушиться, но скорее из-за ржавения вмурованных металлических конструкций. Школы и подобные общественные здания часто лишены живой фантазии и художественного чувства, они сухи, неинтересны. Автор видит причины такой архитектуры в отсутствии традиции. Однако Хорлен отмечает влияние и Ричардсона, как архитектора, соединявшего талант и оригинальность, и Селливана, с его пластичной орнаментикой, следование Европой их вкусовым направлениям. Контрасты, бросающиеся в глаза европейцам, это - порождение быстроты и неравномерности развития американской культуры, отражаются на строительном искусстве, в виде буртального показа обнаженности конструкций и почти необработанного материала, но в этом можно найти однако детали, исполненные вкуса и красоты. В целом, в американской архитектуре видны могущественные силы в движении, сочетающиеся в в сырой обработке материала с красотой деталей, материальность с более легким жизневосприятием. Архитектор строит здание с помощью цветовой гаммы так же, как он строит с помощью массивности самого материала, создавая гармонию произведению. В целом, утверждает шведский архитектор, монументальное строительство в Америке в какой-то мере не зрелое, но в этом он видит и возможность развития, учитывая колоссальные материальные ресурсы страны.. Он сравнивает судьбу европейской архитектуры с судьбой жены Лота, тогда как американская пробует идти вперед, даже с риском делать неправильные шаги, которые тоже могут признаться за продвижение.

Еще один конкретный пример влияния архитектуры Америки на шведского специалиста - творческая судьба Ларша Бэквалля, архитектора, сокурсника знаменитых Ф.Боберга и Р.Эстберга, с 1886 г. работавшего в Стокгольме в собственной строительной конторе. В 1891 г., спустя несколько месяцев после окончания Технической высшей школы, он уехал в Америку для изучения архитектуры и новых строительных конструкций. В Чикаго он остановился в большом доме 523 1st Street на углу Cottage Grove Ave, где проживали многие шведы и в котором располагалась архитектурная контора. В то время шведы доминировали среди чикагских эмигрантов, в 1890 г. их число превысило 43000 чел. Иногда вдоль улиц в целом районе говорили только на шведском языке. Целый район назывался Swede Town. Чикаго называли третьим городом Швеции.

Многие шведы нашли себя в строительной индустрии. Бэквелль вместо установленных стипендией шести недель остался в Америке на три года. Он, помимо практической деятельности в постройке заказываемых ему домов и даже фабрики, неустанно изучал новые строительные и конструктивные приемы, делал подробные эскизы, чертежи, собирал газетные вырезки и все это подшивал в книгу, насчитывающую более 300 страниц, предназначенную быть отчетом архитектурного обучения в Америке. Он подготовил по заказу Svenska Ingenjörsklubben i Chicago подробное исследование по «наиболее влиятельному на то время архитектору Соединенных Штатов, Г.Г.Ричардсону», которое затем было напечатано в «Svenska Amerikanaren», наиболее распространенном шведскоязычном журнале.

Прежде всего он изучал общественные здания, такие как школы, фабрики и больницы или новейшие конструкции любого вида. Особенно интересовал Бэквалля бетон как строительный материал, что в то время было не совсем обычно. Позднее, в Стокгольме, он

не без гордости констатировал, что спроектированный им после возвращения из Америки дом был первым строением в шведской столице где этот материал использовался.

Шведская Королевская Kommerskollegiet требовала со стипендиата сообщения результатов своих исследований, которые он предоставил в 1894 г.

В связи с отъездом Бэквелля «Шведский Американец» писал среди прочего: «Архитектор Л.Б. ... уехал в свою страну. Успешно написав свой отчет о наблюдениях здесь, он намерен возвратиться сюда... Он, будучи компанейским парнем, приобрел много друзей и также благодаря своему мастерству он создал себе имя как архитектор...»

Немаловажно, что в Стокгольме Бэквелл работал не только с Бобергом, но и с Викманом. Гетеборгский зодчий и преподаватель, профессор Хедлюнд тоже находился под влиянием американской архитектуры. Он, подобно своим коллегам Класону (Bunsowska huset, Strandvägen) и Бобергу, получил возможность претворить то, чему научился в Америке, на практике. Dicksonska biblioteket (1897 г.), первая шведская специализированная библиотека, возведенная в Гетеборге, была новым типом зданий и построена по образцам, в частности, начерченным Ричардсоном. В своем объемном построении и детализации, с ассиметрично расположенными торцами и угловой башней и дугообразно оформленными порталом и окнами, все же, в тщательной компановке здания, выделялся и самостоятельный стиль автора. Хедлюнд придерживался довольно долго в своих работах ричардсоновского стиля, хотя последующие постройки были не такими ясными цитатами американца. Но такие черты как мощный цоколь, сильный рустик, тяжелые обрамления входов, дающие ощущение «всасывания» посетителя в строение, воспроизводятся в его зданиях постоянно, хотя в остальном, он смягчает фасады, оставляя большие поверхности кирпичной кладке. Достаточно посмотреть на его видные гетеборгские постройки, такие как бывший Kontorföreningen, 1908, и Telegraf, 1912.

Хедлюнд оставил после себя письма из его американской поездки, в которых подробно описал свои впечатления от Выставки в Чикаго, много места посвятил Ричардсону, об этом написал в своей обширной статье, основываясь на личных архивах, современный архитектор Х.Линдквист, потомок Хедлюнда.

Реакция на творчество американских архитекторов у более юных шведских коллег была более отстраненная, как, впрочем, и от старшего поколения своих зодчих, для которых Ричардсон только что был вдохновителем. Политическая обстановка способствовала поиску другого сорта архитектуры. Она, называемая национальным романтизмом, была со своим красным кирпичом не особенно национальной, скорее с образцами в датской и английской архитектуре. Но это была новая архитектура нового времени для нового поколения.

Примечания

1. М.П.Тубли. «Книга Леонарда Итона "American Architecture comes of age. European Reaction to H.H.Richardson and Louis Sullivan" и проблемы в изучении финского неоромантизма».
2. E.Lundberg "Arkitektonisk formgivning" t.10. 1961
3. Ord och bild, 1892, s.504-512

Тенденции и специфика развития неоклассического стиля в архитектуре Норвегии конца XIX – первой трети XX вв. на примере крупнейших городов Аксенова З.Л.

Можно выделить четыре основных периода развития неоклассицизма в Норвегии конца XIX - первой трети XIX века. Первый период был с 1860 по 1880 годы, когда в Осло (в то время Кристиании) шло активное строительство административных зданий в монументальном, неогреческом стиле, таких как, например здание Университета, жилых домов, формирующих главную улицу Кристиании - Карл Йохан гате, спроектированную Ч.Х. Грошем. С 1860 года началось строительство малоэтажных жилых домов с использованием упрощенного ордера и минимизированностью декора, появился новый

тип городского многоквартирного дома и новая регулярная планировка жилых кварталов. С 1870-х годов началось строительство уже многоэтажных зданий, формировались новые районы Осло. В этот период в основном преобладали неоренессансные формы, но в тоже время были вариации и неоготики, и строгого классицизма. К 1870 году количество неоклассических проектов сократилось, т.к. стал наиболее популярен стиль «шведского шале», особенно на севере Норвегии.

Второй период охватывает временной промежуток с 1880 по 1900 годы. Этот период символизировался возрождением шведского «Имперского стиля», окончательным формированием центрального района Хаммерсборг в Осло, где в основном в строительстве использовались ордера эпохи Возрождения (мелкие ордера, русты, колоссальные ордера). Яркими примерами неоренессансного стиля является здание Массонской Ложи, спроектированное Г. Ниссеном (1890-94) и Здание Верховного Суда Г. Спарре (1896-1903). В неоклассических зданиях 1890-х годов постройки уже чувствуется влияние национального романтизма: использование рваного гранита, дерева, отход от чистой ордерной системы.

Третий период неоклассики проходил с 1900 по 1915 годы и символизировался исключительным влиянием национального романтизма. Здания, построенные в период с 1905 по 1910 год, отличаются особой монументальностью, выполнены из рваного гранита, с тяжелыми рустами, несимметричной композицией, нарочитой укрупненностью некоторых деталей ордера. Постепенно складывались целые улицы и кварталы, где определяющей становилась неоклассическая застройка. К сожалению, в большинстве своем это были рядовые здания, больше эклектичные, нежели классические. Стремление избежать монотонности многоярусных плоских фасадов, придать им пластичность, игру светотени заставляло укрупнять отдельные элементы, максимально монументализировать ордер, вводить множественные скульптурные декоративные вставки. И все же, несмотря на преобладание романтического стиля в архитектуре, в 1915-1930 годах развился новый тип неоклассики. Композиции зданий становятся более строгими, симметричными, в основном используются греческие (дорический и ионический), гигантские и упрощенные ордера. Практически исчезают декоративные элементы. В 1920-х годах стало популярным строительство новых типов зданий в классическом стиле: общежития, электростанции, музеи, бани, заводы и т.п. Переходом же от классицизма к функционализму стала, проведенная в 1930 году Стокгольмская выставка, курируемая Асплундом и Леверенцем-основоположниками скандинавского функционализма. 1930-е годы стали последним этапом норвежского классицизма. Самые оригинальные и интересные здания, не копирующие памятники Ренессанса или же здания шведских или немецких архитекторов, были созданы на рубеже 1930-х годов, видимо ввиду того, что уже практически сформировалась независимая, Норвежская школа архитекторов.



Ратуша города Хаусегунд.1932. Г.Блакстад и Х. Мунте-Клаас