С.А. СОРОКОУМОВА
Аспирант факультета теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: steshasorokoumova1996@gmail.com

S.A. SOROKOUMOVA
Postgraduate student at the Faculty of Theory and History of Art Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikova
e-mail: steshasorokoumova1996@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_266_275

МОСКОВСКОЕ ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА И ТВОРЧЕСКИЕ ИДЕИ Ч.Р. МАКИНТОША

MOSCOW STAINED GLASS ART OF THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURIES AND THE CREATIVE IDEAS OF C.R. MACINTOSH

Статья посвящена рассмотрению становления московского стиля модерн, вобравшего в себя многие интернациональные особенности искусства конца XIX — начала XX века. В качестве обоснования вышеизложенного тезиса в статье представлен анализ витражных произведений в архитектуре московского модерна в контексте влияния на их художественное своеобразие творческих идей Чарльза Ренни Макинтоша. В качестве памятников московского витражного искусства были выбраны сохранившиеся до наших дней витражные произведения в городских особняках и общественных сооружениях.

The article is devoted to the consideration of the formation of the Moscow Art Nouveau style, which incorporated many international features of the art of the late 19th — early 20th centuries. As a substantiation of the above thesis, the article presents an analysis of stained glass works in the architecture of Moscow Art Nouveau in the context of the influence of the creative ideas of Charles Rennie Mackintosh on their artistic originality. Stained glass works in city

mansions and public buildings that have survived to this day were selected as monuments of Moscow modern stained glass art.

Ключевые слова: витраж, московское витражное искусство, монументально-декоративное искусство, дизайн.
Keywords: stained glass, Moscow stained glass art, monumental and decorative art, design.

Московский модерн — это достаточно характерная и индивидуальная вариация стиля конца XIX — начала XX века. Стоит отметить, что прежде всего, проявившись практически во всех видах искусства, данный стиль отразил в необычайной полноте специфику русской культуры. Так, первостепенно в ведущем виде искусства, таком как архитектура, четко прослеживается, с одной стороны, традиционная пестрота русского быта, с другой же — тяготение к новизне, выраженной в виде перенимания элементов архитектурно-художественного языка стиля из Европы.

Неоднократно в отечественном искусствознании вставал вопрос о соотношении национального и интернационального в искусстве модерна, а именно — как традиционное соседствует с доступными русским художникам коннотациям европейского стиля. Однако кажется большим упущением, что такой вид искусства, как московский витраж, остается до сих пор за рамками научных интересов. Несправедливым будет не сказать, что московский витраж рубежа XIX–XX веков зачастую входит в научные работы, посвященные витражному искусство России. При всем том, на сегодняшний день в отечественном искусствознании не существует единого всестороннего исследования, которое бы в полной мере отражало неповторимое витражное искусство московского модерна, его стилистическую специфику и силу художественной выразительности, а потому кажется необходимым обозначить важность и значение данного вида искусства в контексте эпохи.

Став неотъемлемой частью оформления интерьеров (будь то особняк или общественная постройка), на рубеже XIX–XX веков витраж в московской архитектуре приобретает одно из важных и одновременно ведущих значений.

Именно в эпоху модерна витражное русское искусство переживает важный этап своего развития. В это время роль витражной композиции в пространстве меняется из-за новых принципов, которые провозгласил

модерн. Казалось бы, нерушимая взаимосвязь архитектуры и такого вида монументальной живописи, как витраж, в эпоху модерна рушится. Новый стиль придал витражной композиции иное «звучание» и «значение» в архитектурном пространстве, сделав ее самостоятельным и не зависимым по отношению к архитектуре элементом. В новой пространственной среде витраж, органично войдя в синтез пластических видов искусств, стал восприниматься как важный функциональный объект, способный быстро переносить внимание зрителя на значимые композиционные доминанты интерьера. Еще одним приобретением эпохи модерна стало переосмысление свойства витражного стекла. После эпохи Средневековья и Ренессанса было заново открыто эмоциональное воздействие цветной, собранной из многочисленных стеклянных фрагментов, витражной композиции посредством ее цвето- и светонасыщенности. Во многом этому способствовал технический прогресс в легкой промышленности, благодаря которому обогатилась палитра цветного стекла и способы его обработки [7, с. 204–208]. Не последней причиной, в связи с которой произошел пересмотр эмоционального воздействия витража в архитектуре модерна, по праву можно считать появление электрического освещения, позволившего по-новому взглянуть также на место и расположение витража в интерьере [1, с. 39].

Все отмеченное выше привело к тому, что круг изобразительных мотивов, используемых в витражном искусстве Москвы, в это время стал достаточно широк. Именно в эпоху модерна появляются современные композиционные принципы построения стеклянной картины, а многие мотивы и сегодня находят широкое применение в витраже. Соседствующие на равных правах с хорошо знакомыми традиционными композициями, в эпоху модерна появляются удивительные орнаментальные растительные стилизации, геометрические мотивы, уникальные бессюжетные и абстрактные композиции. Именно анализируя эту сторону витражного искусства, прежде всего можно увидеть влияние Европейских стилей конца XIX — начала XX века, включая влияние творчества известного шотландского архитектора и дизайнера Чарльза Ренни Макинтоша (1868 –1928).

Дабы обозначить круг памятников для рассмотрения, необходимо обратиться к предложенной автором статьи классификации. Дошедшие до нас памятники витражного искусства позволяют разделить московские витражи эпохи модерна на три группы: сюжетные, пейзажные и орнаментальные. В рамках рассмотрения данной темы особую

ценность представляют именно орнаментальные мотивы, прошедшие за период существования стиля свою эволюцию: от флорального, реалистически трактованного «готического» орнамента — к растительному, имеющему мягкий, плавный абрис объемов, состоящему из локальных цветовых пятен и объединенному, как правило, длинной линией стебля; до геометризованного орнамента и мотива розы Ч.Р. Макинтоша. Как становится понятно из приведенной трансформации, интерес для изучения в данном контексте представляет именно третья группа орнаментальных витражных композиций.

Тенденция к упрощению и рационализму рисунка проявляется ранее всего в трактовке флорального орнамента. В гармонии природы модерн находит соразмерность пропорций, ритм, симметрию, он «творит новую форму или конструкцию по образу и подобию природной, выделяя в ней основные конструктивные элементы», но стилизаторский поиск «не задается целью воспроизвести нечто подобное природе» [4, с. 210], в связи с чем дальнейшее развитие орнаментальных мотивов идет по пути выявления все большего локального цветового пятна в витраже, а также его сочетания с изысканной и строгой графичностью линии свинцовой протяжки. Возникает геометрическая трактовка орнаментального мотива. Именно поэтому, наверное, благодаря стильному геометрическому абрису, такие цветы, как розы Макинтоша, а также сам дизайн и стиль художника приобрели в эпоху модерна в Москве необычайную популярность.

Безусловно, самыми общеизвестными путями получения информации о новом искусстве Европы и его идеях были, с одной стороны, многочисленные периодические издания рубежа XIX–XX веков, с другой — международные и всемирные выставки [5, с. 63]. Не последнюю роль в распространении творчества Ч.Р. Макинтоша сыграла «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля» 1902–1903 гг., организованная в Москве архитектором И.А. Фоминым. В оргкомитете масштабного мероприятия был представлен и Ф.О. Шехтель [6, с. 2]. Это была первая выставка современного дизайна в Москве, и именно на ней были представлены интерьеры и мебель Чарльза Ренни Макинтоша, украшенные знаменитыми, столь любимыми им розами.

Прежде всего отклик в витражном искусстве нашли идеи рациональности и симметрии, а также выраженный вертикальный ритм макинтошевских интерьерных (мебельных) произведений. Безусловно,

данные идеи были подсказаны самому Макинтошу, с одной стороны, Средневековым искусством, с другой — японской архитектурной практикой — это является общеизвестным фактом, подтвержденным многими исследователями творчества шотландского дизайнера [3, с. 386–387]. Ради справедливости стоит отметить, что московские художники следовали не слепому копированию дизайнерских находок упомянутого художника, но и, в силу различия видов искусства, привносили сугубо национальное решение.





Рис. 1. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витражная вставка в двери особняка В.Д. Носова в Москве, 1903 г.
Рис. 2. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витражная вставка в двери особняка В.Д. Носова в Москве, 1903 г.

В качестве примера можно привести витражные композиции в особняке В.Д. Носова (арх. Л.Н. Кекушев, 1903) (рис. 1, 2). Витражные вставки в межкомнатных дверях, безусловно, напоминают по своему геометрическому строю стиль шотландского дизайнера, которым характеризуются созданные им многочисленные стулья. Но, благодаря особой декорировке стекла, создающей характерный для московского витража узор «мороз», витражные композиции остаются в рамках стиля национального модерна. При прохождении света через такое фактурное стекло витраж начинает мерцать, а в памяти сразу возникают строки из стихотворения К. Бальмонта «Узорное окно», 1897 г.

И, тем не менее, в данном случае говорить о сокрытом символическом смысле не приходится — в интерьере названного московского особняка данные произведения призваны выполнять функцию организации движения. Подобно цветовым акцентам, в дополнении с электрическим освещением, эти композиции способствуют не столько созданию особой атмосферы, сколько быстрому переносу внимания, находящегося внутри зрителя.

В свою очередь, произведения Ч.Р. Макинтоша, в частности, стулья и их геометрические формы, ровно так же, как симметрия и стро-

гое рациональное построение, имели глубокую символическую трактовку. Важность же открытия дизайна Макинтоша московскими художниками модерна заключается в том, что его произведения показали красоту симметрии, порядка и гармонии, которые, в тоже время не противоречили идее подражания природе и поиска в ней вдохновения. Все это побудило художников модерна создать в архитектурных сооружениях уникальные произведения витражного искусства, построенные исключительно на соотношении геометрических форм, однако полные скрытых растительных и флоральных прототипов.

Одним из примеров, который иллюстрирует данную тенденцию, может служить витражное окно главной лестницы, спроектированное Л.Н. Кекушевым для особняка И.А. Миндовского (1903–1904) (рис. 3, 4). Стилизованное дерево, с округленной кроной и удивительными, не имеющими аналогов в природе, листьями, становится стержнем всей трехчастной композиции. Отдельные клейма внизу изобилуют близким к геометрическим фигурам узором, вторящим лейтмотиву главного орнамента — фантастического дерева в верхней части. Роль объединяющего элемента выполняют ритмика и колористическая гамма витража, собирающие самостоятельные фрагменты в единое целое.





Рис. 3. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж главной лестницы особняка И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Рис. 4. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж главной лестницы особняка И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Продолжая вопрос о влиянии творчества Макинтоша, нельзя не назвать мотив, который, по-видимому, более всего запомнился московским зрителям, архитекторам и художникам, — это «Роза Макинтоша», мотив, который характеризует игривое сочетание острых углов и мягких изгибов [2, с. 91].

Неправильным будет говорить, что символика, заложенная шотландским дизайнером в данный цветок, была полностью перенята или понята московскими художниками. До наших дней дошло достаточное количество памятников, чтобы утверждать, что зачастую роза как символ не использовалась в витражных произведениях московского модерна, однако была введена в качестве модного орнаментального мотива, который отсылал бы смотрящего к современным тенденциям, царящим в Европе. Так произошло, допустим, в гостинице Метрополь, которая на тот момент являлась самой богатой, популярной и красиво декорированной гостиницей в Москве. Лестничное пространство упомянутого сооружения украшено витражным окном, в орнаменте которого можно наблюдать воспринятые московскими архитекторами стилизованные розы Макинтоша (рис. 5, 6).





Рис. 5. Архитекторы Л.Н. Кекушев, В.Ф. Валькот, П.П. Висневский. Гостиница «Метрополь». Витраж лестничного пространства. 1899–1905 гг.

Рис. 6. Архитекторы Л.Н. Кекушев, В.Ф. Валькот, П.П. Висневский. Гостиница «Метрополь». Витраж лестничного пространства. 1899–1905 гг.





Рис. 7. Архитектор Ф.О. Шехтель. Витраж парадной лестницы в усадьбе С.П. Патрикеева в Москве, 1907 г. Фрагмент

Рис. 8. Архитектор Ф.О. Шехтель. Витраж парадной лестницы в усадьбе С.П. Патрикеева в Москве, 1907 г.

Однако существуют витражные произведения, символическая роль которых говорит о более глубоком понимании идей Макинтоша.



Рис. 9. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж в вестибюле в особняке И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.



Рис. 10. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж в вестибюле в особняке И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Самая важная функция витражей московского модерна в архитектуре и интерьере здания заключалась в создании так называемой чуть видимой грани двух миров, объединении внешнего и внутреннего и, как следствие, преобразование последнего. Примером к данным рассуждениям может служить главное витражное окно в холле усадьбы С.П. Патрикеева (арх. Ф.О. Шехтель, 1907). Рисунок витража, выполненный в сложной пастельной цветовой гамме, изображает провисающие розы Макинтоша на нитях-гирляндах, тянущихся будто со стен самого интерьера и обволакивающих окно, подобно паутинке (рис. 7, 8). Тем самым достигнут эффект исчезновения массива стены и ее трансформации в нечто легкое и эфемерное. Витраж становится тонкой преградой между внешним и внутренним, с одной стороны, пропуская естественное освещение, преобразовывая внутреннее пространство и создавая особую фантастическую атмосферу волшебства, красоты и совершенства, с другой — дематериализуя стену, становясь, собственно, самим внешним, вбирая в себя тени расположенной за пределами усадьбы природы.

Не менее интересным примером применения мотива розы может служить сохранившийся витраж в вестибюле особняка И.А. Миндовского (Л.Н. Кекушев, 1904) (рис. 9, 10). На первый взгляд витраж может показаться неприметным и совершенно не интересным для рассмотрения. И все же данная витражная композиция является отражением, с одной стороны, дизайна Чарльза Макинтоша, а с другой — примером введения мотива розы в витражную композицию. По существу, само витражное окно кажется пустым, не заполненным орнаментальными

композициями, однако это соответствует принципу Макинтоша — использование белых стен или же белой мебели, которые становятся фоном для цветного, орнаментального акцента. В центре окна находится геометрическая вертикальная композиция, которая может напомнить внимательному зрителю знаменитые высокие спинки стульев шотландского дизайнера. «Спинки», которые внизу и вверху деликатно украшены хорошо знакомым орнаментом — геометризованной розой.

В данном произведении, как и в предыдущем, прекрасно отразилась идея «пустоты», глубоко любимая и применяемая Ч.Р. Макинтошем в группе интерьеров, названных исследователями «белыми интерьерами» (1900–1906 гг.).

***

Резюмируя все вышесказанное, отметим, что витражи московского модерна, подобно архитектуре того времени, отражают интернациональные влияния стиля рубежа веков, при этом сохраняя особую, индивидуальную художественную выразительность.

Касаясь непосредственно творчества Ч.Р. Макинтоша и его воздействия на витражное искусство московского стиля конца XIX — начала XX века, можно отметить два пути обращения московскими витражистами и архитекторами к творчеству упомянутого художника.

Во-первых, перенимание видимых принципов промышленного дизайна Ч.Р. Макинтоша, таких как графичность, рациональность, симметрия, вертикальная ориентация композиционного построения предметов, в связи с чем появились графические мотивы в украшении витражных окон. Хочется также отметить, что графическая структура стилизованных и декоративных рисунков модерна хорошо укладывается в требования техники витража с их металлическими конструкциями.

Во-вторых, внедрение мотива геометризованной розы Макинтоша в витражи Москвы. Зачастую данный мотив цветка вводился в виде причудливой диковинки, говорящей об общеевропейском тренде причастности к творчеству дизайнера. Но, будучи наделенным глубокой символической трактовкой, данный символ был также воспринят и понят московскими архитекторами, переработан и подчинен главным задачам сооружения, в которое он помещался. Более того, данный мотив способствовал тому, что художники-витражисты приобрели геометризованное мышление и стали обращаться не просто к уже существу-

ющему мотиву, но и к популярной на тот момент флоральной тематике, наделяя изображение флоры обобщением и геометризованной стилизацией. Можно предположить, что данный факт мог подготовить художников и общественность к восприятию искусства авангарда и, в частности, абстракционизма.

Список литературы:

1. *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. — Москва: Наука, 1999.

2. *Горюнов В., Тубли М.* Архитектура эпохи модерна. — Москва: Стройиздат, 1992.

3. *Федотова Е.* Интерьеры Чарльза Ренни Макинтоша // Европейский символизм / ответственный редактор И.Е. Светлов. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2006.

4. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — Москва: Искусство, 1978.

5. *Нащокина М.В.* Московский модерн. Проблема западноевропейских влияний. — Москва: Биоинформсервис, 1999.

6. Положение о Первой Московской Выставке Архитектуры и Художественной Промышленности 1902–1903 года, состоящей под Августейшим Покровительством Ее Императорского Высочества Великой Княгини Елизаветы Федоровны. Утверждено 7 июня 1902 г. - Москва: [б. и.], 1902.

7. *Тоде Э.* Стекольная живопись. Краткий очерк ее истории и технического развития // «Зодчий». Архитектурный и художественно-технический журнал № 23. – СПб: С.-Петербургское Общество Архитекторов, 1908.