Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Даутов Ергали Нуркешевич

Функция и художественный образ в отечественных общественных интерьерах эклектики конца XIX - начала XX вв.

Специальность:
17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Соловьев Николай Кириллович

Москва, 2019

Содержание

Введение 3

Глава 1. Русская эклектика в общественных интерьерах рубежа XIX и XX веков как художественное явление 12

1.1. Русская эклектика: к вопросу определения 12

1.2. Место и роль русской эклектики в общественных интерьерах рубежа веков в России 34

Глава 2. Вопросы сложения эклектики как художественного направления в общественных интерьерах рубежа XIX и XX веков 66

2.1. Художественный образ русского историзма в интерьерах 66

2.2. Влияние коммерческих общественных интерьеров на формирование русской эклектики 88

2.3. Роль функциональных процессов в становлении и развитии русской эклектики в общественных интерьерах конца XIX – начала XX века 100

Глава 3. Взаимодействие функциональных и художественных аспектов в формировании русской эклектики рубежа XIX и XX веков 127

3.1. Роль и значение функционального подхода в формировании архитектурно-пространственной концепции общественного интерьера 127

3.2. Природа художественного образа в интерьерах стиля эклектики 146

3.3. Взаимосвязь художественного образа и функционального решения в русской эклектике 155

Заключение 184

Список использованной литературы 188

Введение

Актуальность темы исследования. Архитектура периода эклектики конца XIX – начала XX вв., особенно в части интерьеров общественных зданий, остается незаслуженно малоисследованной. Отчасти такое положение дел объясняется тем, что в течение долгого времени эклектика воспринималась как что-то вторичное и чуть ли не антихудожественное. Однако современный проектный и художественный опыт постмодернизма в архитектуре и дизайне позволяет по-новому оценить процессы стилеобразования в этот период. Рассматриваемая тема представляется важной не только в аспекте стилеобразования, анализа стилистической общности, но и с точки зрения формирования и развития культуры России, а также проектной культуры в области художественного проектирования интерьеров.

Активное использование в художественном проектировании интерьеров в исследуемый период элементов различных исторических стилей привело к сложению целой системы приемов организации пространственного образа. Совокупность этих приемов, возникающая в результате деятельности художника-проектировщика интерьера целостность, может быть трактована как «стиль эклектики».

Словосочетание «стиль эклектики» вошло в современную дизайнерскую терминологию первоначально как журналистский оборот, упрощенно представляющий характер компоновки интерьера, составленного из разнородных и разновременных объектов и элементов, обладающих собственным узнаваемым стилем. Однако это словосочетание утвердилось в международной профессиональной проектной практике последних десятилетий как метод композиционно, знаково-символически и функционально осмысленного сочетания разнообразных стилевых тем и

направлений. Практики дают советы дизайнерам, как организовать и обставить интерьер в «стиле эклектики», где можно заказать стилизации известных в истории искусства и интерьера элементов. В то же время, само понятие «стиль эклектики» из-за неопределенности конкретного временного периода или стилевого решения, используемого в проекте, оказывается достаточно расплывчатым. С одной стороны, период эклектики имеет конкретные исторические рамки: конец XIX – начало XX вв. С другой – метод использования разнохарактерных стилевых тем оказывается плодотворным и столетие спустя при создании индивидуального образа жилого или общественного пространства интерьера.

В данной работе словосочетание «стиль эклектики» используется как для характеристики художественных решений того самого исходного исторического периода и как принцип стилевого плюрализма, так и для обозначения актуального для современной проектной культуры метода художественного проектирования, основанного на использовании различных стилевых тем в сфере дизайна интерьера. Понятие «стиль эклектики», таким образом, не ставится в один ряд с привычными понятиями, обозначающими исторические стили или четко формализованные стилевые направления XX века и остается в системе проектно-методического, структурно-композиционного и пространственно-средового анализа.

Если говорить точнее, то речь идет об использовании множественности стилевых тем в проектной деятельности дизайнера интерьера, метод проектирования на основе сочетания, образного, тематического, смыслового взаимодействия разнообразных стилевых тем.

Интерьерам «стиля эклектики» немногим более ста лет: какие-то частично сохранились, какие-то известны по описаниям и документам. Дело в том, что в советский период (1960-1970-е годы), несмотря на довольно большую активность в деле охраны памятников, сооружения, выстроенные в

стиле эклектики, памятниками не считались. И до сих пор далеко не все такие сооружения поставлены на учет в качестве объектов культурного достояния, хотя многие из них функционирует по своему первоначальному назначению. В результате такой ситуации сооружения и интерьеры эклектики подвергаются переоснащению, перестройкам, разрушению как не имеющие историко-художественной ценности.

Однако интерьеры эклектики, то есть «архитектуры выбора», – важный компонент культурной памяти и архитектурного наследия России. Охрана отдельных памятников чрезвычайно значима в сохранении самобытного культурного наследия России.

Недостаточность изученности отечественных общественных интерьеров эклектики и значимость данного периода с точки зрения своеобразия стиля и сохранения национального наследия определяет актуальность темы. Кроме того, стилевые приемы эклектики напрямую влияют на современную стилизацию в интерьерах. Назрела необходимость воссоздать целостную картину эклектики как стиля в создании интерьера общественных сооружений, представив ее во всем богатстве художественных образов и функциональности.

Объект исследования: отечественные общественные интерьеры, созданные в период архитектуры эклектики, в конце XIX – начале XX вв.

Предмет исследования: соотношение художественного своеобразия и функциональных требований в интерьерах общественных сооружений Москвы и Санкт-Петербурга, созданных в период архитектурной эклектики.

Степень научной разработанности проблемы

Научную литературу, на которую опирается настоящая работа, можно подразделить на несколько категорий:

1) искусствоведческие работы, посвященные искусству интерьеров общественных знаний в стиле эклектики, вопросам

историзма в интерьере, а также посвященные архитектуре данного стиля и периода; работы по истории интерьера;

2) публикации и описания отдельных памятников;

3) широкий спектр работ, посвященных эклектике как художественному явлению, вопросам историзма и стилизации, а также особенностям решения функциональных проблем в интерьере.

Необходимо отметить, что архитектура эклектики в целом является достаточно малоизученным феноменом. Прежде всего здесь необходимо назвать труды А.В. Иванникова («Историзм в архитектуре», 1997) и Е.А. Борисовой («Русская архитектура второй половины XIX века», 1979; «Романтические тенденции в русском интерьере», 1990), Е.И. Кириченко («Русская архитектура 1830-1910-х годов», 1982), – во всех убранство русского интерьера рассматривалось в контексте общих архитектурных процессов.

Также написан ряд важных исследований по истории интерьера как такового, в том числе «Русский интерьер XIX века» И.А. Бартенева и В.Н. Батажковой (1983), «Интерьер в России. Традиции. Мода. Стиль» Ю.Б. Демиденко (2000), «Мебель в русском интерьере конца XIX – начала XX веков» О.Б. Струговой (2000). Среди зарубежных трудов по теме выделим «Иллюстрированную историю убранства интерьера» Марио Праца (1960), «История интерьера в Европе XVI – начала XX века. стили, детали оформления жилища» Г. Бенкер (1984), «Художественные убранства XIX века» Ш. Гере (2003).

Многовековая история русского интерьера с позиций его пространственно-композиционной организации раскрыта в работе Н.К. Соловьева «История русского интерьера» (2012) и переиздании в форме учебника «Дизайн исторического интерьера в России» (2018).

Цель и задачи исследования

Целью предпринимаемого исследования является выявление и анализ взаимодействия функциональных требований и художественного образа в интерьерах общественных сооружений конца XIX – начала XX века, выполненных в стиле эклектики.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

– проанализировать историю изучения феномена эклектики как стиля в архитектуре и интерьере, чтобы точнее уяснить художественную сущность эклектики как «архитектуры выбора»;

– выявить место и роль эклектики в общественных интерьерах рубежа веков в России, ее распространённость и влияние;

– проанализировать соотношение понятий «эклектика» и «историзм» в теории искусствознания и на конкретных примерах;

– осуществить анализ влияния коммерческих общественных интерьеров на создание течения русской эклектики на примере общественных сооружений;

– исследовать функционализм как явление, впервые проявившее себя в период эклектики;

– проанализировать роль функции в интерьерах на материале интерьеров общественных зданий эпохи рубежа веков в Санкт-Петербурге и Москве: магазинов (в том числе ГУМа), вокзалов, бань (в том числе Сандуновских);

– исследовать природу художественного образа в интерьерах эклектики.

Теоретико-методологические основания исследования

Основы работы составляют всеобщие, универсальные методы научного исследования: философские, общенаучные, а также методы искусствоведческого анализа (иконографический, стилевой и структурно-композиционный), метод функционального и проектного анализа.

Важнейшим принципом исследования стал принцип историзма, внутренне соответствующий не только предмету исследования (интерьеры более чем столетней давности), но и стилю данного предмета (эклектика как вариант интерьерного историзма). Данный принцип предусматривает изучение явлений в их взаимообусловленности и взаимосвязи, в конкретно-исторических обстоятельствах и с учетом объективных противоречий генезиса. Историческая точка зрения предполагает сравнительный анализ памятников в историческом контексте. Историко-типологический метод и формально-композиционный анализ способствуют более точной и обоснованной периодизация явления и выделению важнейших признаков стиля.

Научная новизна

Научная новизна исследования определяется недостаточной изученностью эклектики как стиля оформления интерьера общественных сооружений, в частности, в Москве и Санкт-Петербурге. В ходе исследования получены результаты, имеющие значимость для теоретического осмысления наследия эклектики как архитектурного стиля, оказывающего влияние на процессы стилеобразования в интерьере. В частности, в работе впервые:

– воссоздана история изучения феномена эклектики как «стиля» (системы формально-композиционных закономерностей) в интерьере, прояснена художественная сущность эклектики как «архитектуры выбора» и полноценного художественного стиля оформления интерьера;

– выявлены место и роль эклектики в общественных интерьерах рубежа веков в России, степень ее распространённости и влияния, вплоть до сегодняшнего дня;

– проанализировано соотношение понятий «эклектика» и «историзм» в теории искусствознания и на конкретных примерах;

– на примере общественных сооружений проанализирована роль коммерческих общественных интерьеров в формировании русской эклектики;
– исследован функционализм в интерьере как явление, впервые проявившее себя в период эклектики;
– исследована роль функции в интерьерах на материале интерьеров общественных зданий эпохи рубежа веков в Санкт-Петербурге и Москве: магазинов (в том числе ГУМа), вокзалов, бань (в том числе Сандуновских);
– определена природа художественного образа в интерьерах эклектики;
– сопоставлена роль функции и художественного образа в интерьерах стиля эклектики.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эклектика – это творческий метод, который складывается в условиях недостатка сложившихся форм архитектуры, в основе которого лежит право архитектора на выбор образцов из истории культуры и их сочетание в рамках одного сооружения. В конце XX века существует взгляд на эклектику как на цельный стиль, имеющий определенные традиции в мировой архитектуре.
2. Здания периода эклектики создавались признанными мастерами архитектуры, они оцениваются как памятники культуры и во многом формируют облик центральной части городов России. Задачи реконструкции и реставрации центральных построек русских городов требуют более глубокого, сущностного, безоценочного понимания художественно-конструктивных особенностей эклектики и ее стилевого своеобразия. Вклад архитектуры эклектики в русское градостроение остается недооцененным.

3. Наиболее мощное влияние на становление эклектики оказала философия романтизма. Упорядоченность классицистической городской застройки уступила место личностному самовыражению заказчика и архитектора. В эклектике отражается такая основополагающая черта философии и художественной практики романтизма, как стремление к экзотике, реабилитация разнообразных по временному и географическому происхождению стилей в художественном пространстве. Важным принципом романтической философии и художественной практики была характерная и для эклектики фрагментарность. В архитектуре эклектики, как и в художественной теории романтизма, происходил пересмотр жанровых ограничений: архитектура приблизилась к скульптуре, скульптура переняла конструктивные принципы архитектуры. Эклектика в архитектуре есть выражение романтических мировоззренчески-эстетических тенденций.
4. «Стиль эклектики» неразрывно связан, во-первых, с функциональным подходом к архитектуре, и во-вторых, с активизацией общественного строительства, с созданием большого количества новых общественных строений.
5. Определяющим свойством художественного образа в интерьере эклектики было стремление к выявлению совокупности традиций художественного творчества. При этом каждая имитируемая модель художественного мира (готика и Византия, Ренессанс и неогрек, рококо и барокко, и пр.) являлась выражением определенной художественной идеи, а также материально выражалась в присущих времени средствах, то есть строительных и отделочных материалах.

Научно-практическая значимость работы

Результаты проведенного исследования могут быть использованы при проведении дальнейших искусствоведческих и историко-теоретических исследований, в музейной и экспертной работе, при создании справочных работ по истории декоративно-прикладного искусства и архитектуры конца XIX – начала XX века, в ходе реставрации и сохранения памятников культурного наследия. Результаты исследования могут использоваться в педагогической практике при разработке куров по истории интерьера и архитектуры, истории стилей, а также при создании программ и учебных пособий по отечественной архитектуре.

Апробация работы проведена в ходе разработки художественно-архитектурного проекта реконструкции «Сандуны Сибирь» в г. Новосибирск. Спроектированы и реализованы интерьеры и фасады банного комплекса по проекту автора.

Структура диссертации отражает логику исследования и соответствует последовательности решения задач, необходимых для назначенной цели. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. Русская эклектика в общественных интерьерах рубежа XIX и XX веков как художественное явление

1.1. Русская эклектика: к вопросу определения

В трактовке понятия эклектики за более чем вековую историю сменилось несколько подходов. Менялось отношение к данному явлению, менялась оценка его масштабов, а также его родовидовое описание.

По происхождению слово эклектика восходит к греческому «выбор» (греч. ἐκλεκτός – избранный, отборный: ἐκ – из, λέγω – говорить, собирать, отбирать). И в современном искусствоведении звучит мысль о том, что эклектика – это не просто стиль, а творческий метод, который складывается в условиях недостатка сложившихся форм архитектуры, в основе которого лежит право архитектора на выбор образцов и прошлого и их сочетание в рамках одного сооружения [Гриц, 2004, 7].

Если на протяжении XVIII века, в духе классицизма, существовала жесткая стилистическая иерархия, четкое представление о должном и недолжном, то эклектика исподволь эту иерархию свергает, утверждая: все стили равноценны. Как горько пишет И.Грабарь, комментируя переход от классицизма к эклектике – «Раньше любили только античность, но любили ее беззаветно, фанатически; теперь античность – лишь небольшая часть той неиссякаемой сокровищницы, из которой зодчие черпают идеи для своих композиций. Любят все, потому не любят в сущности ничего» [Грабарь, 1910, 580]. С другой стороны, в этот период архитектура внезапно почувствовала свободу обращения к другим эпохам, почувствовала себя полноправным наследником этих эпох, «возникла потребность овладеть всем богатством идей и форм, воплощенных мировым зодчеством за всю историю его развития» [Иванова, 2014, 22].

Предтечами эклектики в русской архитектуре стали еще в конце XVIII в. «шинуазри» («китайщина») и «русская готика»; эти направления были поддержаны иностранными влияниями, например, английским стилем «пикчуреск» и ориентализмом. Готические, необарочные и египетские формы появились в конце правления Екатерины II; готика обрела новое дыхание при Павле I, а при Александре I ярко проявила себя в проектировании усадеб.

Вообще эклектика существует как объединяющее понятие для массы разнородных стилистических направлений. Обобщая все направления, предложенные современными исследователями как составляющие в рамках эклектики, можно назвать следующий перечень:

1) «*шинуазри*» (другое название – «китайщина») (1740–1770-е);
2) *псевдоренессанс* (1760–1780-е);
3) в рамках классицизма – «*русская готика*» (1770–1800-е);
4) *эклектика* как сознательное смешение элементов различных исторических стилей (1770–1910-е);
5) *«русско-византийский* стиль» (1815 – конец XIX века);
6) «*русский стиль*» (1815–1830-е, 1850–1870-е);
7) начиная с романтического классицизма – *псевдороманский* стиль (две волны: первые десятилетия XIX века и конец XIX – начало XX века);
8) *псевдоготический* стиль (1820–1890-е);
9) эклектика *экзотическая* (восточная, *ориентальная*) (1820-е годы – начало XX века);
10) первый «*неоклассицизм»* (1830–1840-е);
11) «*неогрек»* (неогреческий стиль) (1830–1910-е);
12) «*боз-ар*» и «*необарокко*» (1830–1910-е);
13) *«неоренессанс»* (1830–1920-е);
14) «*кирпичный*» стиль (с 1860-х);

15) *византийский* стиль (1860–1910-е);

16) *неороманский* стиль (1870–1910-е);

17) *протомодерн* (с включениями русского, романского и готического стилей) (1880–1900-е);

18) *неоготика* (1890-е–1910-е);

19) *неорусский* стиль (1900–1910-е);

20) второй *неоклассицизм* (1900–1920-е).

При этом все вышеназванные стили имеют свою классификацию, альтернативные термины для обозначения, собственные тенденции в исследовании.

Это большое направление стилевых составляющих в рамках понятия «эклектика» может быть отражено схематично, в диаграмме (см. Рис. 1).

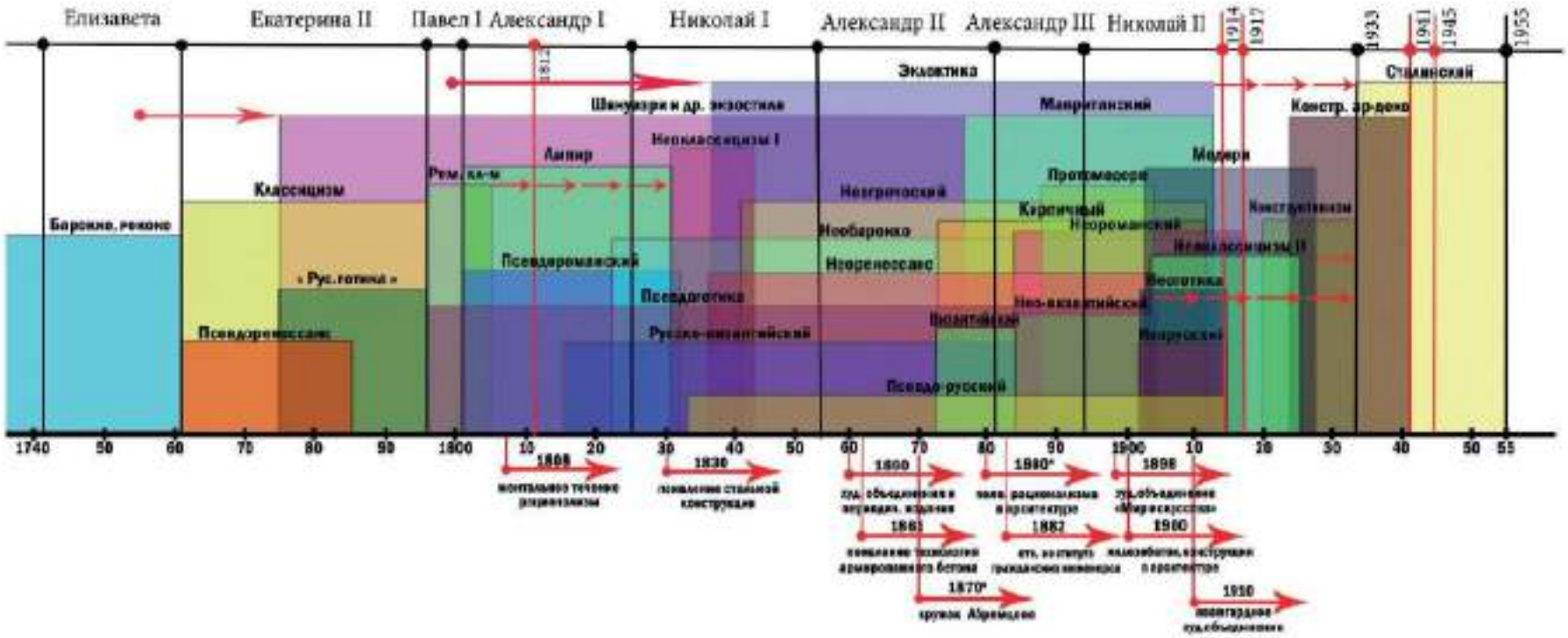


Рисунок 1. Диаграмма развития архитектурных стилей в России [1]

[1] Выполнена по материалам: Горюнов В.С. Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX века: автореф. дис. канд. архитектуры. Л., 1984. 20 с.; Давидич Т.Ф., Качемцева Л.В. Особенности эклектики в архитектуре Российской империи // Academia. Архитектура и строительство. 2015. № 4. С. 16-22; Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 390 с. и др.

В середине XIX века, когда эклектика стала приходить на смену классицизму, в России ее называли «новый стиль». Термин «эклектика» в России был употреблен впервые в 1837 году Н.В. Кукольником на страницах «Художественной газеты»: «стиль нашего времени – эклектический» [цит. по: Агеева, Акилова, Костина, 2011, 21]; в тот период понятие эклектики еще не было оценочным. Впоследствии, когда само слово «эклектика» обрело негативные коннотации, ему стали подбирать неоценочные синонимы: «романтизм» и «историзм».

Эклектика горячо приветствовалась одними современниками и отрицалась другими. Н.В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» в 1831 году, вполне в романтическом духе своего творчества этой поры, описывал дух архитектуры различных времен и стран и восклицал: «Пусть совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачно готическое, и обременённое роскошью украшений восточное, и колоссальное, египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны и легко-выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигура фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск. Пусть как можно реже дома сливаются в одну ровную, однообразную стену, но клонятся то вверх, то вниз» [Гоголь, 2009, 269-270].

Гоголь говорит о отличии в архитектуре городов, лежащих в неровных местностях (где можно употреблять более однообразную архитектуру) и городов равнинных: в них-то необходимо архитектурное своеобразие и многообразие, «архитектура должна быть как можно своенравнее: принимать суровую наружность, показывать веселое выражение, дышать древностью, блестеть новостью, обдавать ужасом, сверкать красотой…» [там же, 271].

Гоголь пишет также о такой основе эклектической архитектуры, как отказ от снобизма: «Архитектор-творец <…> менее всего должен пренебрегать вкусом тех народов, которым мы в отношении художеств обычно оказываем презрение. Он должен быть всеобъемлющ, изучить и вместить в себе все бесчисленные изменения их» [там же, 270]. А для этого, для творческого воспроизведения духа разнообразных стилей, архитектору нужно быть «гением и поэтом» [там же].

Здесь мы доходим до главного: романтическое основание эклектики очевидно, как и влияние романтизма на образ архитектора как творца, как гения, как поэта. Как отмечает теоретик романизма А.Жуссэн, для романтиков «в философии, как в литературе и в искусстве, главное – талант, гений, а все остальное только чистая риторика» [Жуссэн, 2011, 15].

Эклектика – явление не сугубо русское, а общемировое. Современные западные историки архитектуры и интерьера характеризуют эклектику как своего рода стиль, состоящий из сочетания стилей. В зарубежном искусствоведении для обозначения различных периодов архитектуры данного периода также используются термины «историзм», «романтизм», а также «боз-ар» (beaux-arts).

Как отмечают современные зарубежные историки интерьера Дж. Пайл и Дж. Гура, «термин «эклектика», по-видимому, является лучшим словом для описания мнения о том, что весь дизайн должен состоять в выборе какого-либо исторического прецедента и в том, чтобы подражать ему как можно более убедительно. Одним из словарных определений этого слова является «выбор того, что кажется лучшим в различных доктринах, методах или стилях». Этот термин имеет хождение и в философии: «эклектическая философия» основана на нескольких источниках. В дизайне эклектика стала обозначать практику выбора из исторических прецедентов, которые кажутся подходящими или привлекательными для конкретного проекта. Общая новизна была отброшена.

Как бы ни были возрожденцы и викторианцы сосредоточены на историческом прецеденте, все они стремились сделать что-то новое, что-то свое собственное и современное из истоков, которые питали их. Напротив, сущность эклектики – это угодливое стремление воспроизвести прошлое – какое-то прошлое, любое прошлое, пока это воспроизведение можно сделать убедительным» [Pile, Gura, 2014, 305]. В связи с недостаточностью культурного слоя, эклектика не так глубоко затронула Америку, однако нашла отражение в ряде американских памятников данного периода.

Важно отметить, что эклектика была «завезена» из Европы в другие страны: «Вестернизированная архитектура Индии, Австралии и других колониальных регионов наполнена деталями римского классицизма и мотивами готики и ренессанса, которые успокаивали колонистов и либо производили впечатление на коренное население, либо раздражали его. Даже Китай и, в меньшей степени, Япония подверглись влиянию электики, вдохновленной британским присутствием в Гонконге и Шанхае, а также китайскими и японскими архитекторами, которые обучались в американских архитектурных школах, где общепринятым направлением был эклектизм боз-ар» [ibid., 327].

Эклектика занимает свое место между определенностью классицизма и законченностью модерна. Модерн был наиболее значительным стилем начала – середины XX века, и под его влиянием находится преподавание искусствоведения на протяжении всего века: ведь учебники по архитектуре были написаны тогда, когда «эклектика XIX века в курсе истории архитектуры рассматривалась как явление достаточно случайное и не заслуживающее большого профессионального внимания» [Давидич, Качемцева, 2015, 16]. Так, зачастую эклектика и в учебных пособиях упоминается как нечто почти случайное, досадная помеха на пути художественной эволюции, то, что должно быть преодолено [Сарабьянов, 2001].

Именно поэтому нередко можно встретить оценочные, негативные характеристики эклектики. Немецкий историк искусства Э.Кон-Винер в начале XX века, то есть периода господства модернизма, характеризует период эклектики как «путаницу стилей, которая во второй половине XIX столетия прикладное искусство, живопись и пластику сделало ареной невыносимой безвкусицы» [Кон-Винер, 2000, 201]. Он выразительно и весьма оценочно характеризует архитектуру эклектики: «Фасады домов не зависят от внутреннего устройства, весь их смысл в стремлении казаться возможно богатыми и пышными; их загромождают балюстрадами, фризами, пилястрами и орнаментом, формы которого берутся из готики, ренессанса, барокко, рококо и других стилей; все это делается при этом из гипса. Впечатление поэтому для всякого имеющего вкус человека прямо невыносимое: ни один консоль ничего не несет, карниз ничего не ограничивает, галереи не указывают дорогу, орнамент загромождает и разрушает все то, что еще осталось от стены. К этому присоединяются еще эркера, из которых нельзя посмотреть вдаль, пустые оконные рамы и ложные окна, башенки на крыше и мансарды» [там же, 203].

К.Малевич, с позиций раннесоветской эстетической стратегии, критикует эклектику как царство «старого», отжившего, как антипод кубизма: «Эклектизм всюду, в сознании живописца, в его холстах, в музыке, в театре, в поэзии, во всем труде – всюду есть помеси, всюду веками, как ракушками, инкрустируется современность <…> все еще существует антикварий в области искусств, заполняет современную социалистическую площадь в виде обелисков, портретов, саркофагов, парфенонов, стадионов…» [Малевич, 2003, 139].

М.А. Ильин и Е.А. Борисов уверенно характеризуют II половину XIX века как «архитектуру упадка» [Ильин, Борисов, 1965, 257]. В наиболее идеологическом варианте марксистского искусствоведения этому «упадку» была найдена причина экономическая и идеологическая: «Отсутствие

больших положительных идей в архитектуре вывело ее за рамки большого искусства, а все возраставшая материальная зависимость архитекторов от частных предпринимателей сделала невозможным осуществление крупных архитектурных замыслов. В этом процессе значительную роль сыграла русская буржуазия, выступавшая как основной заказчик многочисленных и разнообразных сооружений. Постепенная утрата простоты и ясности художественного образа в архитектуре, начавшаяся ещё в 30-40-х годах XIX века, привела в последующий период к потере единства стиля, к господству эклектики. Это сопровождалось углублением противоречий между прогрессивными завоеваниями строительной техники и неоправданными, громоздкими, чисто внешними декоративными формами <…> Попытки многих архитекторов внести в оформление современных зданий декоративные элементы, почерпнутые в древнерусском зодчестве, носили поверхностный, эклектический характер и лишь усиливали эти противоречия» [там же, 257-258]. Более того, эклектика, по мнению исследователей советской поры, нивелировала личность архитектора: «Даже наиболее даровитые архитекторы теряли собственный творческий «почерк» и выступали как проводники все новых и новых «стилей», объединяемых общим понятием эклектизма» [там же, 301].

Е.В. Николаев пишет об одном московском особняке: «Этот фасад сам по себе лучшая характеристика художественных принципов 1870-х годов – более ничтожной эклектики и большей художественной бессмыслицы невозможно себе представить» [Николаев, 1975, 77]; употребляет он и такие выражения, как «пучина эклектики».

Сурово пишут советские искусствоведы о принципах работы Гартмана и Ропета: «Механическое перенесение на фасады сооружаемых зданий бесчисленных мотивов, почерпнутых главным образом из изделий народных

ремесел, делало творческий метод архитекторов этого направления бесплодным» [Неклюдова, 1980, 152]. Ю.С. Яралов характеризует эклектику как «смешение разнородных элементов, их некритическое, механическое употребление» [Яралов, 1981, 246].

Вторят мнениям советских исследователей и многие современные. Говоря о периоде эклектики, ростовский исследователь И. Москаленко возглашает: «Наступило архитектурное безвременье» [Москаленко, 2013].

Нередко эклектику оценивают лишь как переходный период между классицизмом и модерном – переходный, подражательный, чуть ли не внеэстетичный. В книге В.В. Кириллова «Архитектура русского модерна» эклектика определяется через такие понятия, как «распад старой эстетической системы», «потеря чувства меры», «хаос», «дисгармония», «безудержный декоративизм», «безвкусица», «неорганичные бутафорские формы», «механически повторяющиеся элементы», «стилистическая пестрота», «разрыв утилитарной и эстетической сторон архитектур» [Кириллов, 1979].

Данные характеристики призывают оценить эклектику как явление глубоко подражательное, случайное, признак непрофессионализма. Однако, как точно отмечают исследователи, здания в стиле эклектики создавались не какими-то пришлыми непрофессионалами, а признанными мастерами архитектуры, – и здания эти сегодня оцениваются как памятники культуры [Давидич, Качемцева, 2015, 17].

Определенная реабилитация эклектики стала происходить только в конце XX века, когда, в период постмодернизма, эклектика была пересмотрена как принцип обращения к различным культурным знакам, разнесенным во времени и в пространстве. В работах искусствоведов 1970-1990-х годов (Е.И. Кириченко, А.В. Иконников, Т.П. Каждан, Е.А. Борисова, В.В. Кириллов, М.П. Тубли) русская эклектика в архитектуре начинала реабилитироваться. Как точно отмечает Н. Сиповская, «Эклектика, порицаемая детьми ее апологетов

за «уродство», внуками – «за враждебную идейность», правнуками – «за безликость», занимает законное место в академической истории искусств» [Сиповская, 1999, 27].

Однако и сегодня этот период в учебниках и программах высшей школы мало освещается, что ведет к досадным ошибка в реконструкции и реставрации зданий, а также в проектировании сооружений в стиле неоэклектики. Задачи реконструкции и реставрации центральных построек русских городов требуют более глубокого, сущностного, безоценочного понимания художественно-конструктивных особенностей эклектики и ее стилевого своеобразия. Как отмечает Е.Б. Иванова, если применительно ко всем видам духовной деятельности обращение к истории и ее осмысление были обычным и даже обязательным делом, то в отношении архитектуры все долго обстояло иначе [Иванова, 2014, 22-23].

Причины прихода эклектики на смену классицистическим стилям (и вообще самому понятию стиля) лежат глубоко в своеобразии мышления человека XIX века. Как отмечает Е.И. Кириченко, «с утратой высокого идейного звучания классицизм теряет художественную убедительность, превращаясь в сумму мертвых догм, в казарменный стиль, вызывающий ассоциации с бытом военных поселений, деспотизмом аракчеевщины и муштрой николаевского времени» [Кириченко, 1978, 51].

Наиболее мощное влияние на становление эклектики оказала философия романтизма: «период истории архитектуры, названный историзмом, возник после решительной критики романтизмом классической архитектурной традиции» [Горюнов, 2012, 13]. Е.И. Кириченко прямо пишет: «эклектика при своем возникновении вдохновлялась тремя основными идеями – антиакадемизмом, апологией средневековья и национальным колоритом, то есть фактически эстетикой романтизма» [Кириченко, 1978, 80].

Именно писатели-романтики первыми нашли художественное оправдание богато декорированной готике: так, описание Собора Парижской богоматери у Гюго во многом предсказывает эстетику эклектики: «единое и сложное, подобно «Илиаде» и «Романсеро», которым оно родственно; чудесный результат соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; одним словом, это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность» [цит. по: Ванслов, 1966, 241].

Некоторые исследователи прямо пишут о романтической природе эклектики: романтический идеал, по мысли А.Н. Журина, характеризуется «стремлением к свободе творчества, реализуемым в полистилистике архитектуры ранней эклектики, поиском в ней своей национальной идентичности» [Журин, 2018, 83].

Можно встретить мнение о том, что один из первых архитекторов эклектики «Быковский был подлинным-архитектором-романтиком» [Яралов, 1981, 271], для которого было вполне естественно неприятие нормативности классицистического стиля. Само название известной речи Быковского, прочитанной в 1834 году, в романтическом духе отрицало нормы классицизма: «Речь о неосновательности мнения, что архитектура греческая, или греко-римская, может быть всеобщею и что красота архитектуры основывается на пяти известных чиноположениях». В этой речи архитектор страстно выступает против подражания грекам, отстаивая право новых народов на свой стиль, свою философию, свою эстетику.

Как отмечают искусствоведы, борьба романтизма с классицизмом имела глубоко принципиальное значение: романтизм выдвигал такие философские и общеэстетические принципы, как вечное движение (а не покой), единство нерасчленённое и текучее, живописную безграничность, арабеску и «зримую

музыку» [Ванслов, 1966, 196], – очевидным следованием этим принципам в архитектуре и интерьерах становилась эклектика. Важнейшим мировоззренческим отличием классицизма и романтизма было то, что классицизм оказывался искусством «государственным» (недаром стиль *ампир* по внутренне форме слова родствен *империи*), а романтизм – индивидуальным. И, вполне логическим образом, упорядоченность классицистической городской застройки уступила место личностному самовыражению заказчика и архитектора в романтический период.

В теории «нового стиля», получившего затем название эклектики, отрицание классицистических нормативов было выражено первым делом в отрицании абсолютной эстетической ценности ордера. Ордер сохраняется, но теряет свою эстетическую исключительность [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 4].

При всем стремлении к новизне и опровержению существовавших схем, романтизм был далек от полного разрыва с традициями: «Призыв к созданию новых форм у романтиков вовсе не означал полного отказа от традиций. Они мечтали о сочетании новаторства с традициями и признавали значение классического наследия для рождения нового искусства» [Ванслов, 1966, 212]. Просто на смену классицистическому утверждению главенства античности пришла концепция равноправия всех традиций: не только древний мир Греции и Рима может быть образцом, но и многие другие.

В эклектике отражается и такая основополагающая черта философии и художественной практики романтизма, как стремление к экзотике, реабилитация разнообразных по временному и географическому происхождению стилей в художественном пространстве: «романтики стремились учитывать историческую перспективу, осознавать искусство в его развитии. Они желали схватить и выразить неповторимое историческое своеобразие каждого явления в его обусловленности жизнью и

национальными особенностями народа» [Васнлов, 1966, 217]. Например, один из основоположников романтической эстетики Шеллинг пишет о совершенстве индийской архитектуры, уподобляя ее готической: «архитектура — единственное из пластических искусств, которое индусы довели до значительной степени совершенства. Архитектура сама по себе есть еще аллегорическое искусство, в основе которого лежит схема растения, что особенно характерно для индийской архитектуры, и здесь трудно удержаться от мысли, что именно она положила начало так называемой готической архитектуре» [Шеллинг, 1966, 123-124].

Принципиально для романтиков обращение к истории: «романтическая эстетика отчасти под влиянием немецкой философии, а отчасти и независимо от нее выдвинула идею историзма в эстетике» [Ванслов, 1966, 216].

Отсюда происходит временами наблюдаемое отождествление экзотики с «историзмом», сложности с разграничением эклектики с различными стилями с приставкой «нео»: необарокко, неоготика, неоромантизм, неогрек и так далее. Если сторонники модерна увидели в эклектике несамостоятельность и подражательность, то впоследствии в явлении эклектики был осознан «ретроспективизм», то есть использование форм прошлого в качестве средства художественной выразительности. В этом смысле эклектика типологически родственна и Возрождению, с его идеализацией античных образцов, – и постмодерну, с его ироническим переосмыслением всего культурного наследия: «Эклектика постмодернизма во многом повторяет эклектику 1870–1910-х гг.» [Махлина, 2012в, 215].

Обращение архитекторов периода эклектики к мотивам прошлого в архитектуре было вполне оправданно: по точному замечанию Ю.С. Яралова, они использовались «в соответствии с новыми принципами гармонизации, применительно к новым конструкциям, новым типам зданий, новым объемным и пространственным композициям» [Яралов, 1981, 247].

Связь между романтической литературой и архитектурой была самая прямая, и выражалась она в литературных вкусах царской семьи: так, Николай I и Александра Федоровна были поклонниками литературного романтизма. Николай Павлович читал беременной жене Вальтер Скотта, семья одевалась в средневековые костюмы и устраивала карнавалы («Царскосельская карусель», 1842). Как писал Ф.Брюллов, «В Петергофе маленький дворец выстроен для императрицы Александры Федоровны в готическом вкусе, в Царском Селе – ферма; теперь граф Потоцкий уже сделал столовую готическую и все мебели, и тому следуют уже все господа и рвутся за готическим… У Монферрана есть одно окно вставлено и на него смотреть приезжают разиня рот, как на чудо…» [цит. по: Лебедева, 2012, 152]. Особенно прижилась неоготика в оформлении интерьеров, затрагивая в особенности кабинеты и библиотеки, в частности в усадьбах Голицыных – Строгановых, в усадьбе Строгановых «Марьино», в кабинете Барятинской в Павлино и др.

Далее, органичной частью стремления к экзотике в романтический период европейской истории стало открытие народной поэзии: именно в этот период аристократическое искусство, в котором была подвергнута сомнению иерархия стилей, обнаружило жемчужины поэзии в народной литературе, началось собирание фольклора: «Романтики идут дальше просветителей, не ограничиваясь сведением народности к изображению народа, а включая в это понятие требование национальной самобытности искусства, а также связи его с народным творчеством» [Ванслов, 1966, 225].

Именно поэтому в русской эклектике зародился часто отождествляемый с ней «русский стиль». Как писал известный архитектор Быковский, «история архитектуры какого-либо народа теснейшим образом сопряжена с историей его же философии» [цит. по: Яралов, 1981, 272], то есть происходило утверждение принципа народности в архитектуре. Таким образом, «Мы должны <…> иметь архитектуру собственную, национальную, и да проявится

настоящий дух нашего отечества и в произведениях архитектуры и да возвестит она позднейшему потомству о благоденствии и нравственной силе России» [там же].

Причины возрождающегося интереса к национальной архитектуре имеют не только сугубо эстетический характер, но отчасти и политический, вернее, касаются роли личности в истории. Развитие русского стиля в большой мере опиралось на государственный заказ; быстрое и активное строительство зданий национальных стилей связано с воцарением Александра III, который стремился придать России новый архитектурный облик национальной державы. Историческим идеалом этого периода стала московская история русского государства, его допетровская «истинная суть», в том числе и эстетическая.

Интерес к воссозданию национальной архитектуры во второй половине XIX века был важнейшей областью профессионального интереса. Так, уже в первый же год выхода (1872) в журнале «Зодчий» важнейшей темой становится тема национальной архитектуры: публикуются тематические статьи под названиями «Деревянные церкви» (Я. Лангваген, № 1, январь, с. 2-4); «Историческое исследование памятников русского зодчества» (Л.В. Даль, № 2, февраль, с. 9-11); «Старинная деревянная изба» (Л.В. Даль, № 3, март, с. 32), «Современное состояние древних памятников архитектуры в России» (В. Куроведов, № 4, апрель, с. 56-58), «Историческое исследование памятников русского зодчества» (Л.В. Даль, № 5, май, с. 68-70), и так далее.

Причем в этих публикациях выражалась эволюция взглядов на «подлинность» воссоздания национальной архитектуры. Так, Л.В. Даль пишет в 1872 году о том, что «доморощенный византийский стиль» был потом назван словом «русский», однако и в нем подлинно русского не слишком много: до сих пор, как сознается автор, «эти начала и до сих пор для нас темны, или же вовсе не исследованы нами» [Даль, 1872, 11]. Взгляды Даля, однако, выражают

уже не столько философию архитектуры эклектики (как «архитектуры выбора»), сколько стремление к обретению чистого и строго русского стиля, без всякого смешения. Однако насколько возможен и, главное, целесообразен такой чистый русский стиль, – вопрос дискуссионный.

Любопытно, что историзм и эклектика периодически выступают как терминологические синонимы (эклектика есть выбор из исторических деталей разного происхождения) [см. Агеева, Акилова, Костина, 2011; Лебедева, 2012; Махлина, 2012в]. Иногда понятие эклектики просто подменяется понятием историзма: «Эпоха историзма – большой исторический период между «стилем» как выражением «соборного характера эпох» (классицизм) и сознательной выработкой стиля через индивидуальное усилие (усилия) (модерн)» [Лебедева, 2012, 149].

Другие же исследователи видят эти понятия как антонимы (историзм оказывается «истинным» воссозданием форм прошлого, в то время как эклектика – «ложным», прихотливым и неточным). Так, Г. Гацура пишет: «Разница между мебелью периода романтического историзма и чистой эклектики многим, на первый взгляд, кажется незначительной, но это не так. В эпоху романтического историзма над проектами мебели еще работали архитекторы, и они старались сохранить исторически чистыми элементы стиля и формы предметов. То же, что стало изготавливаться позже, и вплоть до конца века, уже с чистой совестью можно было отнести к эклектике. Если до середины XIX столетия еще оправдано использование терминов «неоготика», «неорококо», или «второе рококо», то после 60-х годов, для более точного обозначения отдельных направлений в производстве мебели в период эклектики, лучше добавлять к названию классического стиля «псевдо»: псевдоготика, псевдобарокко, псевдоренессанс» [Гацура, 1997, 32]. Причем это соотношение выдерживается не только в искусстве: так, в 1980 г. вышла

книга историка философии Ю.Н. Афанасьева «Историзм против эклектики», посвященная французской исторической школе «Анналы».

Интересная, хотя и спорная точка зрения представлена А.Иконниковым в его исследовании «Историзм в архитектуре» (1997). Он видит историзм не как направление, имеющее определенные хронологические границы, но как творческий метод обращения к *отдаленному* прошлому для решения проблем настоящего, и противопоставляет его на этом основании традиционализму (как «прямому» культурному наследованию) [Иконников, 1997].

Важным принципом романтической философии и художественной практики была и фрагментарность. Недаром многие теоретические произведения романтиков (Ф.Шлегель, Новалис) так и называются – фрагменты. Фрагмент для романтиков – это мини-мир, эстетическая параллель монаде Лейбница: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [Шлегель, 1983, т. 1, 300]. Шлегель был главным теоретиком фрагмента; согласно его взглядам, фрагмент в современном искусстве примиряет онтологическое противоречие между единством и множественностью мира: бесконечное может проявляться в конечном только фрагментарно. Фрагментарность в философии романтиков более точна, чем внешне законченная система, потому что целостность свойственна только бытию как таковому, но не его аспектам. Фрагмент как жанр пограничен между поэзией и прозой, эпосом и лирикой; при этом для фрагментов свойственно объединяться в циклы.

Эклектика – это фрагментарность, воплощенная в картинке и в объеме: раздробленность, яркость отдельных деталей и их объединение в циклы. Говоря о разложении классицизма, историк архитектуры И.Грабарь пишет: «фасады стали носить более раздробленный на этажи характер, оконные пролеты становятся больше и располагаются чаще, гладкой стены меньше, а

наличников и карнизов больше, – словом, явилось общее измельчание и неразрывное с ним усложнение детали» [Грабарь, 1910, 561]. Для этого историка детализированность – признак «ослабления силы» («где сила ослабевает, там простоты боятся и нагромождением лишних деталей пытаются замаскировать недостаток силы» [там же]), однако и он признает функциональность данной эстетической реформы: в ней виновата, на его взгляд, главным образом «обязательность приспособления к требованиям практической жизни» [там же].

Характерна для романтизма в высшей мере и такая тенденция, как размытие жесткой рамки жанровых канонов. Так, например, Новалис писал: «Не должен ли роман заключать все стилевые жанры, связанные общим духом в одну разнообразную последовательность?» [Новалис, 2014, 210]. В. Ванслов отмечает принципиальный характер отказа романтиков от жанровых канонов: «проблема свободы творчества была актуальна для романтиков и как выражение их независимости от форм официального академического искусства, от ложных традиций, превратившихся в школьные правила, от догм классицизма» [Ванслов, 1966, 205].

В архитектуре эклектики также происходил пересмотр жанровых ограничений: архитектура приблизилась к скульптуре, скульптура переняла конструктивные принципы архитектуры. Также исследователи говорят о синтезе архитектуры и изобразительного искусства [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 8]. Если говорить о жанровой природе эклектики, то она метафорически может быть сопоставлена с жанром, которые открыл романтизм, – историческим романом: поэтика эклектики, как и поэтика исторического романа, стала предметом многочисленных дискуссий.

Романтизм, с его вниманием к миру частного человека и к индивидуальности вообще, стал основой и для такого качества эклектики, как принципиальный отказ от единого стиля: «Основной эстетический принцип

классиков – порядок и регламентация, романтиков – свобода и произвол» [Ванслов, 1966, 197].

Как комментирует С.Махлина, отказ от единого стиля связан с переменой в мышлении, отходе как от абсолютистского догматико-эстетического единоначатия: «Это связано с разрушением целостности онтологического мифа, особенно в России и Германии, где монархические идеи, – в России идущие от Византии, в Германии – от Священной Римской империи Карла Великого, – начисто лишились своей жизнетворности» [Махлина, 2012в, 2014].

Уже не стиль довлеет над человеком, а человек выбирает стиль. В марксисткой эстетике это качество трактуется следующим образом: «частные интересы всецело господствовали в застройке городов, носившей по существу хаотический характер» [Неклюдова, 1980, 150]. Однако по сути это и есть право человека на частный выбор – стиля, цвета, композиции. Право на выбор – важная часть раскрепощения человеческой личности, которое романтики ставили себе задачей, вообще стратегии их гуманистической философии [Габитова, 1989, 129]. Неповторимость и самобытность каждого человека – идейное завоевание романтической антропологии, и рожденный ею субъективизм (то есть изображение человека в его оригинальных, индивидуальных качествах) – новое слово в европейской философии. Культ отдельной личности в романтизме глубоко обоснован субъективистскими учениями Канта и Фихте.

Романтизм впервые высказывает последовательно идею об относительности мнений и равнозначности истин: романтик «видит во всякой философской системе только определенное воззрение на данную реальность, а не всю истину. Он потому допускает возможность различных воззрений на мир» [Жуссэн, 2011, 17].

Так, в связи с утверждением ценности каждой / отдельной личности, несущим социальный революционный смысл, происходит революция и в эстетике: нарушение и стилевой иерархии, вернее, ее отрицание. В области архитектуры на смену идеализации ордера как вечной и наиболее значимой художественной нормы приходит признание равного значения для всех исторических стилей.

Отсюда же происходит и характерный для интерьеров эклектики «вещизм», наполнение пространства милыми безделушками и текстилем: «Интерьер пышен, в нем много мягкой, «кутаной» мебели, в которой деревянный каркас скрыт под мягкой обивкой» [Махлина, 2012в, 211]. Над понятием чистоты стиля возобладало понятие уюта. Как отмечает Е.Кириченко, в этот период (с середины XIX века) впервые тип «архитектурного» интерьера сменяется новым видом интерьера – «вещевым», когда интерьер определяется уже не архитектурными решениями как таковыми, а их оформлением – драпировками, мебелью и т.д. [Кириченко, 1970].

Если в период появления эклектики и в XX веке это понятие противопоставлялось понятию стиля как «диалектически равноправные понятия» [Давидич, Качемцева, 2015, 17], то затем были предложены и иные трактовки. В конце XX века существует взгляд на эклектику как на цельный стиль, имеющий определенные традиции в мировой архитектуре. У эклектики был признан собственный принцип стилеобразования, согласно которому прекрасное само по себе было помыслено в отрыве от практического; прекрасное «материализуется в специальной системе стилевых форм, не имеющих иного назначения, кроме идейно-стилистического» [Яралов, 1981, 248].

Среди других стилеобразующих принципов эклектики очевиден отказ от иерархичности: все части целого становятся эстетически равнозначны, части

в ансамбле – равно важны: «Равнозначности разных стилевых форм: все красивы, все хороши, все допустимы – соответствует аморфность, деструктурность композиций эклектики. Они непостроены, случайны, незамкнуты» [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 16]. Общее теряет значимость, важной становится деталь; частное важнее общего. Носителями содержания становится не общее, а детали; украшение этими деталями свободно от единого подчиняющего принципа. Роскошные здания строятся рядом, демонстрируя все разнообразие оформительских приемов.

Важнейший закон эклектики, таким образом, – эстетическая равнозначность, предтеча многополярного (с эстетической точки зрения) мира. Хотя это «отсутствие центра» осуждается многими исследователями истории искусства, оно не случайно и обусловлено именно скрытыми идеологическими основами эклектики. В мире, который предъявляет множество точке зрения, множество идеологий, которые, быть может впервые оцениваются как равнозначные, не может быть доминантной эстетики.

Наконец, важная часть эклектики – стилизация, то есть воспроизведение того или иного стиля, не целиком, конечно, но лишь в том масштабе, который нужен архитектору для выражения его художественной идеи.

Внутренняя социальная основа эклектики – демократизация. Впервые в архитектуре отмечается, условно говоря, право каждого на личный дворец, и, как утверждает В.А. Никольский, как дворец трактуется и казарма [Никольский, 1923, 228]. Та «дешевая роскошь», о которой пишут критики эклектики, по сути – начало массового искусства, искусства демократического (пока еще ориентирующегося на уникальность).

Таким образом, художественный образ архитектурной эклектики как таковой представляет мир в романтическом свете: это мир исключительного, экзотического пространства, фрагментарного, не иерархизированного,

опрокинутого в то прошлое и то место, которое нравится прихотливому автору/ заказчику.

Следуя этой логике, для стиля эклектики следует предположить и еще один важный принцип, основополагающий для романтизма: ирония. Ирония не как осмеяние или скрытая насмешка, но как философский принцип, сократовская ирония, а не риторическая. «Ирония— это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса», «подлинно трансцендентальная буффонада», – пишет Шлегель [Шлегель, 1983, т. 1, 360, 283].

Таким образом, возможно, мнение о том, что «в самой архитектуре романтизм XIX века не получил сколько-нибудь существенного проявления» [Ванслов, 1966, 241], может быть в какой-то степени оспорено. Философия романтизма во многом воплотилась в эклектике – путь не вполне прямо, не в самых очевидных параллелях, но эклектика в архитектуре есть выражение романтических мировоззренчески-эстетических тенденций.

По законам гегелевского снятия, стиль модерн, пришедший на смену эклектике, уже был целостным, однако питался из самых различных источников. Для модерна эклектика стала своего рода прародительным хаосом, питательным бульоном, из которого произросло древо модерна. Так, М.Алленов замечает: «Преобразование эклектики в модерн сопровождалось оживлением неоготики, используемой уже не в качестве одного из орнаментально-декоративных мотивов, но в качестве лейтмотива, вносящего в эклектическую анархию сначала момент ритмико-архитектонической, а потом стилистической дисциплины» [Алленов, 2000, 233].

1.2. Место и роль русской эклектики в общественных интерьерах рубежа веков в России

В середине – конце XIX века мода на архитектуру и на интерьеры значительно разошлась по времени. Как отмечает Г.Гацура, с начала 1860-х и до конца столетия «мода на отдельные интерьеры совершенно не совпадала по времени с чередованием ведущих архитектурных стилей. Смена форм жилого интерьера происходила не в какой-нибудь исторической последовательности, вспышки интереса к какому-либо стилю были часто совершенно непредсказуемы. Зачастую в богатых домах мирно сосуществовали одновременно сразу несколько стилей» [Гацура, 1997, 32]. Это наблюдение, однако, говорит скорее о том, что интерьеры «догнали» архитектуру эклектики – многостильную и сочетающую различные начала.

Как и любой другой стиль, вернее, принцип обращения со стилем, эклектика вначале пришла в архитектуру, и только потом – в интерьеры.

Так было, например, с русским стилем: вначале его стали использовать архитекторы, и лишь потом ему стали следовать и в убранстве внутренних помещений: «на первом этапе становления «русского стиля» его поиски практически не затронули мебельного дела и убранства интерьеров в целом. Даже интерьеры Большого Кремлевского дворца был решены в духе «больших» европейских стилей. Первые образцы мебели в «русском стиле» появились не ранее 1850-х, а первые плодотворные результаты творческих поисков в этом направлении имели место лишь в семидесятых годах» [Прохоров, 2006, 6]. По настоящее время интерьеры эклектики остаются недостаточно изученными как феномен, они исследуются в основном в контексте архитектурных стилей [Усанова, 2014, 196].

Более исследованы интерьеры эклектики в их западном проявлении. Как отмечает историк интерьеров Дж. Миллер, «Несмотря на сильные влияния, в середине 19-го века не удалось создать отличительный и узнаваемый стиль. Вместо этого в этот период доминировало возрождение стилей, которые ранее были модны. Прежде всего – готический стиль, уходящий корнями в

впечатляющую церковную архитектуру средневековья, и стремительный рококо, который сложился в Франции 18-го века. Несмотря на полярные противоположности с точки зрения философского бэкграунда, эти два стиля часто встречаются в одной комнате – даже иногда в одной и той же мебели. Множество стилей было дополнено добавлением различных классических трофеев к декоративному канону. Великие неоклассические узоры прошлого века периодически переживали возрождение, а греческие, римские и египетские темы никогда не были далеки от общественного сознания благодаря частым и хорошо освещенным археологическим открытиям. <...> Международные выставки, начиная с Великой выставки 1851 года в Хрустальном дворце в Лондоне, многое сделали для продвижения этого широкого диапазона стилей в мире во второй половине XIX века. Мало того, что они привлекали тысячи посетителей, – их богато иллюстрированные каталоги привлекли много потенциальных покровителей и производителей мебели, готовых и способных ее скопировать» [Miller, 2005, 264].

До сих пор вклад архитектуры эклектики в русское градостроение остается недооцененным. Основная часть исторических центров как столичных, так и провинциальных городов построена в период 1830-1910-х годов; большинство этих зданий в период СССР внесено в список памятников архитектуры; однако в большинстве таких перечней стилистика строений даже не упоминается. По всей видимости, правы Т.Ф. Давидич и Л.В. Качемцева, приходящие к выводу: «После Октябрьской революции в поисках новой стилистики конструктивизма на архитектуру «буржуазной эпохи» навесили ярлыки «безвкусного украшательства» или «декадентства», а дальше о ней просто забыли из-за более популярных и актуальных задач современного строительства в СССР» [Давидич, Качемцева, 2015, 16]. Таким образом, архитектура эклектики занимает в русском градостроении серьезное и еще

недооцененное место; причем это касается не только внешних архитектурных форм, но и интерьеров.

Существует несколько классификаций и периодизаций архитектурной эклектики в русской традиции.

Достаточно общепринятым является разделение эклектики на два периода.

Первый, ранний или романтический, этап относится к 1830-1850 гг. В этот период работали архитекторы К.А. Тон, М.Д. Быковский, А.И. Штакеншнейдер. Будучи учениками мастеров ампира, детьми романтических времен, они сумели выйти к новому архитектурному стилю. Важной составляющей этого периода стал поиск национальных корней архитектуры, концептуальных форм и направлений древнерусского зодчества. В основном в этот период стиль эклектики воссоздаётся в храмовом строительстве. Данный период характеризуется осмысленным и выбором исторических прототипов, и относительной цельностью избранного стиля.

Второй период, этап зрелой эклектики, относят к 1870-1890-м гг.: это период реформ, сред которых важнейшая – отмена крепостного права. Наиболее яркие и характерные работы этого времени – у архитекторов В.А. Гартмана, К.М. Быковского, А.Н. Померанцева, Д.Н. Чичагова. В этот период формы древнерусского зодчества начинают применяться не только в храмовом строительстве, но и в гражданской архитектуре: активно строятся пассажи, банки конторские здания. В частности, к этому периоду относится опыт воссоздания центра Москвы в формах национальной архитектуры, а также в привычных для нее материалах: красный кирпич и белый камень. В данный период элементы различных стилей могли соединяться в различных сочетаниях.

Если говорить о русской теме в архитектуре, то она проявилась еще в классицистических проектах К.И. Росси («деревня Глазово» под Павловском,

1815) и О. Монферрана (ресторация «Русская изба», «русский домик» недалеко от Потсдама, 1820-е годы). В деревянном варианте «новый русский стиль» разрабатывали А.П. Брюллов, А.И. Штакеншнейдер, А.М. Горностаев, В.А. Гартман, И.П. Ропет и пр. В кирпичном же «воплощении» этот стиль проявил себя в проектах 1870-1890-х годов. Развитие этого стиля вязано с деятельностью выпускников Московского дворцового архитектурного училища в Теремном дворце Кремля, которые постоянно привлекались к реконструкции и воссозданию кремлевских строений, таким образом познакомившись на практике с национальной архитектурной стилистикой допетровской эпохи. Большую роль сыграл шеститомный труд второго директора Московского дворцового архитектурного училища Ф.Ф. Рихтера, называвшийся «Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах и разрезах замечательнейшими деталями каменной высечки и живописи», ставший своего рода антологией для тех, кто работал в русском стиле.

В то время как, начиная с 1830-х годов, шло официальное введение русского и русско-византийского стиля в церковную архитектуру, началась эпоха неоклассицизма, которая была связана с необходимостью послепожарной реконструкции Москвы. Возглавив Московское дворцовое архитектурное училище, М.Д. Быковский перестроил программу, заложил в нее принципы индивидуализации обучения и большей стилевой свободы, расширил библиотеку училища и наладил постоянные зарубежные связи: все это способствовало стилевому раскрепощению русской архитектуры.

Движение к осознанию особенностей национальной архитектурной стилистики, общее для всей Европы, с середины XIX века захватило и Россию; при этом в этот период считалось более точным «в качестве архитектурных прототипов использовались уже не отдельные архитектурные формы, а целостные стилистические системы» [Давидич, Качемцева, 2015, 18], взятые

из античности и ренессанса, национального и инонационального прошлого культуры. Жесткие схемы и ордерные каноны классицизма утрачивали свое влияние.

К этому же периоду относятся в русской архитектуре и первые образцы использования принципа функционализма: так, образовательные учреждения, как и общественные, чаще проектировались в ренессансной или классицистической стилистике, медицинские – в романско-готической, храмы – в русской и русско-византийской. Усадебная архитектура тяготела к асимметрии, картинности, раннеренессансной готической и романской стилистике.

Интерьер банков и музеев, театров и концертных залов выдерживался в барочных и ренессансных традициях, а административные и учебные здания, доходные дома были декорированы более просто [Саломатина, 2014, 18]. Оформление кабинетов, библиотек, небольших гостиных часто выполнялось в готическом стиле (балочные конструкции, декоративная роспись, плиточная мозаика, майолика), яркий пример готического оформления – «Кабинет Фауста» в Российской Национальной библиотеке. Мужские кабинеты нередко оформлялись в турецком или мавританском вкусе, эти же стили использовались в ванных комнатах и банях для создания «восточной неги». Для парадных комнат и будуаров в 1840–1850-х годах был характерен стиль «второго рококо»: мифологические сюжеты, вставки из живописного холста в потолок, роспись в виде букетов и галантных сцен (так, например, оформлены будуары императрицы Марии Александровны в Зимнем, великой княгини Марии Николаевны в Мариинском дворце). «Характер отделки помещений, стилистика декора варьировались в зависимости от их функционального назначения. В этом проявился выдвинутый эклектикой принцип «умного выбора», в противовес «моностильности» интерьеров, свойственной классицизму» [там же, 21].

В 1870-1890-х годах нарастал рост различных направлений, которые составляли творческую «палитру» эклектики, и вместе с тем шла заметная эволюция активности градостроения. В связи с активизацией новых социальных групп, купечества и буржуазии, на место дворцов и особняков приходили театры и биржи, банки и торговые пассажи, вокзалы и многоэтажные доходные дома с коммерческими помещениями.

К концу XIX века эклектика изжила себя, возникла необходимость перемен, и постепенно, через посредничество «протомодерна», наступила эпоха модерна. Правда, хотя модерн и заявлял себя как «внестилевое» направление, в действительности испытал значительное влияние эклектики: архитекторы, воспитанные в привычках работы с разными стилями, работали с ними и в рамках модерна (пример – проекты харьковского архитектора А.Н. Бекетова, который сочетает элементы модерна с общей классицистической схемой композиции фасадов). К влиянию эклектики в модерне нужно относить и методы «вторичной стилизации» в неостилистике ренессанса, барокко, романтики и пр.

Таким образом, стиль эклектики неразрывно связан, во-первых, с функциональным подходом к архитектуре, и во-вторых, с активизацией общественного строительства, с созданием большого количества новых общественных строений.

Интересно отметить, что эклектика вполне закономерно сменила классицизм с точки зрения государственной архитектурной политики. Во-первых, большую роль сыграл подъем национального духа, связанный с победоносным финалом Отечественной войны: русских захватил интерес в героической истории страны. Как писал публицист того времени О.М. Сомов, «Древние наши города: Новгород, Киев, Чернигов, Владимир, Москва и т.п. содержат многие, доныне уцелевшие памятники веков прошедших <…> Поищем их, дополним остатки воспоминаниями – перестанем завидовать

обрушенным замках древних баронов германских и танов английских» [цит. по: Прохоров, 2006, 5].

Во-вторых, немаловажны были и склонности монархов, лично и законодательно способствовавших развитию той или иной архитектурной стратегии. Николай I увлекался готикой, романтическими историческими романами и распорядился украсить набережную Невы перед Академией художеств сфинксами, привезенными из Египта. Он поддерживал проекты К.А. Тона и Ф. Солнцева. Именно при нем начала свое воплощение идея свободного выбора художественного идеала в архитектуре, а классицизм окончательно утратил свои лидирующие позиции. Как утверждает исследователь, «Можно сказать, что император Николай I лично узаконил стилистику официального национального стиля в русской архитектуре» [Журин, 2018, 86].

Александр III был сторонником и пассионарием русского стиля, и здесь весьма созвучно стилистике этого стиля происходило возрастание значения славянофилов и народников. Александр III, считая себя наследником Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, и в архитектуре видел желательным воссоздание форм XII века, и этот эстетический вектор оказался противостоящим архитектуре абсолютизма Петра I – классицизму, барокко, ампиру. Таким образом, государственный заказ в правление Александра III послужил серьезным импульсом для развития историзма, особенно русского стиля [Савельев, 2011].

Исследователи предлагают разделение «стилей» эклектики на две разновидности: академическая и антиакадемическая. К первой относят стилизацию «классицистских» стилей: неогрек, ренессанс, барокко, рококо, поздний классицизм. Ко второй – романтическое (готическое), национальное (русский стиль) и рационалистическое направления [Кириченко, 1978, 75; Агеева, Акилова, Костина, 2011, 25].

Русский стиль также подразделяют на несколько направлений: официальный, академический «русско-византийский» Тона, «демократический» (славянофильско-народнический) Ропета и Гартмана, а также научно-археологическое и почвенническое направления [Кириченко, 1978, 75.

Как отмечает И.Е. Печенкин, в области русского стиля до сих пор отсутствует терминологическая точность, он характеризуется то как элемент эклектики, то как элемент историзма, он двуедин в смысле происхождения от национального самосознания и одновременно госзаказа [Печёнкин, 2018].

При этом разделение происходит на разных основаниях, и если не так уж просто отличить поздник классицизм от эклектики, то и эклектику от модернизма не всегда разделяет, в искусствоведческих исследованиях, многое. Как пишет об отличии реализации «русских» стилей М.Алленов, «Псевдорусский стиль в эклектическом «историзме» второй половины века исходил из натуралистического правдоподобия детали, адресующей к определенному прототипу, – чаще всего к русской архитектуре XVII века. <…> В отличие от псевдорусского стиля в эклектике, национально-романтическое направление в модерне исходит не из «реализма» исторической детали, а из созидаемого воображением целостного образа древней архитектуры. В этом перевоплощении участвует <…> весь объемно-пространственный организм здания, и для целей такого перевоплощения мобилизуется весь арсенал современных технических средств <…> Ориентация на образ, а не на образец, отличает лучшие создания национально-романтического направления в модерне» [Алленов, 2000, 229-231]. В приведенном фрагменте эклектизм служит названием для негативно оцениваемого явления, а модернизм – напротив, синонимом художественной цельности, хотя искусствовед описывает явно смежные по эстетике явления.

В России стиль эклектики оказался весьма популярным, поскольку он позволял придавать фронтальной поверхности строений живописность и разнообразие. Эклектика подразумевала выбор, и архитекторы были вольны выбрать, в частности, более выразительный силуэт здания, различные элементы – такие, как купола или башни, островерхие покрытия с гребнями и так далее.

«Главные градостроительные объекты эклектики – улица и город в целом» [Яралов, 1981, 249]. Значение архитектуры эклектики в облике Москвы и, в несколько меньшей мере, Петербурга трудно переоценить. Воссоздадим некоторые из важнейших имен и объектов, которые составляют, может быть, непризнанную, но заслуженную славу русской эклектике.

Так, возведенные по проекту К.А. Тона здания в «русском» стиле до сих пор структурируют панорамы столицы, раскрывающиеся по течению Москвы-реки; он стал автором храма Христа Спасителя, Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты, Петербургского вокзала в Москве и Московского вокзала в Петербурге; по его же проектам создано множество храмов в русском стиле по всей России. Историзм Тона – это последовательное воссоздание, на основе приемов классицизма и эклектики, стилистики и пропорций московских храмов второй половины XV – начала XVI вв., что на метафорическом, идейном уровне воплощает преемственность от Константинополя, византизм.

А.И. Штакеншнейдер выстроил ряд крупных дворцов в Петербурге (Мариинский, Николаевский, Ново-Михайловский и др.), павильоны в Петергофе, павильонный зал в Малом Эрмитаже. А.Н. Горностаев, глава «неофициального» русского стиля, – автор множества церквей.

М.Д. Быковский, некоторое время занимавший пост главного архитектора Москвы, спроектировал комплекс сооружений Петровского парка (классицизм и английская готика), первый в России пассаж, подмосковную

усадьбу Марфино (неоготика), общественные здания: Горихвостовская богадельня (1839), Мещанское училище, Земледельческая школа, Московская семинария на Божедомке (1838) и пр. Он также автор многих церквей, причем построенных в различных стилях. Он демонстрирует в работе принципиальное множество стилей, причем выбор стилей связан с функциональной направленностью зданий: «стиль сооружения выбирается в соответствии с заданием, то есть назначением сооружения» [Кириченко, 1978, 107]. В этом смысле эклектика сугубо рациональна: это не прихотливая мешанина стилей, а палитра, где каждая краска имеет свое значение.

Знаменитые В.А. Гартман и И.П. Ропет (Петров) стали законодателями «русского стиля», и творчество их оценивалось и оценивается полярно: от восторга до резкого неприятия. В их интерпретации русский стиль в архитектуре приобрел черты театральности, откровенной декоративности, стал ассоциироваться с красочными орнаментами и яркостью цветов. В.А. Гартман построил ряд построек массового назначения, в частности, типографию Мамонтова, мастерскую в Абрамцево, ряд доходных домов. И.П. Ропет нашел свой стиль в проектировке загородных дач и домов полусельских окраин, однако оформлял и более серьезные проекты, например, павильон России на Всемирной выставке в Париже; незаурядно спланировал доходный дом Человеколюбивого общества (1878). «Ропетовщина» глубоко повлияла на мещанскую архитектуру: «тысячи, а может, и десятки тысяч поселений на необъятной территории Российской империи на протяжении полувека застраивались сооружениями, являвшими собой бесконечные вариации проектов деревянных загородных домов Ропета и его единомышленников» [Кириченко, 1978, 139].

Архитектор А.Н. Померанцев создал проект Верхних торговых рядов (ныне ГУМ) в Москве, Большой Московской гостиницы, дома Генч-Оглуева в Петербурге, спроектировал главные здания Всероссийской выставки в

Нижнем Новгороде (1896), а также множество церквей в России и за ее пределами. В.О. Шервуд и А.А. Семенов, представляя очередную, «почвенную» вариацию понимания русского стиля как целостной художественной системы, спроектировали Исторический музей (1873-1883). Он вписан в архитектурный ансамбль центра Москвы, перекликается с Кремлем и собором Василия Блаженного. Д. Чичагов выстроил Городскую думу (1890-1892). Участник абрамцевского кружка, художник Виктор Васнецов выступил как архитектор в ряде проектов, в том числе спроектировал фасад Третьяковской галереи (1900-1905).

Эклектика заявляет себя в архитектуре большинства русских городов. Так, в Ростове-на-Дону А.Н. Померанцев спроектировал здание Городской Думы (городской управы), доходный дом Генч-Оглуева, гостиницу «Большая Московская» (вместе с Н.Н. Дурбахом), – чем задал общий стиль улицы Большой Садовой, которому подражали затем другие архитекторы [Москаленко, 2013].

В Ярославле в различных направлениях эклектики выстроены здания, придавшие новый облик ул. Свободы (дома Либкена, Мазаева и доходный дом) [Стовичек, 2010]. В Чите также в этот период было возведено много зданий, сформировавших архитектурный образ центра города: собор, пожарная часть, ряд доходных домов [Леонтьева, Радзюкевич, 2017].

Этот перечень можно длить и длить, но ясно, что архитектура эклектики лежит в самом центре Москвы и формирует многие провинциальные города.

В стиле эклектики было построено большое количество доходных домов [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 22]. Такие свойства архитектуры доходных домов, как однородность и повторяемость, а также сочетание буржуазного и демократического начал, позволили эклектике наиболее полно реализоваться в композиции фасадов. Принципиальным элементом в композиции фасада

становится декор, обрамляющий окна и заполняющий простенки; ордерные формы употребляются наравне с элементами других стилей.

Интересно подмечено, что именно в XIX веке рядовая жилая застройка Петербурга («обывательские дома»), когда-то выстроенная в подражание дворцам, начинает оказывать на общественные и дворцовые здания обратное влияние [Кириченко, 1967; Агеева, Акилова, Костина, 2011, 23]. Это влияние выражается в растущей роли горизонтальных членений, созданию открытых и протяжённых композиций, в постепенном отходе от портиков и мельчании ордера. Все окна фасада украшаются наличниками, весь цокольный этаж – рустом, фризы и междуэтажные тяги становятся шире, часто декорируются обильным рельефным орнаментом. Выходят из широкого употребления портик и треугольный фронтон; вместо них приходят вытянутая по горизонтали колоннада и слабо возвышающийся над карнизом аттик. А следовательно, нивелируется принцип симметрично-осевого построения: ни портик, ни центральный ризалит (который либо слишком широк, либо слишком узок, слабо выступает) уже не могут выделить визуально главную ось. Уходит разделение на фон и акцент, фон в принципе уходит как понятие, исчезая под наплывом декора. Исчезает парадность, планировка становится единообразной, а декор – изобильным.

Американский историк архитектуры К.Брумфилд пишет: «Самые роскошные из зданий в стиле эклектики, таких как Исторический музей Москвы или большие жилые кварталы центрального Петербурга, сыграли определенную роль в создании красочной, изобильной архитектурной среды, которая по-прежнему определяет большие площади в Москве и Ленинграде. Хотя чрезмерное декорирование, как правило, осуждалось по мере того, как менялись вкусы и потребности, толерантные исследователи как до революции, так и советского времени отмечали, что архитектурная эклектика превосходно отвечала потребностям и эстетическим ожиданиям времени. Российская

модернистская архитектура на ранних этапах также демонстрировала решительно эклектичную по духу готовность принять декоративные приемы из современных ей европейских стилей архитектуры и дизайна: ар нуво, Сецессион, финский «романтический национализм» и другие» [Brumfield, 1991, xx].

Как в теории, так и в анализе конкретных памятников русской архитектуры весьма непросто отделить поздний классицизм от эклектики: «Нет возможности провести черту между стилизаторством в духе неогрек («помпеянском» стиле), «итальянском» (стиле «ренессанс») А. П. Брюллова, А. И. Штакеншнейдера, с одной стороны, и «классицизмом» С. М. Шустова или Р. И. Кузьмина – с другой» [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 25].

Общим принципом эклектичного интерьера становится соединение таких стилей, как барокко и ренессанс, рококо и классицизм, готика, мавританский и фабричный стиль.

Из-за этого в интерьерах эклектики часто встречаются:

– этнические детали;

– стеганые элементы и обивка;

– мебель с гнутыми ножками;

– тяжелые портьеры;

– мелкая золоченая резьба

– лепнина;

– обильная роспись, с золотом, часто восточные орнаменты;

– зеркала декоративных форм;

– литые лестницы и ограждения;

– пилоны;

– деревенские детали интерьера («русский стиль»);

– вычурно вырезанные арки;

– отказ от плоских потолков в пользу сводчатых и купольных;

– сложные пространственные решения, ниши, выступы и запады;

– пестрые ковры;

– драпировки;

– облицовка камнем;

– мозаика.

Весьма выразительно и ядовито оценивает интерьеры периода эклектики Э. Кон-Винер: «Стены залеплены бумажными обоями, лепные потолки покрыты бессмысленным орнаментом, формы мебели собраны также из различных стилей. Что сказать о «романских» столовых, «готических» спальнях, залах «фламандского барокко»? Трудно понять, как такие вещи, бессмысленные по самой своей сути, могли господствовать в домах всех образованных людей. И по всему этому рассыпана масса бессмысленной драпировки, букетов в стиле Макарта, безделушек, поддельной бронзы и т. д. Что только творилось с этими украшениями, какие только сувениры, вазы, вазочки, бисквит, среди которых можно найти даже пластические копии картин, фабриковались, покупались и выставлялись! Все это показывает, как позорно низко стояла культура в это время» [Кон-Винер, 2000, 203].

Однако, несмотря на негативные оценки последующего поколения искусствоведов, интерьеры в стиле эклектики не только были внутренне обоснованы исторически, но и имели свои психологические особенности. Все эти детали работали на важное впечатление: изящества, возвышенности, роскоши, уюта. «Обилие мелкой золочёной резьбы вносит определенную интимность в громадные, как площади, залы, создаёт сложное ощущение представительности и в то же время уюта» [Яралов, 1981, 258]; «несмотря на обилие элементов украшения в интерьерах, в стиле эклектика чувствовались гармония, уют и оригинальность» [Сайфуллина, 2011, 54]. А кроме того, все имело свои психологические, мировоззренческие и экономические причины: «В интерьере усиливался интерес к личности, ее вкусам и переживаниям,

тяготение к камерному и интимному. <…> Основная мебель относилась к середине и концу столетия. Вещи покупали во имя удобства и практической надобности» [Короткова, 2013, 384-385].

При этом для искусства периода эклектики в интерьерах характерно не просто смешение стилей, но раздельная стилизация различных помещений: «Как правило, столовые и кабинеты подделывались под стиль Ренессанса и готики, будуары – в стиле Помпадур и т.д.» [Махлина, 2012в, 211]. В отличие от периода рококо и барокко, в эклектических интерьерах нет стремления к сугубой парадности и торжественности.

Многие писатели этого периода воспроизводят интерьеры эпохи с большой иронией. Так, Чехов пишет об эклектичном интерьере в «Попрыгунье»: «Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая и русском вкусе. В спальне она, чтобы похоже было на пещеру, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой» [Чехов, 1977, 8].

В. Шкловский пишет об интерьерах своего детства, отмечая декоративную заполненность пространства и изобилие текстильных решений: «Желтые стены почти целиком закрыты фотографиями – большими и маленькими, в разных рамочках. Увеличенные фотографии изображают детей, сидящих на высоких необычайных стульях, держащих друг друга за руки. Это фотографии в плюшевых рамках. Маленькие фотографии в деревянных ореховых рамках. Между фотографиями этажерочки – черные лаковые, с цветочками. На этажерочках кошечки и девочки <…> Мебель мягкая,

обтянутая так, что дерева совсем не видно; кресла, стулья, кушетки низкие, мягкие <…> очень много мягкого, пыльного. Даже на столиках на углах сверху были мягкие простеганные накладки: шелк, какие-то обтянутые шелком пуговицы и вата, пробивавшаяся из-под истертой материи» [Шкловский, 1966, 16-17].

Однако с позиций 1873 года интерьеры выглядели иначе. Вот фрагмент из статьи журнала «Зодчий»: «Спальня в квартире г. Башмакова сочинена и исполнена архитекторами А Гуном и П. Кудрявцевым с тактом и большим умением. <…> рисунок не воспроизводит безукоризненно действительности; в нем не найдешь той уютности и гармонии, которые производятся предметами, установленными на место, приноровленными к расположению комнаты, ее освещению и проч. Все это ясно сознаешь, когда входишь в изящно обставленную комнату. Комната отделана в тёплом, серовато-желтом топе; плафон, обделанный филенками, раскрашен под цвет бука, из которого сделана и вся мебель. Под прорезным карнизом проходит фриз из цветных изразцов, раскрашенных синим цветом и зеленью; стены обделаны в рамки из того же полированного бука и обтянуты материею, качество которой но первому впечатлению распознать затруднительно. Такою же пряжею обтянута вся мебель; из неё же занавески (полог) над кроватью, занавесы над окнами и проч. В прекрасных, густых складках материи виден тяжелый, матовый шёлк, а между тем при тщательном осмотре, когда возьмешь эту драпировку в руку, оказывается, что это прекрасная холщовая пряжа. По краям рамок, на стенах, в разных местах на мебели пряжа изящно обрамлена двуцветным, красным и синим, бордюром, вязью, рисунок которого взят и обделан с наших крестьяне и их полотенец, ручников и придает, как мебели, так и всей обстановке, полную самобытность и гармонию. Тою же красотой дышит каждый стул, шкаф, полочка – словом, каждая мельчайшая подробность; во всем проявляется уменье и любовь, с которыми относился к каждой мелочи

художник. Видно, что его занимало все им деланное, что он относился ко всему с величайшею серьезностью и обдуманностью; оттого каждый посетитель выносит самое приятное впечатление, и невольно проникается сознанием тех трудностей, с которыми приходилось художнику бороться; ибо малейшая небрежность в композиции, окраске или выборе материала имела бы последствием пестроту, яркость и ту безвкусицу, которая сплошь и рядом нас преследует в барских, и преимущественно в тех полубарских покоях, которыми так изобилует наша первопрестольная столица» [Хроника, 1873, 106].

Что касается архитектурных особенностей интерьера, то важнейшей, как отказ от ордера в архитектуре, в интерьере стал отказ от традиционной для зданий прежнего периода анфилады. Тяготение к уюту и удобству диктовало асимметричную, изолированную планировку помещений.

Особняком стоял русский стиль в интерьере, который стал особенно популярен с воцарением Александра III. Воспитанный в русском духе, будущий государь еще цесаревичем заказал профессору Сорокину иконостас в свою домовую церковь в старо-московском образном стиле, с изящной стилизованной церковной утварью. Он давал костюмированные балы, на которых дворяне приходили в старорусских костюмах, и в интерьере придерживался стиля XVII века [Савельев, 2006]. Для русского, или неорусского стиля в интерьере характерна драпировка или обивание стен холстом, облицовка деревом или окраска «под дерево», народные орнаменты: так, в столовой дворца Великого князя Владимира на стенах, между деревянными панелями, размещены панно с живописью В.Верещагина на фольклорные сюжеты: «Добрыня Никитич освобождает пленницу от Змея Горыныча», «Алѐша Попович сражается с Тугариным Змеевичем», «Илья Муромец на пиру у князя Владимира», «Солнечное божество» и «Дева-заря» [Саломатина, 2014, 21]. Руководства конца XIX века рекомендуют для

создания русского стиля в интерьере иметь больших размеров горку или открытый буфет, высокие обшитые кожей стулья [Прохоров, 2006, 12]. В особняках, квартирах и частных домах собирали декоративные настенные тарелки и блюда, этажерки и чернильницы в виде колодцев, подков или избушек, – то есть широко использовались доступные мотивы народного творчества.

При этом в рамках русского стиля в интерьерах также происходили вкусовые и принципиальные споры. И.П. Петров в оформлении интерьеров преследовал декоративные цели, создав фантазийный вариант русского стиля, названный «петушиным» из-за любви архитектора к этому образу в декоративных элементах, в том числе на мебели. Он был первым русским архитектором, который последовательно и постоянно занимался оформлением интерьеров: он создавал типовые проекты мебели (лаконично деревянной), использовал дерево для облицовки стен, разных наличников, шкафчиков-теремов; все было выделано резьбой и выкрашено ярко [Кириченко, 1978, 135].

Противостоял ему Н.В. Султанов, архитектор и декоратор, который выступал сторонником глубокого изучения древнерусского искусства и применял эти принципы в оформительской деятельности – в частности, в реставрации Юсуповских палат в Большом Харитоньевском переулке в Москве в 1894-1896 гг. В его реставрации черты русского стиля выразились в росписи интерьеров, создании аутентичных по стилю резных порталов, бронзовых решеток и подсвечников. Мебель, созданная для палат на московской фабрике Шмита, была также выполнена по образцам XVII в. [Прохоров, 2006, 19].

Сегодня предметы интерьера в стиле эклектики (в том числе в русском стиле) являются предметом коллекционирования. Например, коллекция

предметов этого стиля собрана в доме Остермана – здании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

В 1860 году на основе Строгановской школы было открыто Училище технического рисования, выпускник которого сыграют значительную роль в создании русского стиля в интерьере. В 1870–1880 гг. была принята программа поддержи кустарных промыслов, что подняло декоративное искусство на большую высоту. Важнейший вклад в развитие русского (а затем и неорусского) стиля в интерьере внесли два крупнейших творческих объединения XIX века в данной стилистике: они были расположены в имении Саввы Мамонтова Абрамцево и в селе Талашкино под Смоленском (усадьба княгини Марии Тенишевой).

В подмосковном имении Морозова делом возрождения, воссоздания русской эстетики, ремесел, умений занималась удивительная творческая команда: Илья Репин и Василий Поленов Виктор Васнецов и Константин Коровин, Валентин Серов и Михаил Нестеров. С ними вместе воссозданием ремесел и кустарных промыслов занимались исследователи и собиратели народного творчества Мария Якунчикова и Елена Поленова.

Абрамцевский художественный кружок стал центром поиска нового стиля. Общественным долгом интеллигенции его участники видели соединение пользы и красоты, а главной задачей эпохи – обращение к национальным истокам русской истории и искусства.

Важным разработанным направлением в эклектическом оформлении интерьера была разработка мебели, причем «Основную роль в развитии производства мебели в «русском стиле» сыграли Абрамцево и Талашкино» [Прохоров, 2006, 3]. Также мебель в русском стиле производилась на других московских и петербургских фабриках. Мебель этого типа стала необычайно модной, причем ее обаяние сохраняется и до наших дней, поскольку в этих рукотворных предметах много фантазии и филигранной работы.

Главной сложностью в создании мебели в русском стиле было то, что древнерусские интерьеры по сути не знали передвижной мебели, в частности, корпусной. Поэтому создатели первых стульев в «русском стиле» делали их чрезвычайно близкими по стилю европейским образцам, используя русские мотивы только в декоре. Корпусная мебель «русифицировалась» путем придачи формы терема, столы декорировались кованым и просечным железом (такую мебель создавали на петербургской фабрике Бюхтгера по проекту Монигетти, и она завоевала награду на Всероссийской выставке 1870 г.) [Прохоров, 2006, 10].

В Абрамцево художники были захвачены экспериментами ренессансного характера: они обращались к декоративно-прикладному творчеству и архитектуре, стремясь стать универсальными творцами. Виктор Васнецов возвел здесь церковь; Михаил Врубель и Александр Головин экспериментировали с керамикой, с формой и декоративными поливами, и Врубель создал для парка Абрамцево скамью, украшенную майоликой. Мебелью занимались также живописцы Виктор и Аполлинарий Васнецовы (второй, в частности, сконструировал буфет в монументальном стиле, с витражами, оформленный кованым металлом), Василий Поленов, Андрей Мамонтов.

Елена Поленова, сестра В. Поленова, была увлеченной собирательницей народного творчества и создавала проекты на основе своих «полевых» наблюдений: в частности, ее проекты легли в основу более ста предметов стилизованной мебели в народном духе, изготовленных в столярной мастерской Абрамцево [Прохоров, 2006, 56]. Для ее стиля характерна эволюция резьбы: от геометрической к скульптурной и рельефной, а затем свободной по композиции.

Эта столярная мастерская, дававшая крестьянским детям возможность получить профессию, ставила перед собой и серьезные художественные

задачи, в частности, перенос на деревянную резьбу народных орнаментов [там же, 47]. Собирательская деятельность Е. Поленовой (эскизы и зарисовки орнаментов, предметов крестьянского быта) помогала создавать стилизованную мебель различных жанров. Развитие объемной (скульптурной) резьбы было вдохновлено народной резьбой по дереву: ложками, ковшами, чашами и пр., которые в народной традиции украшались резными фигурками и узорами.

Мастерская в Абрамцево имела широкий ассортимент изделий, от настенных шкафчиков до ларей и комодов самого различного размера. Они пользовались большим спросом; стиль абрамцевской мебели сильно повлиял на дальнейшее развитие декоративно-прикладного искусства.

Вышедший из абрамцевской столярно-резчицкой школы В.П. Ворносков обосновал собственную мастерскую в селе Кудрино Дмитровского уезда, характерным стилем которой была обильная резьба на поверхности мебели, отмеченная сочетанием растительного и геометрического орнамента, а также зооморфных мотивов (в дальнейшем этот стиль разовьется в орнаментальную и мозаичную абрамцевокудринскую резьбу) [Прохоров, 2006, 60-61].

В селе Талашкино также работала мастерская по деревообработке; ее возглавил живописец и архитектор Сергей Малютин. В доме Остермана хранятся созданные по его проектам, богато украшенные резьбой в народном духе предметы из мебельного гарнитура: угловой шкаф, обеденный стол, стулья, ларь-скамья. Для работ этой мастерской была характерна стилизация русских форм и сказочных сюжетов, а также воссоздание растительных, зооморфных и геометрических орнаментов в декоре мебели, «черт архаизма и утонченной стилизации» [Прохоров, 2006, 79]. После Малютина мастерскую возглавил молодой одаренный художник Алексей Зиновьев, мебель которого отличали логичность, конструктивная направленность, легкость и логическое

единство – при соблюдении неорусского стиля. Сама М.К. Тенишева также работала над проектами мебели, в ее орнаментах особое место занимали растительные мотивы.

Подобную мастерскую организовало в Сергиевом Посаде Московское губернское земство; руководил ею художник Владимир Соколов, ученик И.И. Левитана. Мастерская делала и большие мебельные наборы, и маленькие детали типа полочек. Примерами творчества Соколова могут служить угловой шкаф «Сказка», оформленный резьбой, искусственными камнями и панно в фольклорном духе, а также ширмы с пейзажами. По проектам Виктора Васнецова в начале XX века в этой мастерской были созданы несколько предметов мебели, в том числе хранящийся в доме Остермана буфет в духе поставца, с тремя карнизами и резьбой, декорированный металлом. В этой мастерской делали предметы мебели по образцам, созданным В.И. Соколовым, С.В. Малютиным, Н.Я. Давыдовой, М.Ф. Якунчиковой и пр. Украшение резьбой, речной галькой, керамической плиткой, эмалевыми накладками, – характерные черты стиля данной мастерской.

При поддержке Московского губернского земства число мастерских и артелей возрастало; каждая стремилась выработать свой почерк. Так, артель «Кустарь-художник» в Сергиевом Посаде декорировала мебель выжиганием и раскрашиванием, хотьковское общество (в слободе Хотьково Дмитровского уезда) развивало резьбу [Прохоров, 2006, 35-36].

Знаменитым опытом удачной мебельной стилизации стали многочисленные кресла «дуга, топор и рукавицы» Василия Шутова. Впервые такое кресло было представлено на Всероссийской промышленной выставке 1972 года: его спинка была вырезана из дерева в форме дуги, с надписью «Тише едешь, дальше будешь», подлокотники – в форме топоров, на сиденье было как бы наброшено резное «вышитое полотенце», а сзади от рушника были вырезаны рукавицы. Остроумная форма кресла оказалась так

привлекательна, что резчику заказали до пятидесяти повторений изделия, а Департамент мануфактуры предоставил ему десятилетнюю привилегию на изготовление уресел [Прохоров, 2006, 13]; затем стали появляться его копии и вариации от других резчиков. К удачно найденной форме добавлялись другие «рабочие» детали: сверла и кнуты, балалайки и лапти.

Несмотря на большую популярность мебели в русском стиле и даже ее международное признание, это мебели также досталось немало осуждения от искусствоведов. Так, историк декоративно-прикладного искусства Г.Гацура писал: «В поисках оригинального стиля художники создавали мебель, состоящую целиком из набора предметов крестьянского обихода, или производили совершенно неудобные, непрактичные табуреты, шкафчики, скамьи и столы, украшенные псевдонациональным плоскорельефным резным декором, размалеванные яркими красками и золотом. Вдобавок все это еще покрывалось густым слоем лака» [Гацура, 1997, 35].

Большой популярностью пользовалась мебель в неоготическом стиле, в частности, представленная работами Петра Гамбса (кабинет в Марьино). Интересно отметить, что готика оставалась основанием для декоративного решения, которое служило оформлением для вполне классицистических форм (диван, шкаф, этажерка) [Лебедева, 2012, 157-158]. Неоготические влияния были довольно стойкими в интерьере и вновь обрели популярность на рубеже XIX – XX вв.

Расстановка мебели в этот период стала более прихотливой и свободной, чем в период классицизма: «В гостиной могут быть, наряду с роялем, диваном, горкой с цветами, креслом, стульями, письменный стол с удобным для работы креслом перед ним, что более характерно для кабинета» [Махлина, 2012в, 213]. Распространяется зонирование с помощью ширм и трельяжных сеток с зеленью, что также диктуется требованиями уюта и функционального использования помещений.

Также в 1870–1890-е годы интерьеры уже не распределяются по стилям и комнатам, но предметы мебели в разных стилях могут спокойно соседствовать друг с другом: кавказские ковры и барочные люстры, восточные курильницы и столы в русском стиле. Их может объединять единство материала, цвет драпировки или обивки.

Наряду с мебелью, в Абрамцево производили и предметы гончарного искусства: в открывшейся здесь в 1890 г. мастерской Врубель, Серов, Васнцов и другие постигали тайны изготовления майолики. Врубель впоследствии создал серию скульптур, а также несколько экземпляров масштабного панно, воссоздававшего встречу Микулы Селяниновича и Вольги (1898-1899).

Мария Якунчикова в 1891 году вместе с Натальей Давыдовой открыла в Тамбовской губернии (с. Соломинка) мастерские по вышивке, где мастерицы работали в духе уютной и поликультурной эклектики, выполняя вышивку по старинным образцам богемским и венецианским бисером: «Радуют глаз букеты, гирлянды из цветов, бабочки, бытовые сценки, будто нарисованные акварелью на сумочках, кошельках, поясах, туфельках, бумажниках, кисетах, табачницах, чернильницах, шкатулках и множестве других «милых мелочей», вышедших из рук искусных мастериц» [Протопопова, 2011, 103].

Характерной деталью интерьера в стиле эклектики были и лаковые миниатюры: их производством славилась мастерская, основанная купцом Пером Коробовым в подмосковном селе Федоскино. Папиросницы и шкатулки, портсигары и пудреницы, обложки для альбомов, очечники, пасхальные яйца, даже шахматные столики изготавливались в особой манере, с многослойной прорисовкой и использованием светоотражающего материала, что придавало миниатюрам визуальный объем. Федоскинская миниатюра стала известна далеко за пределами России.

Важной и оригинальной интерьерной сферой данного периода стала посуда. Среди экспонатов дома Остермана – в русском стиле выполнены

скульптуры Императорского фарфорового завода (Санкт-Петербург) «Торговцы и ремесленники», «Народы России» (1780–1790-е гг.), чайно-кофейный сервиз, украшенный изображениями сцен из крестьянской жизни, подмосковной мастерской Франца Гарднера (1820–1830-е), сервиз с навершиями в виде богатырских шлемов, выпущенный Императорским фарфоровым заводом по эскизам Федора Солнцева в 1848 г.

Немаловажное значение имело и течение неоготики в фарфоре, имеющее также отчетливую романтическую родословную. Здесь нужно упомянуть Готический сервиз Императорского стеклянного завода и целую готическую серию Императорского фарфорового завода. ИФЗ выпустил «Собственный сервиз дворца Коттедж» из 530 предметов (1827-1829), увеличенный вдвое в 1835 году и пополнявшийся на протяжении всего столетия (основной массив сегодня принадлежит ГМЗ «Петергоф») – правда, на фоне классицистических форм и линий к готике здесь относится только декоративный мотив гербового щитка Александрии с готическим изломом [Лебедева, 2012, 155-156]. Однако впоследствии ИФЗ создает более последовательно готические формы, с готической «витражной» орнаментальностью: чашки и блюда, готические тарелки (1831) и пр. Этот «витражный» принцип получил свое развитие в Готическом сервизе ИФЗ (1832), который был сделан для Зимнего дворца по заказу Гофмаршальской части и торжественно преподнесен Николаю I к Рождеству. Характерной для сервиза стала «витражная» колористика (сочетание глубоких и ярких синего и зеленого, желтого); однако эта «готическая» роспись выполнялась на базе вполне классицистских форм посуды. Известно, что и в 1903 году в Зимнем подавали этот сервиз на костюмированном балу [там же, 157].

К характерным интерьерным деталям периода относятся также мелкая бронзовая пластика утилитарного назначения (в виде фигур крестьян и

крестьянок), ювелирные изделия, в том числе в виде перегородчатой эмали [Протопопова, 2011].

Выставки в Париже в 1900 в 1904 году, где выставлялось русское кустарное искусство, принесло русскому стилю заслуженную международную славу. «Спрос на мебель в «русском стиле» на европейском рынке был столь велик, что в ряде стран ее стали подделывать местные мебельные мастерские» [Прохоров, 2006, 98].

Впрочем, с определенной точки зрения вся интерьерная эклектика оказывалась только набором псевдостилей: «В целом, за период правления Александра II (1855 –1881) и Александра III (1881-1894) в России были полосы увлечения восточной мебелью в отделкой из кости и перламутра, буллевскими работами из черепахи с бронзой, гнутой мебелью Тонета, обитой стеганою кожей мебелью, мягкой кретоновой мебелью, немецкими и каслинскими чугунными столиками, псевдорусским стилем, псевдоренессансом, псевдоготикой, да и прочими псевдостилями. В общем, этот период был настоящим праздником для эклектики» [Гацура, 1997, 36].

Упрекая эклектику в увлечении декором, ценители строгого стиля забывали тот факт, что «декор как способ украшения возник еще задолго до того, как зародилась архитектура и дизайн» [Сайфуллина, 2011, 51], то есть в первобытные времена: в росписи посуды и стен, изготовлении украшений, резьбе. По сути декор является прообразом всех пластических искусств.

Таким образом, мастера интерьеров в период эклектики сознательно использовали весь доступный им исторический опыт декорирования. Так, в оформлении интерьеров активно применяли античные по происхождению мозаику и лепнину, контррельеф и барельеф, скульптуру и роспись, инкрустации, украшение металлом и древесиной. Не меньшей популярностью пользовались техники, распространенные в средневековье, «готические»: резьба по дереву и камню («каменное кружево»), мелкая скульптура и

живопись, гравюра и фреска, керамика и стеклоделие, витраж и кузнечное дело. Из русского декора заимствовались резьба, роспись, текстильные мотивы, национальная вышивка и кружевоплетение, колористика Хохломы и Гжели, резьба по дереву и кости. Из стилей барокко и рококо могли заимствоваться массивные лестницы с дутыми балясинами, колонны и скульптуры, лепнина с золоченой росписью, резной орнамент, причудливо изогнутые линии, многорядные хрустальные люстры, роспись потолка, множество зеркал, резная мебель, позолоченные большие рамы для картин, набивной текстиль и т.д. Стиль ампир в интерьере мог выражаться в арабесках и пальметтах, тяжелых драпировках, гравюрах, классических коврах, барельефах с этрусскими и египетскими мотивами, декоре в стиле римской военной атрибутики (мечи и шлемы, копья и лавровые венки, геральдические орлы), колористикой: бордовый и зеленый, золотой и коричневый. Все эти влияния, обогащенные предметами среднеазиатской, восточной и средиземноморской культуры, нашли выражение в интерьерах эклектики, которая пришла на смену строгости и вычурной элегантности. В интерьерах эклектика воистину становилась историзмом: она оказывалась стилевым пропуском в историю, воссоздавала сложный мир мировой культуры, в которой жил человек конца XIX века.

Впереди был переход к интерьерам модерна, для которых был характерен отказ от прямых углов и прямых линий в пользу более органичных, плавных, природных, и многообразие произведений прикладного искусства.

В современности стиль эклектики считается равноправным интерьерным стилем, но с определенными условностями: «если он спроектирован по принципу сочетания не более двух-трех стилистических типов, объединенных цветом, текстурой, архитектурным решением, разнородными, принадлежащими разным стилям мотивами, в едином стилистическом подходе» [Агеева, Акилова, Костина, 2011, 10]. Эклектика

стала давним и желанным гостем в эстетике интерьера: «В современном интерьере эклектика в почете. Она пропагандируется всеми модными журналами. Теоретической базой для этого стало то, что сегодняшнее сознание многообразно и эклектично» [Махлина, 2012в, 215].

Выводы по главе

1. Определение эклектики

Эклектика – это творческий метод, который складывается в условиях недостатка сложившихся форм архитектуры, в основе которого лежит право архитектора на выбор образцов и прошлого и их сочетание в рамках одного сооружения. Эклектика существует как объединяющее понятие для двух десятков разнородных стилистических направлений. В качестве оставляющих и/или синонимов эклектики наиболее часто встречаются «историзм», «романтизм», «русский стиль», а также многие стили, начинающиеся на «нео-» или «псевдо». В зарубежном искусствоведении для обозначения различных периодов архитектуры данного периода также используются термины «историзм», «романтизм», а также «боз-ар» (beaux-arts).

Стиль эклектики неразрывно связан, во-первых, с функциональным подходом к архитектуре, и во-вторых, с активизацией общественного строительства, с созданием большого количества новых общественных строений.

В интерьерах эклектика воистину становилась историзмом: она оказывалась стилевым пропуском в историю, воссоздавала сложный мир мировой культуры, в которой жил человек конца XIX века. Все традиционные стили, обогащенные предметами среднеазиатской, восточной и средиземноморской культуры, нашли выражение в интерьерах эклектики, которая пришла на смену строгости и вычурной элегантности.

2. Влияние романтизма.

Наиболее мощное влияние на становление эклектики оказала философия романтизма. Важнейшим мировоззренческим отличием классицизма и романтизма было то, что классицизм оказывался искусством «государственным», а романтизм – индивидуальным. Упорядоченность

классицистической городской застройки уступила место личностному самовыражению заказчика и архитектора.

В эклектике отражается и такая основополагающая черта философии и художественной практики романтизма, как стремление к экзотике, реабилитация разнообразных по временному и географическому происхождению стилей в художественном пространстве.

Характерна для романтизма в высшей мере и такая тенденция, как размытие жесткой рамки жанровых канонов. В архитектуре эклектики также происходил пересмотр жанровых ограничений: архитектура приблизилась к скульптуре, скульптура переняла конструктивные принципы архитектуры.

Романтизм, с его вниманием к индивидуальности, стал основой для такого качества эклектики, как принципиальный отказ от единого стиля. Романтизм впервые высказывает последовательно идею об относительности мнений и равнозначности истин.

Для стиля эклектики следует предположить и еще один важный принцип, основополагающий для романтизма: ирония. Эклектика в архитектуре есть выражение романтических мировоззренчески-эстетических тенденций.

3. Вклад архитектуры эклектики в русское градостроение.

Основная часть исторических центров как столичных, так и провинциальных городов построена в период 1830-1910-х годов; большинство этих зданий в период СССР внесено в список памятников архитектуры; однако в большинстве таких перечней стилистика строений не упоминается. Задачи реконструкции и реставрации центральных построек русских городов требуют более глубокого, сущностного, безоценочного понимания художественно-конструктивных особенностей эклектики и ее стилевого своеобразия.

Сегодня предметы интерьера в стиле эклектики (в том числе в русском стиле) являются предметом коллекционирования. Важнейший вклад в

развитие русского (а затем и неорусского) стиля в интерьере внесли два крупнейших творческих объединения XIX века в данной стилистике: они были расположены в имении Саввы Мамонтова Абрамцево и в селе Талашкино под Смоленском (усадьба княгини Марии Тенишевой). Мебель в русском стиле стала необычайно модной, причем ее обаяние сохраняется и до наших дней.

Глава 2. Вопросы сложения эклектики как художественного направления в общественных интерьерах рубежа XIX и XX веков

2.1. Художественный образ русского историзма в интерьерах

Рождение русского историзма, воплощенного в том числе в русском стиле, имело несколько объективных историко-социальных причин.

Одна из них – романтический подъем национального духа после наполеоновских войн. Россия впервые заинтересовалась собственными традициями национального строительства, зодчества, и стала исследовать свои и чужие традиции в зодчестве. В частности, традиции, свободные от влияния классических античных форм; таким зодчеством предстало средневековое русское, европейское (готика), а также восточное («мавританский», египетский, китайский стиль и пр.).

Среди ориентальных стилей в России наиболее важными для развития стиля интерьера стали шинуазри (китайщина). Также определенное влияние оказали на развитие интерьера и менее известные направления стилизации: тюркери, японизм, египтомания, негритюд.

Однако, кроме того, изменились и запросы к архитектуре как таковой по сравнению с классицизмом. Как пишет историк архитектуры А.Войс, «для нового послевоенного поколения формы античного мира Греции были слишком суровыми, холодными и бездушными. Оно хотело больше тепла, больше комфорта, больше «дружественности» и потому искало новых форм» [Voyce, 1948, 16]. Архитектура и интерьеры получали «человеческое» измерение, рассматривались с точки зрения удобства и личного вкуса, а не «объективных» эстетических критериев.

Русский историзм в интерьерах воплощается в выборе различных стилей – и их сочетании.

Так, в частности, ярким примером историзма (эклектики) в интерьере оказывается Павильонный зал в Малом Эрмитаже (архитектор А.И. Штакеншнейдер, 1850-е годы). Со свойственным эпохе стремлением соединить в интерьере самые различные направления и исторические эпохи, архитектор сочетал здесь восточные мотивы (вариации бахчисарайского «Фонтана слез») с копией античной мозаики, беломраморные колонны с отступлением от классицистской симметрии (лестница с одной стороны), мелкий лепной декор и пилястры, восточные орнаменты с классицистическими розетками, готической розой, ренессансными купидончиками (рис. 1).



Рисунок 1. Павильонный зал в Малом Эрмитаже. Акварель Э.П. Гау, 1864 год.

Важнейшим (и наиболее исследованным) направлением развития историзма в интерьерах стало развитие русского стиля, то есть стиля стилизовано-«древнерусского», воссоздающего в фантазийных формах и на современных для периода жанрах древнерусские узоры. Как отмечал американский историк архитектуры А.Войс, «скрытые силы национальной древности всегда влияли на творческое сознание новой эпохи»[2] [Voyce, 1948, 21].

В поиске русского стиля художники и архитекторы отталкивались от упорядоченности и принципов знакомых стилей. Как писал историк и археолог И.Е. Забелин, «Старинные русские хоромы, выросшие органически из крестьянских клетей, естественно, сохраняли в своем составе облик красивого беспорядка <…> По понятиям древности первая красота заключалась не в соответствии частей, а напротив в их своеобразии, их разновидности и самостоятельности» [цит. по: Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 477].

Внешними «задачами» поиска и определения русского стиля стали, в первую очередь, задачи внешнего и структурного выражения национального самосознания и задачи представления России как уникального культурного явления на международном поле, в частности, на международных торгово-промышленных выставках. В российских выставочных павильонах (которые строили известные архитекторы: В.А. Гартман, И.П. Ропет и др.) должна была отразиться национальная самобытность русской культуры – и действительно, «Русские павильоны были оригинальны, нарядны, выразительны и привлекали внимание вычурностью богатого декоративного убранства, заимствованного

[2] The latent forces of her national antiquity always affected the creative consciousness of the new epoch.

из крестьянского деревянного зодчества и народного прикладного искусства» [Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 478].

Внутренним содержанием русского стиля в архитектуре и интерьере были идеи особенного русского пути, насыщенность русской культуры независимыми духовными началами. Идеалы эти воплощались, прежде всего, в крестьянской жизни, и именно в народном искусстве черпали вдохновение архитекторы и художники.

Также как художники: Нестеров, Васнецов, Репин, – архитекторы искали вдохновения в русских народных костюмах, вышивках, резьбе, росписи теремов, церквей, изб. Они открыли для себя мир «деревянной» России, древних росписей, флоральных орнаментов, всю прелесть древних эпох. Интересной задачей для архитекторов русского стиля, как и для других стилизаторов, стало воплощение принципов, форм, образов народного искусства в новых жанрах.

Интересно отметить, в частности, что распространение т.н. кирпичного стиля как одной из вариаций русского стиля напрямую связано с идеей обнажения функциональных деталей здания: кирпичная облицовка выявляет выразительность таких элементов, как окна, эркеры, балконы.

Наиболее знаменитыми общественными зданиями с чертами русского стиля стали:

– Большой Кремлевский дворец, с его шикарными интерьерами (1838-1850, архитекторы К.А. Тон, А.Н. Бакарев, Ф.Ф. Рихтер, Н.И. Чичагов и др.);

– Верхние торговые ряды (1890-1893, А.Н. Померанцев и В.Г. Шухов, сейчас – ГУМ),

– Городская дума (1890-1892, архитектор Д.Н. Чичагов, сейчас – относится к Историческому музею),

– Исторический музей (1875-1883, архитекторы В.О. Шервуд, А.А. Семенов),

– Казанский вокзал (1911-1926, под руководством архитектора А.В. Щусева);

– Медвениковская богадельня (Ленинский проспект, 27, 1902-1903, архитектор С.У. Соловьев, сейчас – Центральная клиническая больница при патриархии);

– доходный дом Миансаровой (Сухаревская площадь, 12, 1908-1911, архитектор С.К. Родионов);

– Музей кустарных изделий (Леонтьевский пер., 7, 1902-1903, архитектор С.У. Соловьев, сейчас – филиал Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства);

– Оружейная палата (1844-1851, архитектор К.А. Тон и другие);

– доходный дом Перцовой (Пречистенская наб., 35, 1905-1907, архитектор Н.К, Жуков);

– Политехнический музей (Новая пл., 3/4, 1875-1877, архитектор И.А. Монигетти);

– Рижский вокзал (1899-1902, архитектор Ю.Ф. Дидерикс);

– Судная казна (Настасьинский переулок, 3, 1913-1916, архитекторы В.А, Покровский и Б.М. Нилус), где интерьеры также оформлены в старомосковском духе.

В близком русскому стиле, «неовизантийском», выстроена в Москве богадельня им. И.Н. Геера (1892-1899, архитектор Л.Н. Кекушев).

Основным методом воплощения русского стиля в мебели стала резьба, переводящая на поверхность мебели орнаменты народных вышивок, мережек и росписи. Ярким примером сочетания русского стиля и нового мебельного жанра выполнен «шкап-столик для швейной машины» (рис. 2).

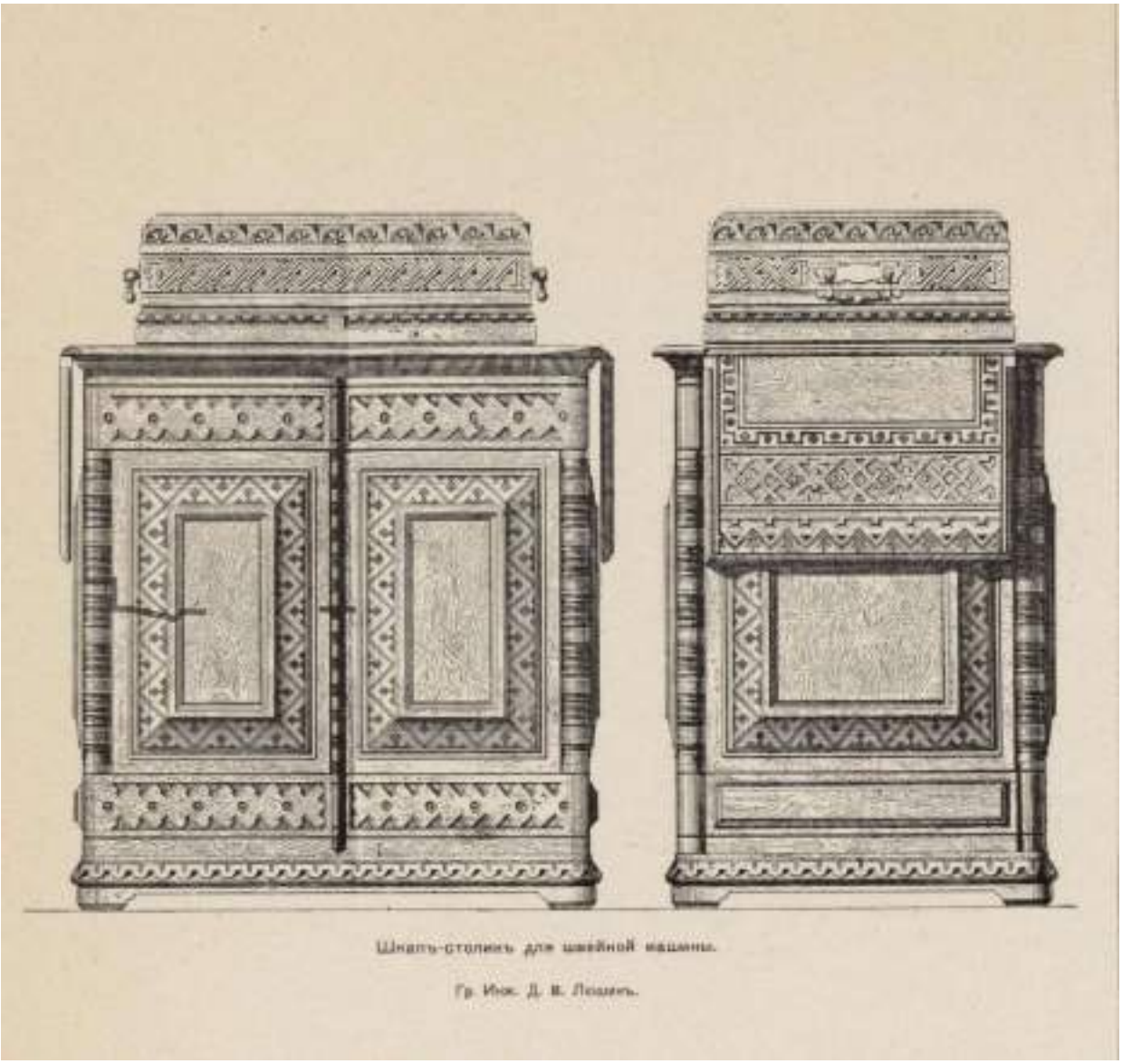


Рисунок 2. Шкап-столик для швейной машины, инженер Д.В. Люшин [Барановский, 1904, т. VII, 314].

В русском стиле нередко оформляли «туалеты» – настенные зеркала в богатой оправе. Так, такой туалет работы архитектора, профессора А.И. Монигетти принадлежал великой княжне Марии Александровне (рис. 3). Богатая резьба воссоздает народные растительные орнаменты, формы ножек повторяет традиционные балясины, детали фронтона являются аллюзиями к резным ставням.

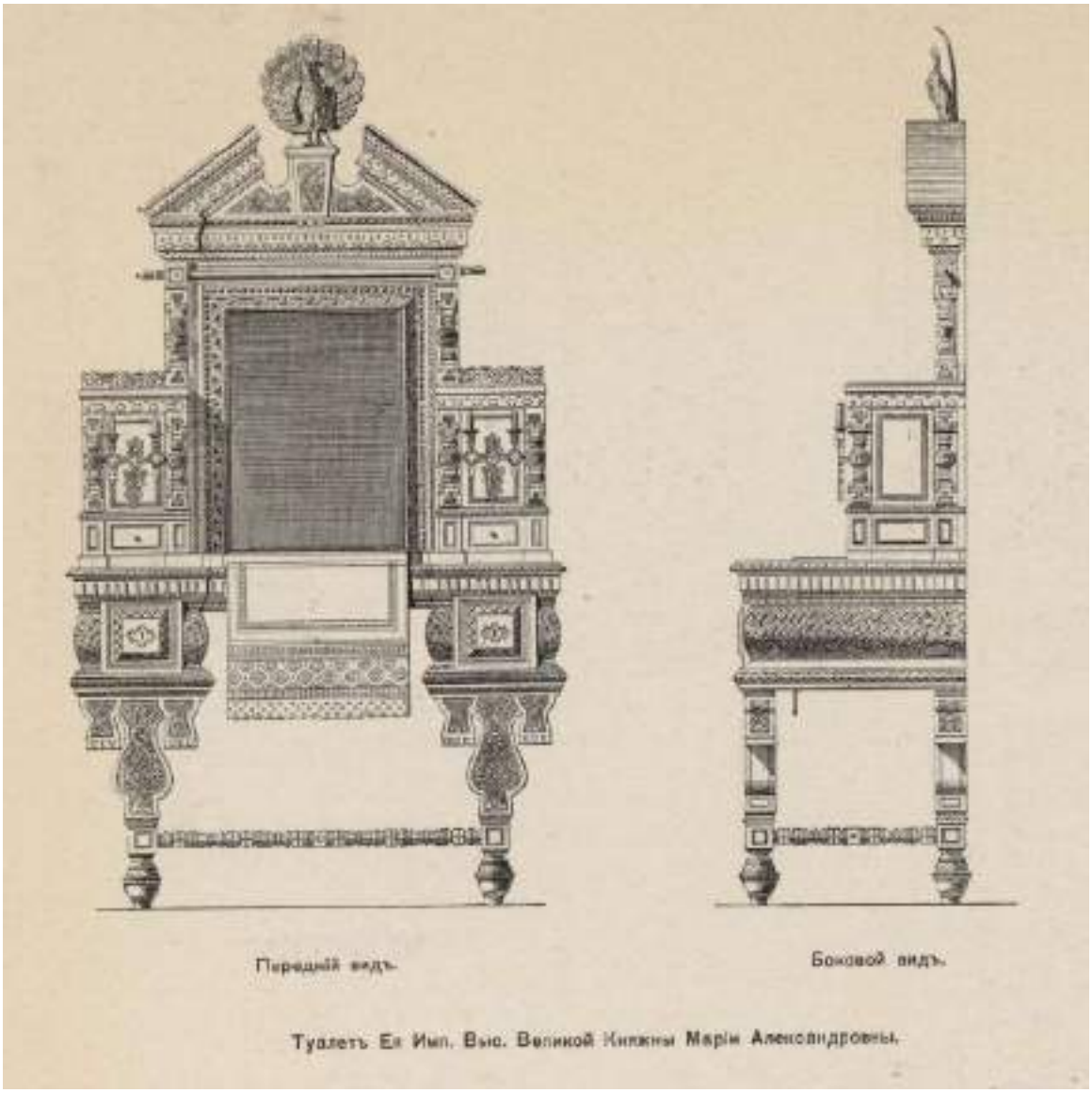


Рисунок 3. Туалет ее императорского высочества великой княжны Марии Александровны, архитектор И.А. Монигетти [Барановский, 1904, т. VII, 337].

Подобные туалеты создавал и «академик-архитектор» Вальберг. Также он, как и Монигетти, создавал в данном стиле рамы для зеркал (рис. 4).



Рисунок 4. Рама для зеркала, архитектор Вальберг [Барановский, 1904, т. VII, 354].

Яркие образцы различных рам и витрин в данном стиле создавали Ропет и А.Л. Гун, Богомолов. Для них характерны воссоздание народных форм (скатные крыши, башенки, «коньки», резные наличники, характерные смены

объемов резных столбиков-опор) и орнаментов: солярные, растительные, зооморные мотивы, повторение орнаментов вышивки крестом [Барановский, 1904, т. VII, 354-356].

В русском стиле могли создаваться любые предметы – например, полочки: в «Архитектурной энциклопедии» Г.В. Барановского сохранился рисунок полки, спроектированной знаменитым Ропетом (рис. 5).



Рисунок 5. Полочка в русском стиле, проект Ропета [Барановский, 1904, т. VII, 350].

Такого же типа создавались оконные наличники, или «убранство окна» (рис. 6), а также дверные навершия (рис. 7)

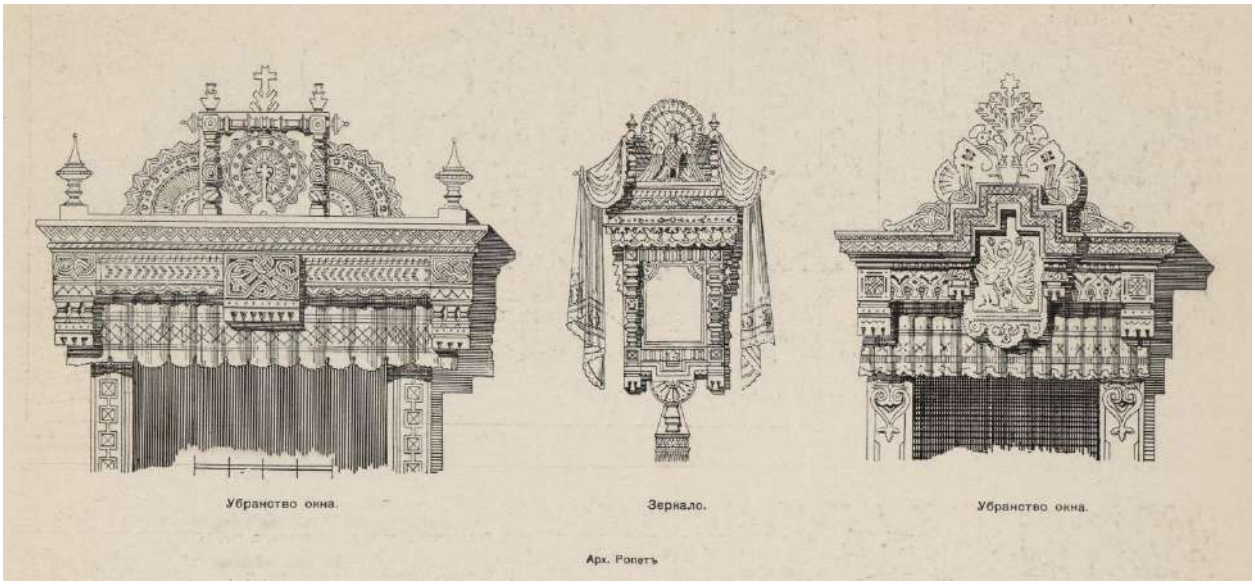


Рисунок 6. Убранство окон и зеркальная рама в русском стиле, проект Ропета [Барановский, 1904, т. VII, 433].



Рисунок 7. Убранство двери в русском стиле, проект Ропета [Барановский, 1904, т. VII, 434].

Характерно для русского стиля было использование изразцов, которые наиболее органично смотрелись в функциональном употреблении: в оформлении печей. Так, А.Даль представляет проект изразцовой печи с полукруглыми арочками, фигурными балясинами, выложенную изразцами (рис. 8).

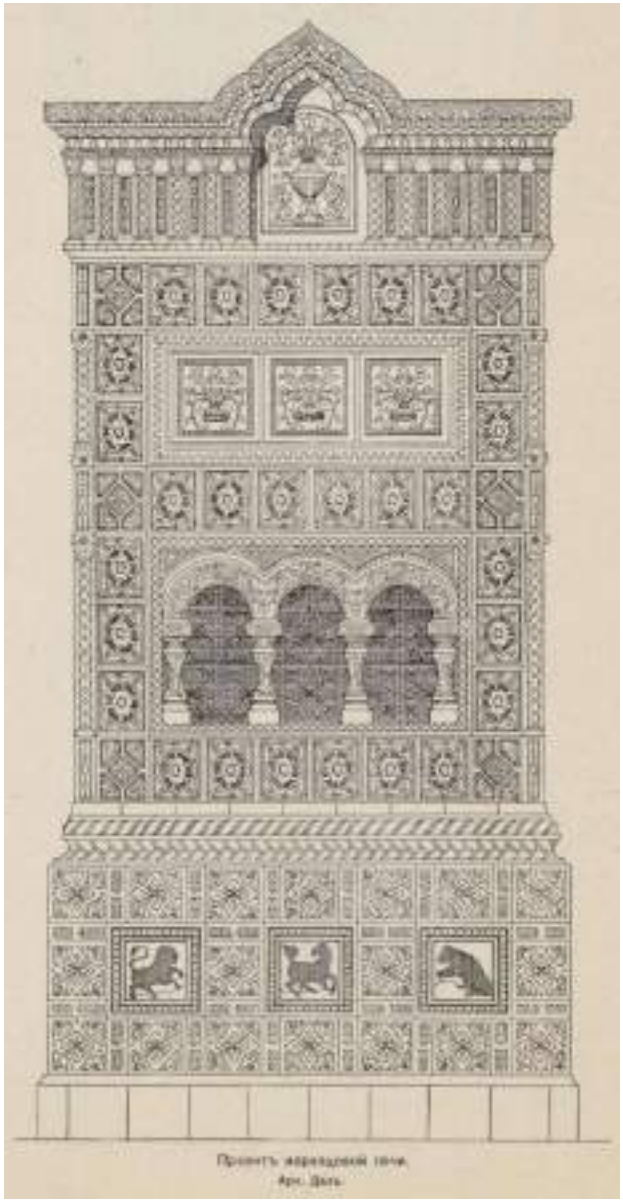


Рисунок 8. Проект изразцовой печи Даля [Барановский, 1904, т. VII, 376].

В отличие от старинной, боярской Москвы, в Петербурге русский стиль поучил добавочное культурное значение: «Одна из задач «русского стиля» заключалась в русификации европейского Петербурга»; архитекторы А.А. Парланд и другие «обратились к яркой узорной архитектуре XVIII века, как бы перекидывая мост от предпетровского времени к современности, минуя петербургскую эпоху» [Кириков, 2003, 164-165].

Одним из немаловажных влияний в интерьере стал готический стиль: моде на него Россия обязана влиянию романтической литературы. Как писал в середине XIX века К.П. Брюллов брату, архитектору А.П. Брюлову, «в Петербурге входит в большую моду все готическое» [цит. по: Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 471]. А.Красовский отмечает: «Материальное основание этого стиля составляет сводчатое покрытие отверстий <…> за направляющую свода принята была стрелка (ogive), а не полукруг, как в прежних стилях» [Красовский, 1886, 19]; внутреннее содержание готики определялось тем, что она воспринималась как первый христианский стиль в архитектуре: «целью искусства христианского было – облекать духовное и идеальное в материальные формы» [там же].

Одним из наиболее ярких готических произведений России стала подмосковная усадьба Маврино (1837-1839, архитектор М.Д. Быковский), с мостом, дворцам, пристанью.

В стиле неоготики выстроен особняк Лемана (Гранатный пер., 7, 1896, архитектор А.Э. Эрихсон): стилизация под французскую готическую архитектуру, с высокими коньковыми крышами, тонкой работы деталями, отражающий суровость и мрачность готического стиля. Интересно отметить, что интерьер этого здания отличался собственным набором стилей, сочетанием неоготики, необарокко и неорококо [Вострышев, Шокорев, 2009, 228]. К (нео)готическим постройкам Москвы относятся и усадьба Михалково

(Михалковская ул., 38), а также доходный дом Эпштейна (Гусятников переулок, 11, 1912, архитектор В.Е. Дубовский).

Элементы неоготики можно увидеть в архитектуре московского особняка Кекушева (Остоженка, 21, 1900-1903, архитектор Л.Н. Кекушев, сегодня – Бюро военного атташе Египта): он выстроен в виде средневекового замка, с асимметричным планом и разновысотными объемами. В городской мифологии Москвы этот особняк не случайно называют одним из потенциальных домов булгаковской Маргариты [Вострышев, Шокорев, 2009, 192].

Среди общественных зданий Москвы наиболее ярко черты архитектуры готики воплотились в торговом здании «Мюр и Мерелиз» (ул. Петровка, 2, 1906-1908, архитектор Р.И. Клейн, сегодня – ЦУМ), одном из крупнейших торговых зданий в Европе.

Стили готики и Ренессанса совмещает доходный дом страхового общества «Россия» (Сретенский бульвар, 6, 1897-1903, архитекторы А. фон Гоген, Н.М. Проскурин, В.А. Величкин); внутреннее убранство квартир с чертами готического стиля (лепнина, деревянные панели) не сохранилось. Также черты готики и ренессанса присутствуют в архитектуре крупнейшей в начале XX века в России аптеки Феррейна (Никольская, 21, 1893-1895, архитектор А.Э. Эрихсон, сейчас – магазин): фасад здания был украшен в стиле итальянского ренессанса, а задняя часть– выполнена в готическом стиле.

Ярким примером стиля готики стал особняк Ф.О. Шехтеля (Ермолаевский пер., 28, 1896, сейчас – резиденция посла республики Уругвай), который архитектор выдержал в готическом стиле не только в композиции и декоре, но и в интерьере: «Интерьеры здания были оформлены в готическом стиле, с соблюдением исторической достоверности – деревянные балки, камин, украшенный лепниной, решетки и другие кованые детали, цветные витражи, витражи из резного хрустального стекла с геометрическим

рисунком, великолепная резная деревянная лестница» [Вострышев, Шокорев, 2009, 494].

Характерными чертами готического стиля в интерьере стали использование темного дерева, заостренные шпили, изысканная резьба, витражи, строгие прямоугольные формы (рис. 9).

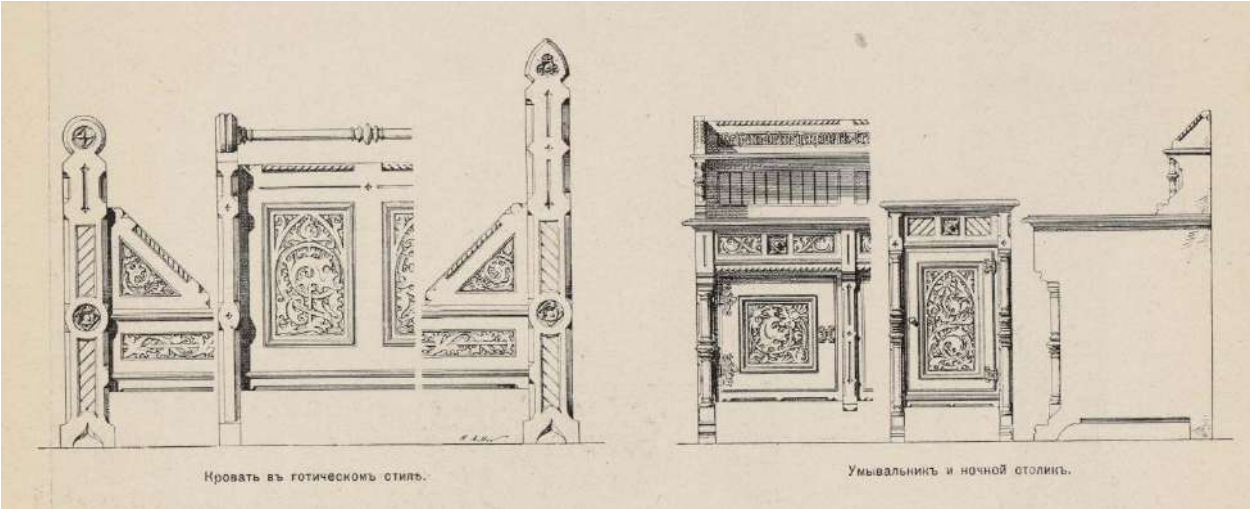


Рисунок 9. Мебель в готическом стиле [Барановский, 1904, т. VII, 324].

Ренессансные мотивы характерны для ряда петербургских общественных строений.

Мотивы Ренессанса использует К.А. Тон в постройке Московского вокзала в Санкт-Петербурге (1845-1851); отход от привычного для архитектора «русского стиля» связан с трактовкой вокзала как европейского здания общегородского значения. Тон стилистически уподобил вокзал старым ратуша европейских городов. Среди ренессансных элементов здания – «окно Браманте», двухъярусный фасад с коринфкими полколоннами, и раскрытие нижнего, более высокого яруса проемами в виде двойных арок с колонкой.

Раннеренесансные формы, в сочетании с романскими, очевидны и в стилистике краснокирпичной водонапорной башни в Санкт-Петербурге

(Шпалерная, 56, 1859-1863, архитекторы И.А. Мерц и Э.Г.Шуберский, сейчас – Музей воды).

Неоренессансная стилистика характерна и для здания музея Центрального училища технического рисования (Соляной переулок, 15, 1885-1896, архитектор М.Е. Месмахер); фасад этого здания – «своего рода учебное пособие по истории декоративного искусства всех времен и народов» [Кириков, 2003, 178].

Важной тенденцией в оформлении интерьеров стал ориентализм. Шинуазри (китайщина), сохраненный эклектикой элемент рококо, принес в интерьер моду на ширмы, китайские орнаменты в набивке ткани и в обоях, на китайский фарфор и подражания.

Влиянием ориентальных стилей, и прежде всего шинуазри, объяснятся и создание «фарфоровых» и «лаковых» кабинетов: в последних содержали панно из китайского коромандельского лака и японские росписи золотом по черному фону.

Здания в «восточных» стилях в Москве сравнительно немногочисленны. Можно назвать запоминающийся особняк Морозова, выполненный в условно мавританском стиле (Воздвиженка, 16, 1894-1899, архитектор В.А. Мазырин, сейчас – Дом приемов правительства Российской Федерации). Вначале он отличался не только вычурным изобилием декоративных деталей, но также и яркой раскраской, подчеркивающий экзотический стиль дома (рис. 10).

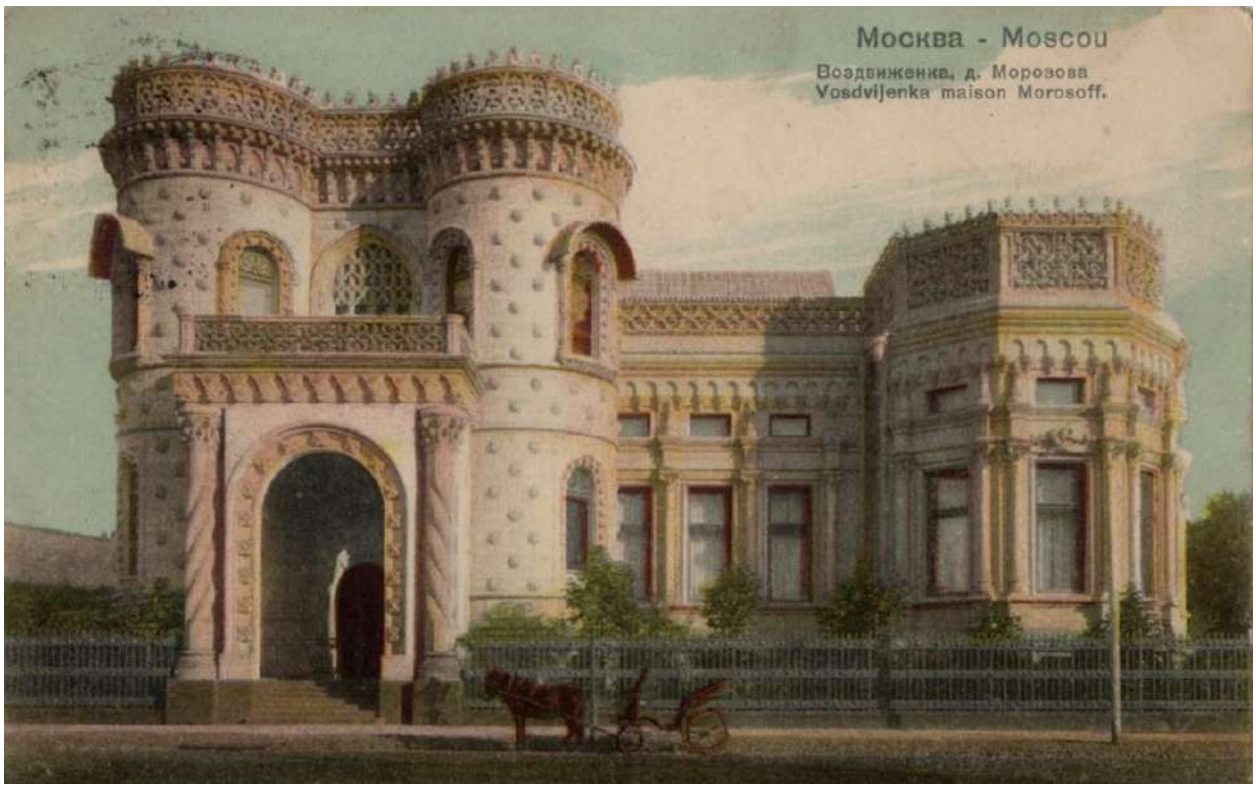


Рисунок 10. Дом Морозова, открытка 1900-х годов.

Также весьма яркий образец «восточного» стиля как в архитектуре, так и в декоре, – Китайский дом, магазин и доходный дом С.В. Перлова (Мясницкая, 19, 1895, архитектор Р.И. Клейн, декор К.К. Гиппиус). Фасад магазина был украшен изображениями китайских черепичных крыш, орнаментами, лепниной и керамическими надписями в «китайском» стиле, венчает здание двухступенчатая пагода с фигурным шпилем. Та же силистика сохранена и в интерьерах.

В московских Провиантских складах (сер. XIX в., В.П. Стасов) сохранились, наряду с дорическим антаблементом, и «египетские» дверные проемы, а в усадьбе «Архангельское» – Египетский зал, с тематической росписью, статуэтками и проемами.

Во дворце Его императорского величества Московского Генерал-губернатора в Москве в наборе «восточной» мебели по рисункам Н.В. Султанова в знакомых формах (стол, кресла) активно используется восточный

декор. Так, невысокие колонны украшены стилизованными жезлами Гермеса (кадуцеями), ножки стола образуют бородатые бюсты, переходящие в львиные лапы, а подлокотники мягких набивных кресел исполнены в виде шумерских сфинксов, женщин-львиц с крыльями, чьи хвосты обращаются в растительные орнаменты-спирали (рис. 11). Все украшено резьбой. Так классические формы европейской мебели сочетаются с восточным декором.



Рисунок 11. Мебель во дворце Его императорского величества Московского генерал-губернатора [Барановский, 1904, т. VII, 286].

Элементы восточной архитектуры могут использоваться фантазийно: так, К.К. Рахау создает камин, формы которого вдохновлены формой мечети (рис. 12).



Рисунок 12. Камин по проекту К.К. Рахау в кабинете особняка в Санкт-Петербурге [Барановский, 1904, т. VII, 375].

В то же время сохраняются и классицистские (или неоклассицистские) тенденции. В стиле неоклассицизма построены, в частности, такие общественные здания Москвы, как:

– Азовско-Донской коммерческий банк (1911-1912, А.Зелигсон, сейчас – Министерство финансов Российской Федерации),

– доходный дом Барыкина (Вспольный пер., 1, 1910-1911, архитектор А.Э. Эрихсон, сейчас – посольство Туниса),

– биржа (Ильинка, 6, 1875, архитектор А.С. Каминский),

– Высшие женские курсы (Малая Пироговская, 1, 1909-1912, архитектор С.У. Соловьев, сегодня – МГПУ),

– Киевский вокзал (1912-1917, архитекторы И.И. Рерберг и В.К. Олтаржевский);

– Коммерческий банк и торговый дом «Юнкер И.В. и К°» (Кузнецкий мост, 16, 1900-1916, А.Э. Эрихсон и др., сегодня – Федеральная служба судебных приставов);

– доходный дом Кузнецова (Мясницкая, 15, 1908-1910, архитекторы А.Н. Милюков, Б.М. Величковский, сейчас – офисное здание);

– Купеческое собрание (Малая Дмитровка, 6, 1907-1908, архитектор И.А. Иванов – Шиц, сейчас – театр «Ленком»);

– Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Волхонка, 12, 1896-1912, архитекторы Г.Б. Бархин, И.И. Рерберг, А.Д. Чичагов и др.);

– Савеловский вокзал (1897-1902, архитектор А.С. Сумароков);

– доходный дом С.А. Щербатова (Новинский бульвар, 11, 1911-1913, архитектор А.И. Таманов).

К классическим формам тяготеет интерьерная скульптура.

К скульптурным формам нередко тяготеют канделябры и столовые лампы: так, по проекту архитектора Набокова круглый светильник с греческим орнаментом держит женщина в греческой тунике, а еще один подобный светильник поддерживают два обнявшихся купидона (рис. 13)

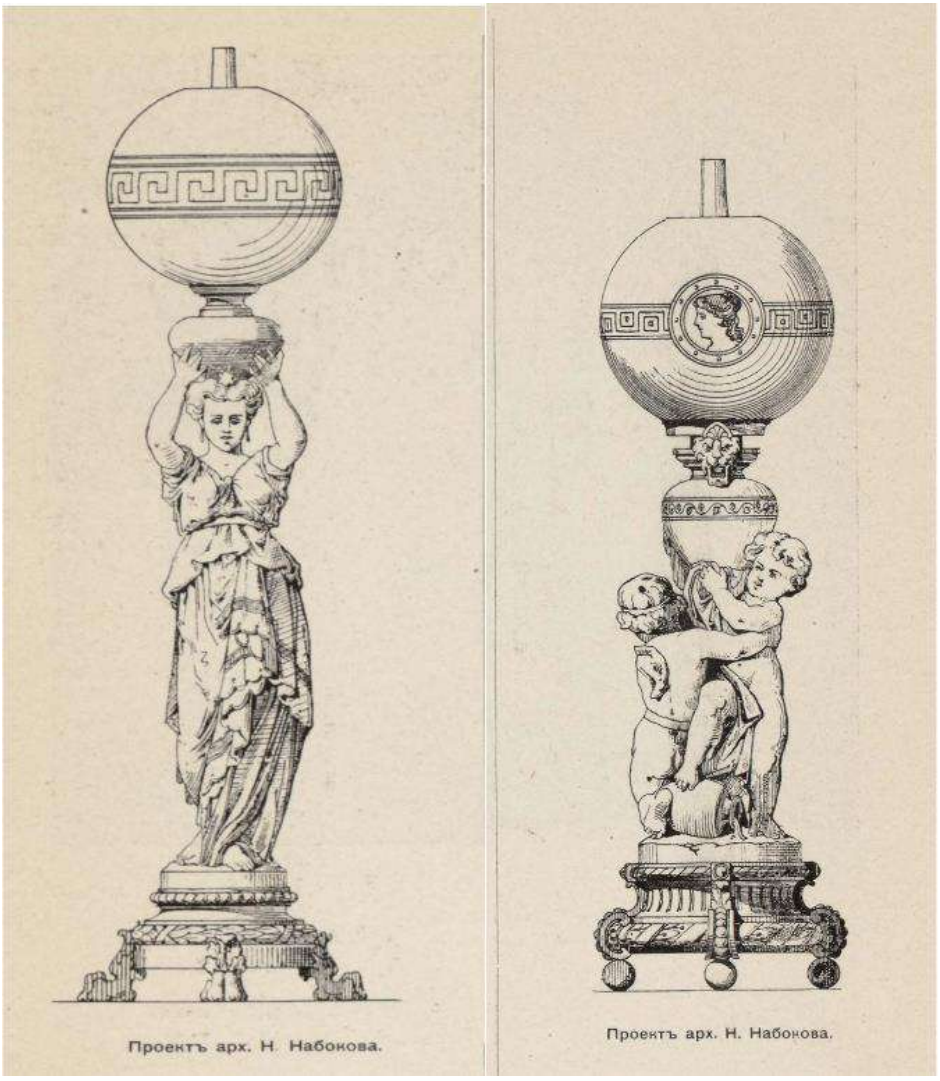


Рисунок 13. Светильники в классическом стиле, проект Н. Набокова [Барановский, 1904, т. VII, 370].

Классицистические мотивы характерны и для росписи потолков. Так, Г.В. Барановский приводит в своей энциклопедии «проект богатого потолка с живописью» архитектора Ю.Боссе. На этом проекте – традиционные классические мотивы: нимфы и купидоны, кариатиды, симметричные изысканные растительные узоры (рис. 14).

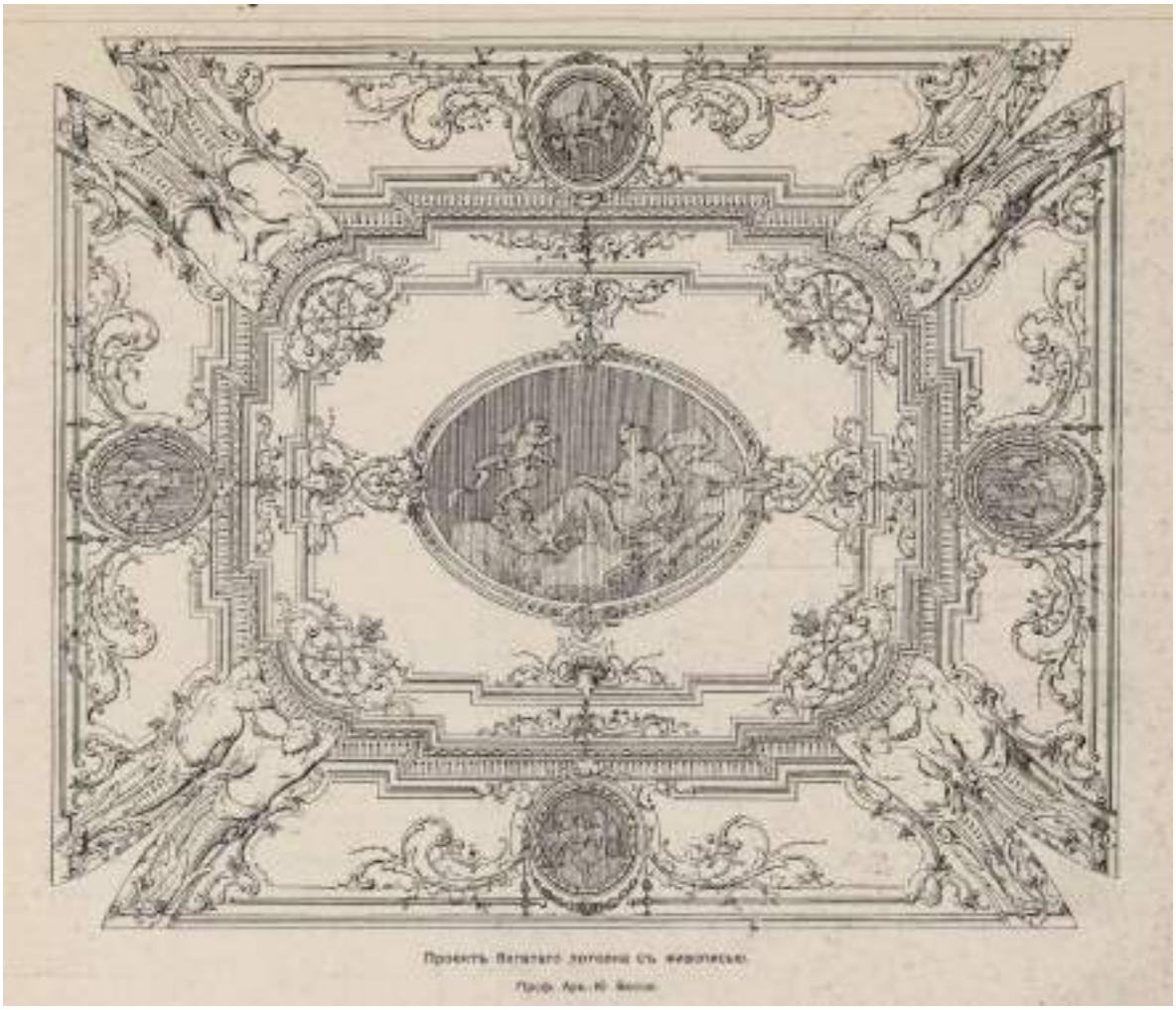


Рисунок 14. Проект потолка с лепниной и живописью, архитектор Ю.Босов [Барановский, 1904, т. VII, 395].

Свою роль в художественно-архитектурном облике эпохи сыграл необарокко: так, в этой стилистике в Москве выстроены Белорусский вокзал (1902-1912, И.И. Струков), Международный торговый банк (Кузнецкий мост, 15, 1895-1899, архитектор С.С. Эйбушитц, сейчас – Банк Москвы), ряд других московских зданий, в частности, особняк Лепешкина (Пятницкая, 48, сейчас – институт астрономии РАН).

В Санкт-Петербурге барочные элементы играют важную роль в таких зданиях, как особняк З.И. Юсуповой, с его мелким и обильным декором

интерьера в стиле барокко и рококо (Литейный пр., 42, 1852-1858, архитектор Л.Л. Бонштедт, сегодня – центральный лекторий общества «Знание»).

Архитекторы впервые в истории смогли использовать мировую историю архитектуры как своего рода палитру, из которой можно и должно черпать «краски» мотивов, смешивая и сочетая их по своему разумению. Как писал А. Красовский, архитектор «часто должен пользоваться существующими формами, изменять из или преобразовывать согласно известным потребностям, а для этого необходимо знание исторического развития форм различных стилей архитектуры» [Красовский, 1886, 9]. Отсюда проистекает необходимая для архитектора второй половины XIX века потребность изучать все стили: «не для рабского и несознательного подражания всем им, но абы постичь все то, что каждый стиль имеет вообще хорошего и применимого к современным потребностям» [там же]. А кроме того, «критическое изучение истории архитектуры предохраняет архитектора от одностороннего взгляда на искусство» [там же], – это настоящий тихий манифест архитекторов. преодолевших авторитет классицизма.

Таким образом, художественный образ русской интерьерной эклектики складывался из различных влияний. При этом нельзя согласиться со мнением, что в период рубежа XIX и XX веков в русской архитектуре – это «период борьбы между двумя мощными силами, национальной славянофильской и международной европейской тенденцией»[3] [Voyce, 1948, 19]. Национальная и инонациональные традиции сплетались и использовались в рамках одного эстетического кода – архитектуры выбора, эклектики.

В интерьере эти тенденции сплетались в поиске удобства, красоты (в ее новом понимании), роскоши и вместе с тем функционализма. При этом

[3] … a period of struggle between two mighty forces, between nationalistic Slavophil and cosmopolitan European tendencies.

декоративные задачи и тенденции сочетались с требованиями удобства, с привычными мебельными формами.

2.2. Влияние коммерческих общественных интерьеров на формирование русской эклектики

Середина XIX – начало XX века – время, когда русское государство переживало достаточно стремительный переход к капиталистическим отношениям. Эти разительные перемены привели к развитию общества, экономики, – и переменам в архитектуре. Как отмечает М.С. Штиглиц, «Освободившись в начале XX века от канонов высоких стилей, благодаря крупному масштабу, суровой простоте и пластике объемных форм, живописному силуэту разных по высоте звеньев, резким контрастам горизонталей и вертикалей, насыщенному цвету кирпичных поверхностей, промышленная архитектура получила широкие возможности нового формообразования мощной брутальной экспрессии, придающей городским индустриальным пейзажам своеобразный колорит» [Штиглиц, 2005, 10].

Подобное влияние оказали и общественные здания – поскольку они, как правило, были расположены в центре города и были предназначены для посещения многочисленными клиентами, они довольно быстро придали собственный колорит городской архитектуре: «стремительно богатеющая Москва обустраивалась усилиями купцов и промышленников, предпочитавших дома, соединяющие воедино, казалось бы, совершенно разные архитектурные стили» [Джанджугазова, 2011, 103]. Как отмечает О.М. Замжицкая, «Строительство торговых зданий <…> стало одним из наиболее плодотворных направлений развития архитектурных идей» [Замжицкая, 2014, 44]. В Москве было несколько таких центров коммерческого развития, в частности, улица Мясницкая: «к началу XX века Мясницкая превратилась в

средоточие торгово-промышленного капитала с многоэтажными домами, занятыми торговыми фирмами, банками, магазинами и знаменитым на всю Москву телеграфом» [Джанджугазова, 2011, 104].

Основными заказчиками новой архитектуры, в особенности общественных зданий, стали представители буржуазии.

Веяния времени, то есть потребность в строительстве зданий новых типов, отразились и в академическом художественном образовании: так, в Петербургской Академии художеств и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в середине XIX века поменялась тематика проектов на присвоение звания академика: теперь здесь давали задания уже не только по храмовой архитектуре, но и разработать проект «вододейственного несгораемого Оружейного завода» (1842), банных помещений «с удобствами и роскошью» (1846), «воинской богадельни» (1851) и др. [цит. по: Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 476-477]. Потребность в профессионалах-архитекторах росла пропорционально необходимости строить новые, промышленные и общественные, типы зданий: на рубеже первой и второй третей XIX века были открыты Архитектурное училище при Академии художеств и Училище гражданских инженеров (при Главном управлении путей сообщения), которые затем слились в Строительное училище, а в 1882 году – в Институт гражданских инженеров, серьезную высшую архитектурно-строительную школу.

Очевидно, что новые технологии не всегда входили в гармоническое сочетание с принципами историзма в архитектуре; на Первом съезде русских архитекторов К.М. Быковский справедливо сетовал на «неисполнимость задач создать современное здание в строго выдержанном стиле русского зодчества, удовлетворяющее, в то же время, современным подробностям и современным научным требованиям» [цит. по: Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 481]. Но архитекторы и инженеры искали и находили те сочетания, в которых новые

технологии и функциональные требования не противоречили задачам стиля и художественного образа, а вернее – искали и находили компромиссы между историзмом и новаторством.

Этот принцип поиска совпадения стиля и технологии наиболее точно ярко воплотился в рационалистических формулировках А.К. Красовского в его книге «Гражданская архитектура». Он пишет, в частности: «Направление архитектур не должно состоять в исключительном стремлении к одному полезному или к одному изящному; основное правило ее есть преобразование одного в другое, т. е. *полезного* в *изящное*» [Красовский, 1886, 3].

Он писал также о первичности технического, а не эстетического в архитектуре: «*техника* или конструкция есть главный источник архитектурных форм. Участие художника при сочинении этих форм состоит только в сообщении грубым формам техники художественной оконченности <…> строитель должен постоянно стремиться к произведению наибольшей пользы с наименьшими издержками. Роскошь, противоположная экономии, имеет предметом удовлетворение не необходимы нужд. Цель роскоши – или доставить нам самим насаждение, удовлетворив утонченным нашим потребностям, или произвести некоторое впечатление на других, обнаружив перед ними наше богатство и благосостояние» [там же, 4]. Лозунг «преобразования полезного в изящное» фиксировал и задавал важные тенденции в развитии архитектуры.

Широко развивался ряд зданий нового назначения: вокзалы, биржи, доходные дома, гостиницы, торговые галереи, коммерческие банки, торговые бани, телефонные станции. Важнейшей задачей новых архитектурных «жанров» было соответствие построек их функциональным задачам: «перед архитекторами встала насущная задача разработки в функционально-техническом и художественном отношении новых, неизвестных ранее архитектурных структур» [Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 472]. Таким

образом, можно говорить о перевороте в архитектурных целях и жанрах; а стилистическим «ключом» этого переворота стала эклектика.

В связи с развитием железнодорожных сетей активно строились вокзалы, ставшие узлами сообщения на важнейшей железнодорожной магистрали, соединившей два культурно-административных центра России: Петербург и Москву (линия открыта в 1851 г.). Единство стиля и задач новых вокзальных помещений было подчеркнуто тем, что К.А. Тон выстроил в обеих столицах вокзалы, схожие по композиции и архитектуре: тупиковые вокзалы, где железнодорожные пути с трех сторон охвачены пассажирскими помещениями, с репрезентативными фасадами, главную ось которых выстраивает функционально оправданная башня с часами.

Поиски в стиле, необходимом для вокзальных зданий, привели Н.Л. Бенуа к созданию Петергофского вокзала в готическом стиле (1856-1858), с воссозданием стиля английской готики.

Белорусский вокзал в Москве был спроектирован И.И. Струковым в 1910-1912 гг. в стилистике необарокко. Интерьер его определятся сложной планировкой и схемой организации пространства, большими застекленными поверхностями; царский зал в центре был оформлен в стиле неоклассицизма.

Казанский вокзал, спроектированный в Москве под руководством А.В. Щусева и построенный в 1911-1926 годах, был выполнен в неорусском стиле, а интерьеры его, как и фасад, богато декорировали лучшие художники эпохи: А.Н. Бенуа, Б.М Кустодиев, Е.Е. Лансере, Н.К. Рерих и другие.

Киевский вокзал, построенный в Москве в 1912-1917 годах по проекту И.И. Рерберга, являет собой не только пример богато декорированного интерьера в стиле неоклассицизма (художники И.И. Нивинский и Ф.И. Рерберг), но и пример применения новых строительных технологий, как нельзя лучше отвечавших функциональному назначению здания: В.Г. Шухов разработал арочные перекрытия над платформой из открытых ажурных

металлических форм: 47 метров в ширину, 231 в длину, 30 метров в высоту [Вострышев, Шокорев, 2009, 193].

На Рижском вокзале в Москве (1899-1902) архитектор Ю.Ф. Дидерикс применил новые композиционные и технологические решения. Так, этот вокзал ориентирован не вдоль путей, а поперек; кроме того, у вокзала была спроектирована собственная электростанция, служившая для освещения внутренних помещений и платформы.

При создании в 1902-1904 годах Ярославского вокзала архитектор Ф.О. Шехтель воплотил идею сочетания неорусского стиля и приемов модерна, впервые опробованную им в 1901 году при создании Российского павильона для Международной выставки в Глазго. Северное направление железной дороги отразилось в рельефах с северными сюжетами, декорировавших интерьер здания, и панно К.А. Коровина с северными пейзажами (сейчас находятся в Третьяковской галерее).

Так, Ф.О. Шехтель выстроил в 1901-1902 годах в Москве гостиницу «Боярский двор» (сейчас – Администрация президента Российской Федерации), где «декоративность модерна (керамическая плитка, лепнина эркеров, скульптура и др.) сочетается с рационализмом и тектонической четкостью фасадов, выявляющих конструктивную основу здания» [Вострышев, Шокорев, 2009, 48].

Важным типом нового коммерческого общественного строения стали доходные дома. У них выработались свои архитектурные особенности: нижние этажи были предназначены для торговых и конторских помещений, они раскрывались масштабными витринами. На верхних этажах, где находились квартиры, выступали массивные эркеры, служившие акцентом фасада. Эркеры в наступившую эпоху эклектики формировали ритм застройки улиц, как ордер ранее, в эпоху классицизма. Фигурные фронтоны оживляли силуэты зданий.

Так, в Москве в 1904 году был построен восьмиэтажный, очень высокий по тем временам, доходный дом Афремова (Садовая-Спасская, 19, архитектор О.О. Шишковский). В этом доме было 95 больших квартир, три крыла, а на первых этажах расположились магазин, кафе, столовые, сберегательная касса [Вострышев, Шокорев, 2009, 24].

Новые строительные технологии позволяли вводить новые приемы зодчества: так, например, П.Ю. Сюзор в доходных домах Я.В. и А.В. Ратьковых-Рожновых возвел гигантскую арку, прорезающую фасад на высоту четырех этажей и открывающую перспективу в глубину двора (мотив парижских ворот Сан-Дени) [Кириков, 2003, 182].

Новые смелые технологии строительства применялись в общественных зданиях, чтобы затем задавать тенденции в зодчестве. Так, например, в Музее Центрального училища технического рисования (Санкт-Петербург, Соляной пер., 15) в 1885-1896 годах при постройке была использована парящая конструкция перекрытия, изготовленная по типу решетчатых стропильных ферм французского инженера К.Полонсо – один из самых смелых образцов новой архитектуры стекла и железа в зодчестве Санкт-Петербурга.

Здание акционерного общества «Зингер и К°» в Санкт-Петербурге (Невский проспект, 28, 1902-1904, архитектор П.Ю. Сюзор, сейчас – Дом книги) также было новаторским по конструкции: здесь впервые в городе был применен металлический каркас, что позволило увеличить размеры окон, предопределило масштабность и ритмичность композиции. Весь этот «скелет» утоплен в гранитной оболочке и обработан рустовкой.

Характерным памятником периода, до сих пор исполняющим свои коммерческие задачи, стали торговые галереи. Одна из наиболее значимых и характерных галерей периода эклектики – ГУМ, или Верхние торговые ряды, в построении которых сочетались «русский» стиль, размах в размерах,

применение новых технологий и материалов. Постройка Верхних торговых рядов привлекла до 3000 рабочих в 1891 году (рис. 15).

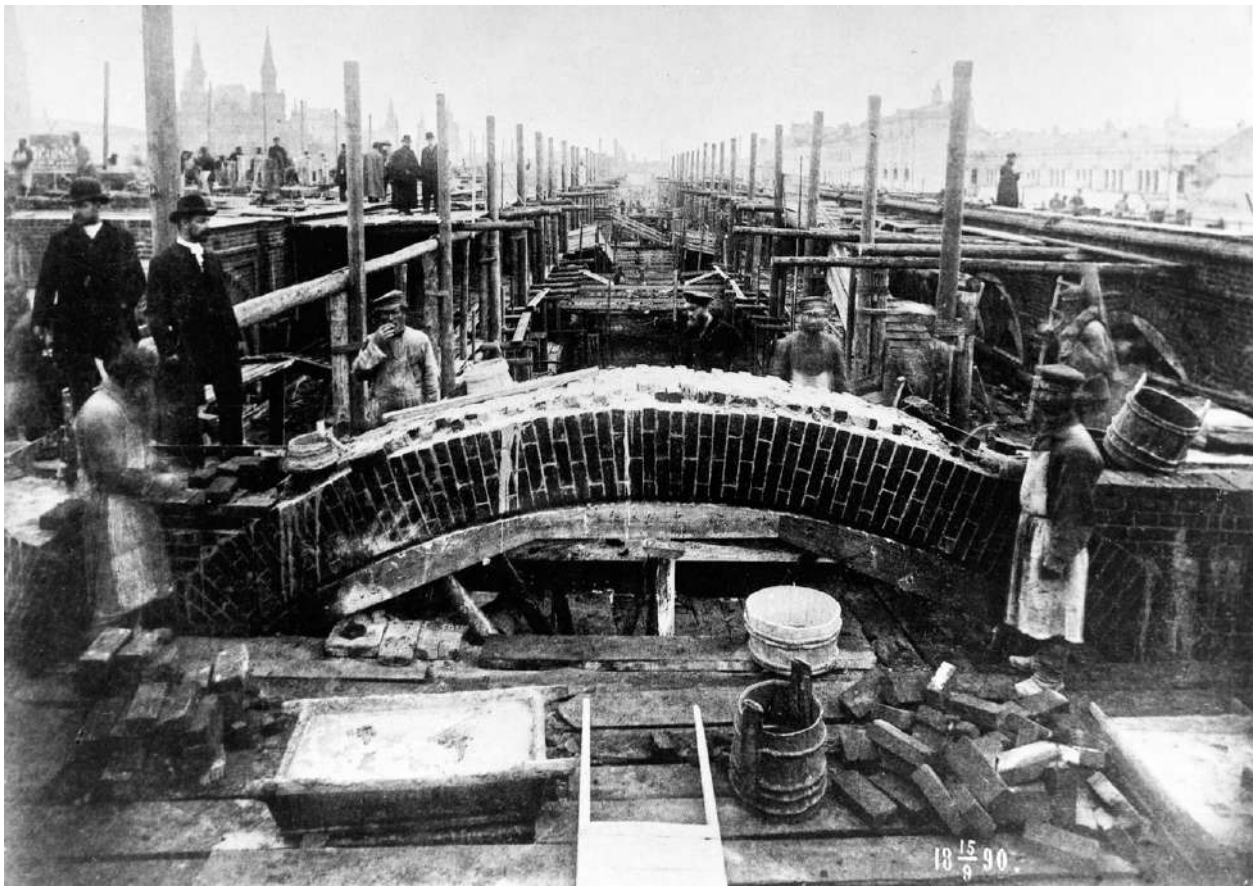


Рисунок 15. Строительство Верхних торговых рядов, 1890.

Комплекс зданий, построенный на места старых торговых рядов по проекту архитектора А.Н. Померанцева, при участии П.П. Щекотова и инженеров В.Г. Шухова и А.Ф. Лолейта, представил собой пассаж, тип торгового здания, в котором магазины соединены ярусами и находятся по сторонам прохода-галереи с застекленным потолком (рис. 16).



Рисунок 16. Интерьер Верхних торговых рядов, 1890-е гг.

Для целей торговли и энергосбережения весьма важно было устройство верхнего дневного освещения, что стало возможно из-за применения потолочных перекрытий-дебаркадеров из стекла и железа (разработанных инженером Шуховым). Использование стиля XVII века, как в наружной отделке, так и в интерьерах, способствовало созданию ощущения «древности», русскости здания: в итоге привлекательность здания с эстетической точки зрения, причудливость деталей декора работали на привлечение покупателей в торговые ряды.

Подобные перекрытия использовались не только в торговых зданиях, но и в иных общественных местах: в частности, в Сандуновских банях и в Мужском коммерческом училище (1903-1904). В рекреационном зале училища, выстроенного в стиле неоклассицизма про проекту А.У. Зеленко, освещение обеспечивал застекленный полукруглый потолок (рис. 17)

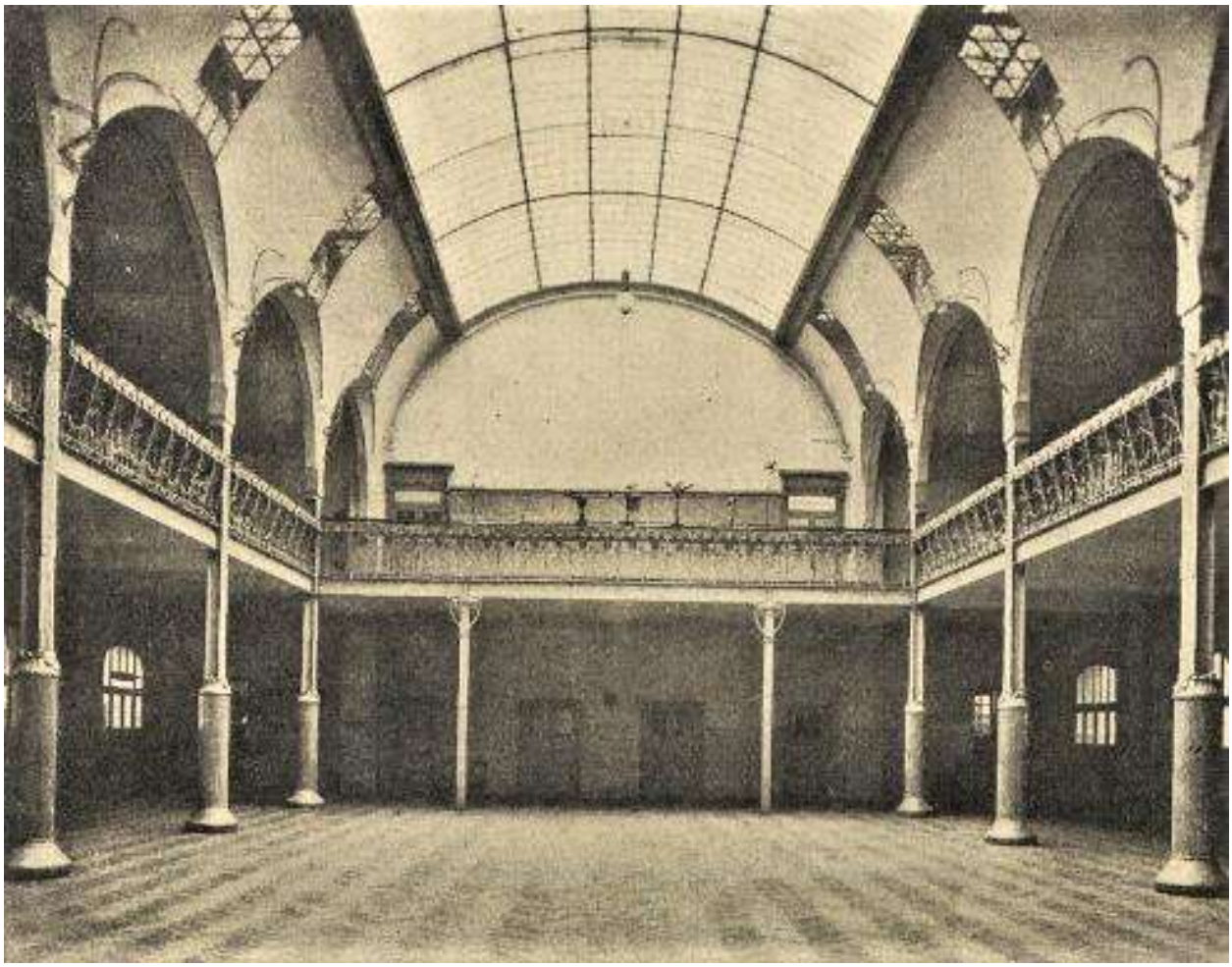


Рисунок 17. Рекреационный зал Мужского коммерческого училища, 1907 год.

Использование железа в архитектуре считается завоеванием эпохи модерна, однако оно широко использовалось и в архитектуре эклектики. Те тенденции в зодчестве общественных зданий, которые традиционно

считаются «завоеванием» эпохи модерна: большие поверхности остекления, широкий ритм опор, – проявлялись уже в эпоху эклектики.

Коммерческое назначение новых зданий диктовало и детали интерьера.

В особенности это касалось зданий магазинов и торговых рядов, которые одними из первых общественных зданий вводили такие формы клиентоориентированных деталей, как лифт, комнаты ожидания, справочная. К таким новым постройкам относились первый в России пассаж – Голицынская галерея (1835-1842, архитектор М.Д. Быковский), Никольские торговые ряды (Никольская, 5, 1899-1900, архитектор Л.Н. Кукушев), Купеческая биржа (1836-1839, архитектор М.Д. Быковский), магазины торгового дома Елисеевых.

Так, в торговом доме «Мюр и Мерелиз» (Петровка, 2, 1906-1908, архитектор Р.И, Клейн, сейчас ЦУМ) здание вмещало справочную и ресторан, лифты и комнату ожидания; магазины одежды и обуви, парфюмерии и мебели, электротоваров и пр. Для выполнения своих функций зданию требовался новаторский металлический каркас – и он был создан инженером В.Г. Шуховым с применением самых новых технологий.

В московском магазине Елисеевых впервые в России были устроены внутренние производства, оборудованные всем необходимым: кондитерская, винный погреб и колбасная мастерская, засолочные цеха, маслоотжим, коптильни, розлив вин – с соответствующими технологическими решениями для поддержания необходимой температуры, вентиляции, размещения механизмов и пр.

Среди коммерческих общественных зданий особенное место занимало Купеческое собрание (Малая Дмитровка, 6, 1907-1908, архитектор И.А. Иванов-Шиц), собственное здание сословного купеческого объединения.

Свое назначение имеет оформление таких коммерческих объектов, как банки. Так, Международный торговый банк, построенный по проекту

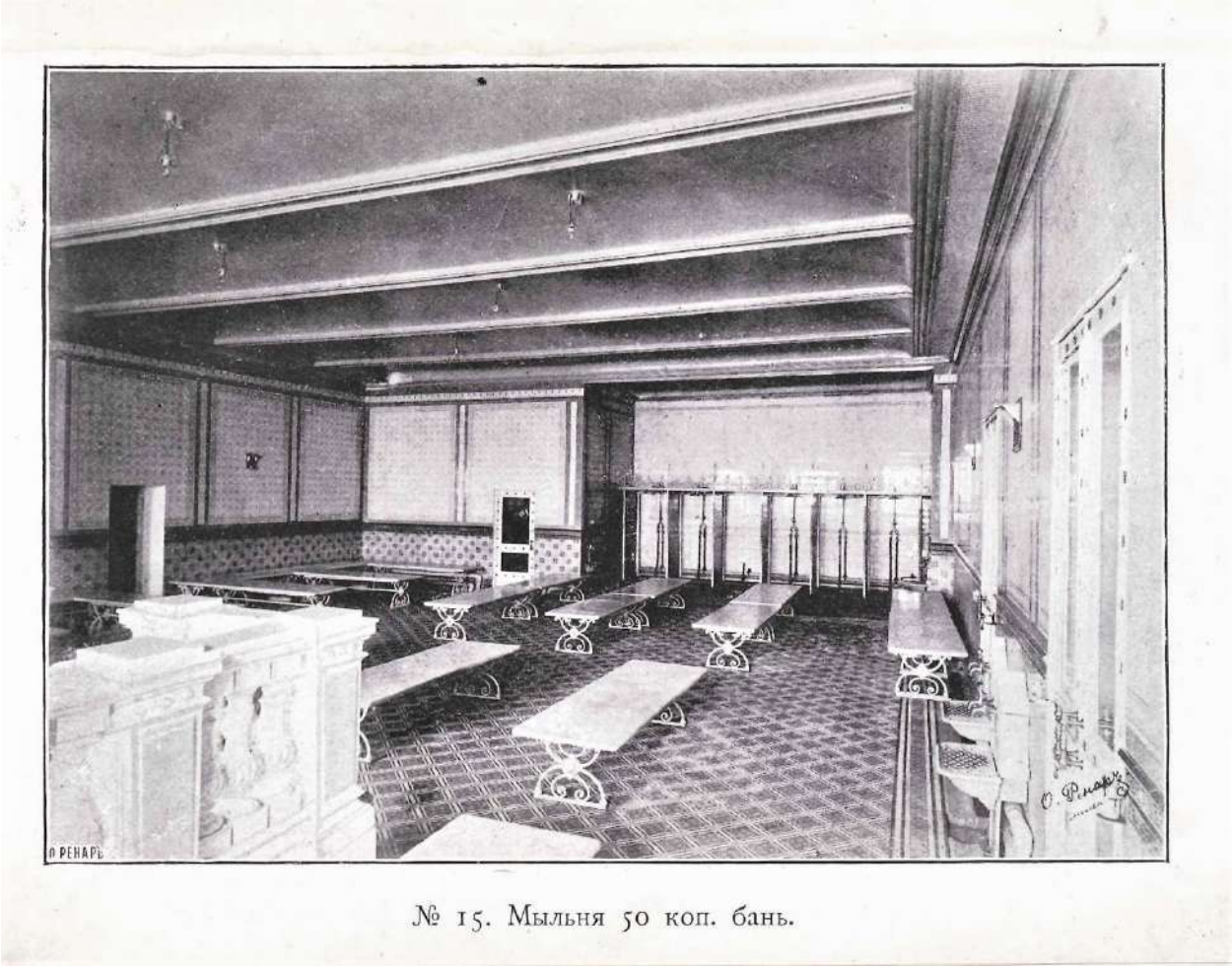
архитектора С.С. Эйбушитца в 1895-1899 годах, своим каменным обрамлением (гранит, мрамор, известняк), прозрачно выражает идею фешенебельности, необходимую для здания банка.

Особенную роль в развитии интерьеров периода играли здания специального назначения, – такие, как вышеописанные магазины и торговые бани. Среди бань наиболее показательным в этом смысле Сандуновские, перестроенные из старых помещений в 1894 году по приказу А.Ганецкого, который путешествовал по баням Европы и Азии, собирая опыт. Его цели В.Гиляровский представляет следующим образом: «надо Сандуновские бани сделать такими, каких Москва еще не видела и не увидит. Вместо развалюхи построим дворец для бань, сделаем все по последнему слову науки, и чем больше вложим денег, тем больше будем получать доходов» [Гиляровский, 2016, 309].

Технической целью нового роскошного банного комплекса стало соблюдение гигиены: «Главное внимание при основании Сандуновских бань было обращено на исполнение точное всех имеющихся правил гигиены» [Иллюстрированное описание…, 1896, 3-4]. Для достижения этих целей были применены все возможные средства в частности, протянули особый водопровод из реки Москвы и 700-футовой скважины; устроили при банях насосную станцию и комплекс водоподъемных машин, фильтры Воздух в банях постоянно обновлялся, и помещения просушивались горячим воздухом.

Основные уникальные элементы интерьера бань имел и функциональное назначение: так, использование мрамора из Италии и Норвегии, кафеля и плитки из Англии, Германии и Швейцарии отвечали не только требованиям красоты, но и требованиям гигиены; для яркого освещения бань была построена собственная электростанция: «В банях устроено до 1000 лампочек накаливания в 16 свечей каждая» [там же, 24]. А кроме того, все детали интерьера можно было вымыть или постирать: «Все в этих банях можно мыть

и стирать, начиная от чехлов и драпировок и кончая стенами бань, которые всюду сплошь облицованы фарфором; полы везде лещадные с уклоном, скамьи для мытья все каменные, – все это уже само по себе недоступно загрязнению и в прямом смысле и в смысле заразы» [там же, 4]. «Мраморные ванны, как скорее других загрязняющаяся и кроме того неприятно холодящие, заменены здесь ваннами эмалированными и фарфоровыми» [там же]. Гигиеническая отделка способствовала лаконичному виду наиболее влажных помещений, но не противоречила декоративным деталям – таким, как изящные кованые ножки у каменных скамеек (см. рис. 18).



№ 15. Мыльня 50 коп. бань.

Рисунок 18. Мыльня, Сандуновские бани. 1896, фотография Отто Ранка.

Эта достигнутая высокая функциональность здания была обрамлена изысканной многостильной стилизацией, что отражало превращение бань из сугубо «помывочных» заведений в оздоровительно-развлекательные, отражая повышающийся уровень жизни и повышающиеся запросы к общественным учреждениям.

Таким образом, коммерческие общественные интерьеры внесли серьезный вклад в развитие эклектики в интерьере, впервые выдвинув вперед не эстетический идеал или принцип, а принципы удобства и функциональности. Если удобство и функциональность могли становиться важными факторами выбора, то и стилистические предпочтения могли становиться уже не ведущим принципом строительства, а объектом свободного выбора.

2.3. Роль функциональных процессов в становлении и развитии русской эклектики в общественных интерьерах конца XIX – начала XX века

Главной задачей интерьеров общественных помещений оставалось выполнение их функций. При том что интерьеры конца XIX – начала XX века были исполнены разнообразного декора, помещения были в первую очередь вместительны и функциональны.

Стиль и функция сливались воедино: как отмечают исследователи, например, при постройке первых русских пассажей, Голицынской галереи и Купеческой биржи, их архитектор М.Д. Быковский основное внимание «уделял функциональной организации зданий и ее выявлению в их облике;

этой цели в торговых зданиях больше соответствовали архитектурные формы эпохи Возрождения» [Пилявский, Тиц, Ушаков, 2003, 470].

Цели и задачи неоклассицизма в интерьере общественных зданий состояли в указании на классические традиции: так, например, интерьер Высших женских курсов в Москве сознательно воссоздавал интерьер Московского госуниверситета, куда ход женщинам до поры до времени был воспрещен [Вострышев, Шокорев, 2009, 101].

Также и в Воспитательном доме в Москве в 1900-х годах интерьеры сохраняют классицистическую строгость: анфилада, арки, строгие линии, лаконичность декоративных деталей (рис. 19).



Рисунок 19. Воспитательный дом в Москве, 1900-е годы, панорама [oldmos.ru].

А кроме того, классицистические интерьеры служили воплощением добродетелей поры классицизма и Просвещения: разума, обучения, научного

порыва, накопления знаний, победы долга над страстью. Все эти идеалы воплощались в холодновато-классических интерьерах неоклассицизма.

Так, оформление интерьеров Исторического музея в Москве было одновременно и функционально, и стилистически наполнено: каждый зал был оформлен в стиле той эпохи, которая в это зале экспонировалась. Эта, в общем-то функциональная задача привела к созданию поистине уникальных стилизованных интерьеров: так, В.М. Васнецов создал великолепный фриз в тематике каменного века (подростки в эпоху палеолита, косматый старейшина, рис. 20); Г.И. Самирадский – панно на тему норманнов; зал, посвященный истории Киевской Руси, был украшен росписями по мотивам киевского Софийского собора; Владимирский зал был декорирован копиями рельефов Дмитриевского собора во Владимире, и так далее. Эстетическая и функциональная стороны интерьера здесь сходились воедино, создавая новые стандарты оформления интерьеров.



Вверху: Каменный век. Фрагмент фриза. 1882–1885

Внизу: Каменный век. Фрагмент фриза. 1882–1885

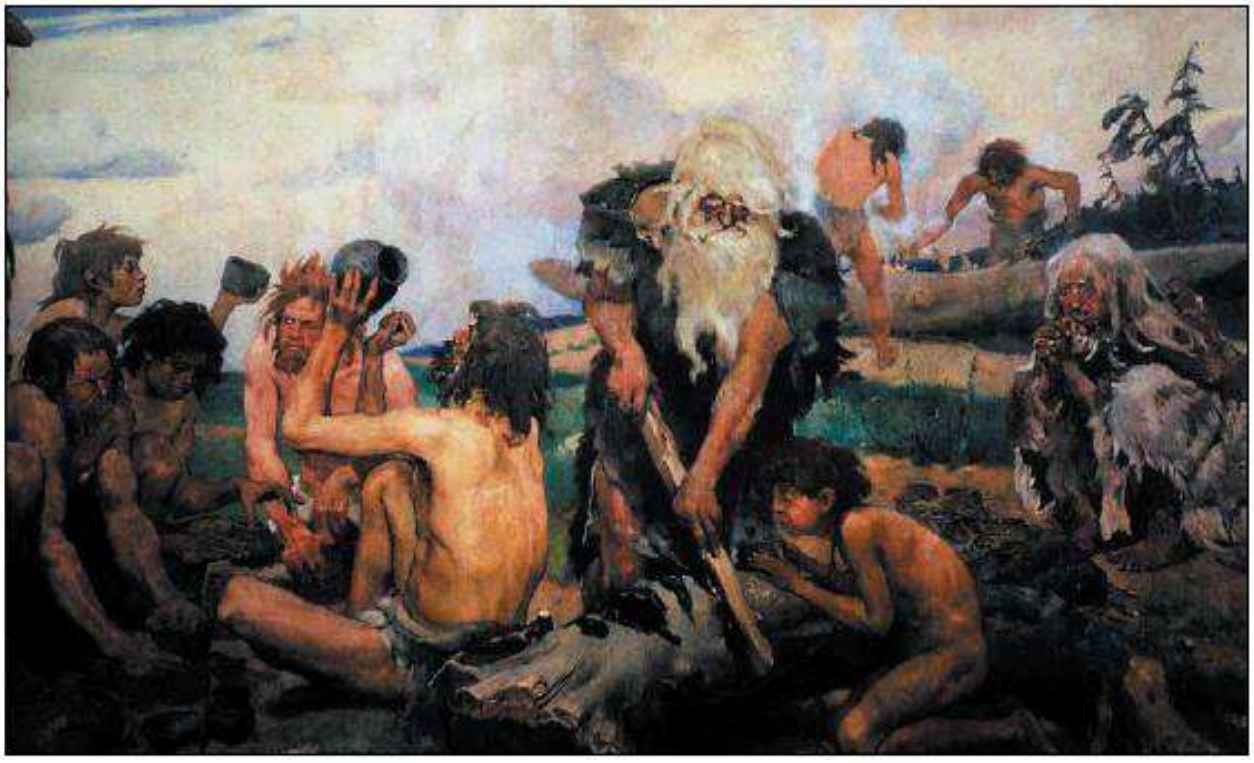


Рисунок 20. Фриз «Каменный век» работы В.М. Васнецова, Москва, Исторический музей.

Подобным образом было оправданно и решение каждого зала в стиле определенной эпохи в петербургском Музее Центрального училища технического рисования. Это построенное в 1885-1896 годах М.Е. Месмахером здание не только внешне представляло собой своего рода визуальную энциклопедию декоративного искусства, с аллегорическими скульптурами и портретами мастеров, но и внутри – каждый зал был оформлен в стиле соответствующей эпохи.

То же касается оформления интерьеров Оружейной палаты в Москве. На фотографии М.Панова начала 1880-х годов очевидно, что интерьер музейного зала, выдержанный в торжественной вариации эклектики, тяготеющей к русскому стилю, направлен на обрамление экспонируемых объектов. Художественный образ старинных боярских палат, дополненных декоративными деталями различных эпох, служил выражением для идеи современного состояния России как страны, помнящей о своих национальных корнях, но открытой к достижениям различных эпох и стран (рис. 21).



Рисунок 21. Интерьер Оружейной палаты, 1880-1883 г., фотограф М.Панов

Изобилие барочного декора в интерьере Мариинского вокзала (1847-1848, переделка в 1859, архитектор А.К. Кавос), роспись плафона итальянскими художниками Х.Дузи и Э.Франчиоли выражали усложнившееся понимание искусства, в том числе и театрального.

Изысканность, поликультурность театрального искусства был призван выразить и интерьер такого уникального общественного учреждения, как Театральный музей Бахрушина (основан в 1894 году). Размещенный в замоскворечной усадьбе купца и мецената Алексея Бахрушина, выстроенной в стиле английской готики К.Гиппиусом, музей стал самым большим

тематическим музеем в мире. На фотографии 1903 года очевидно, что в интерьере музея сочетаются готические и ренессансные мотивы (рис. 22).



Рисунок 22. Интерьер вестибюля главного входа в театральный музей им. А.А. Бахрушина, 1903 год

Интерьер Городской думы, с его русскими «белокаменными» акцентами, богатой лепниной, высокими потолками воплощал и национальную характерность государства, и его богатство, и его простор. При этом и высокие окна, и арочные проемы выполняли также практические функции (рис. 23).

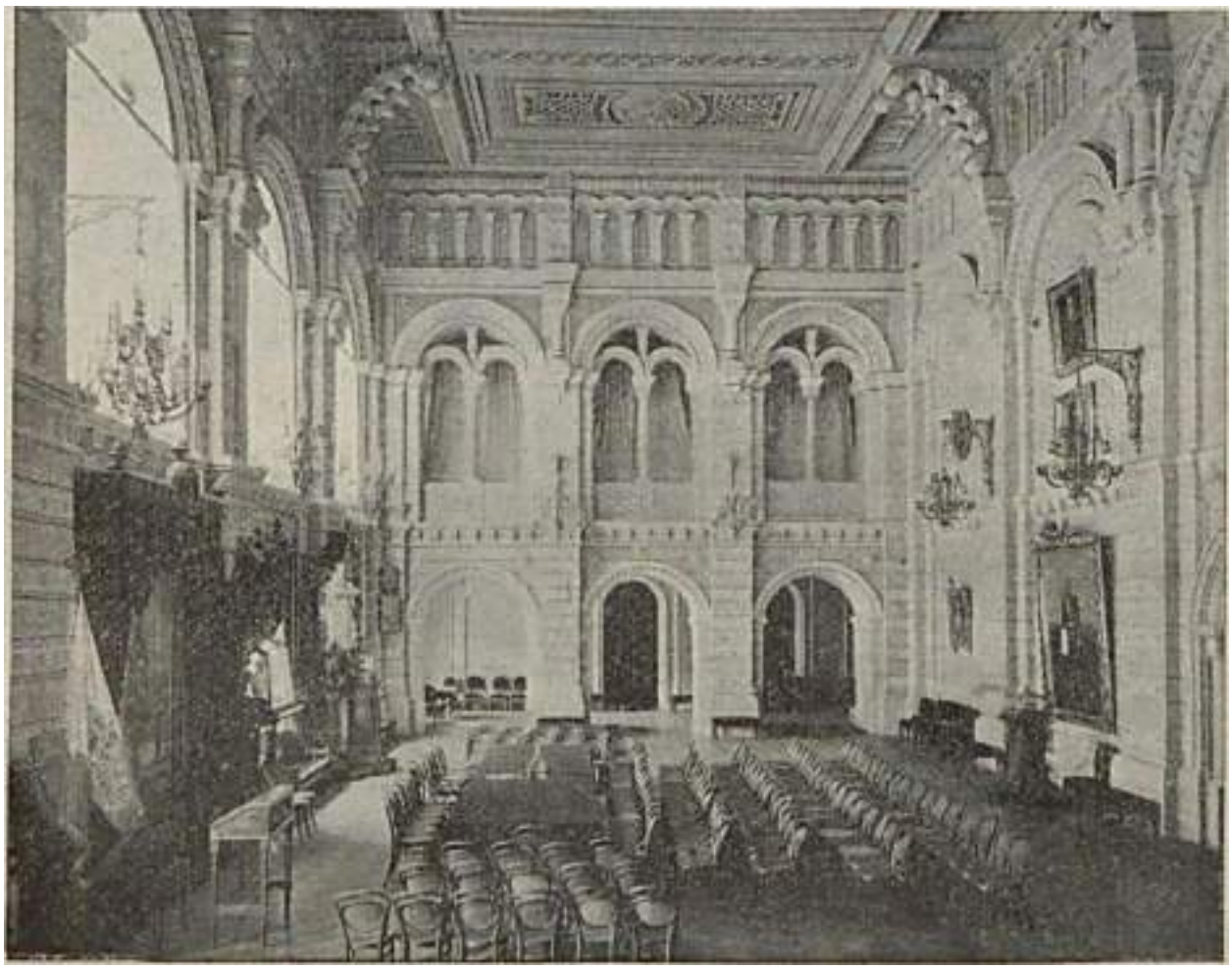


Рисунок 23. Северо-восточное крыло Большого зала Городской Думы (2-й этаж здания), 1908 г.

Задачи практические находили эстетическое выражение в интерьерах Московской телефонной биржи (Милютинский переулок, 5, 1904, при участии И.Г. Классона и А.Э.Эрихсона). Высокие потолки, стрельчатые окна, многоточечное освещение служили к более комфортному исполнению обязанностей телефонистками; отделка с элементами готического стиля к тому времени была привычным знаком делового интерьера: так отделывали кабинеты и библиотеки (рис. 24).



Рисунок 24. Центральная телефонная станция. Операционный зал, 1910-е годы.

Интерьер столовой Медведниковской больницы на Большой Калужской, выстроенной в новорусском стиле архитектором С.У. Соловьевым в 1903 году, соответствует задачам помещения и вместе с тем представляет определенный художественный образ. Высокие потолки, свобода помещения, большие окна способствуют гигиеничности и оптимистичному настроению

пациентов, а «русские» элементы стиля (роспись над окнами, арочные двери, полукруглые своды) в сочетании с европейскими (паркет, венские стулья) воплощают идеи сочетания русского и интернационального в интерьере (рис. 25).

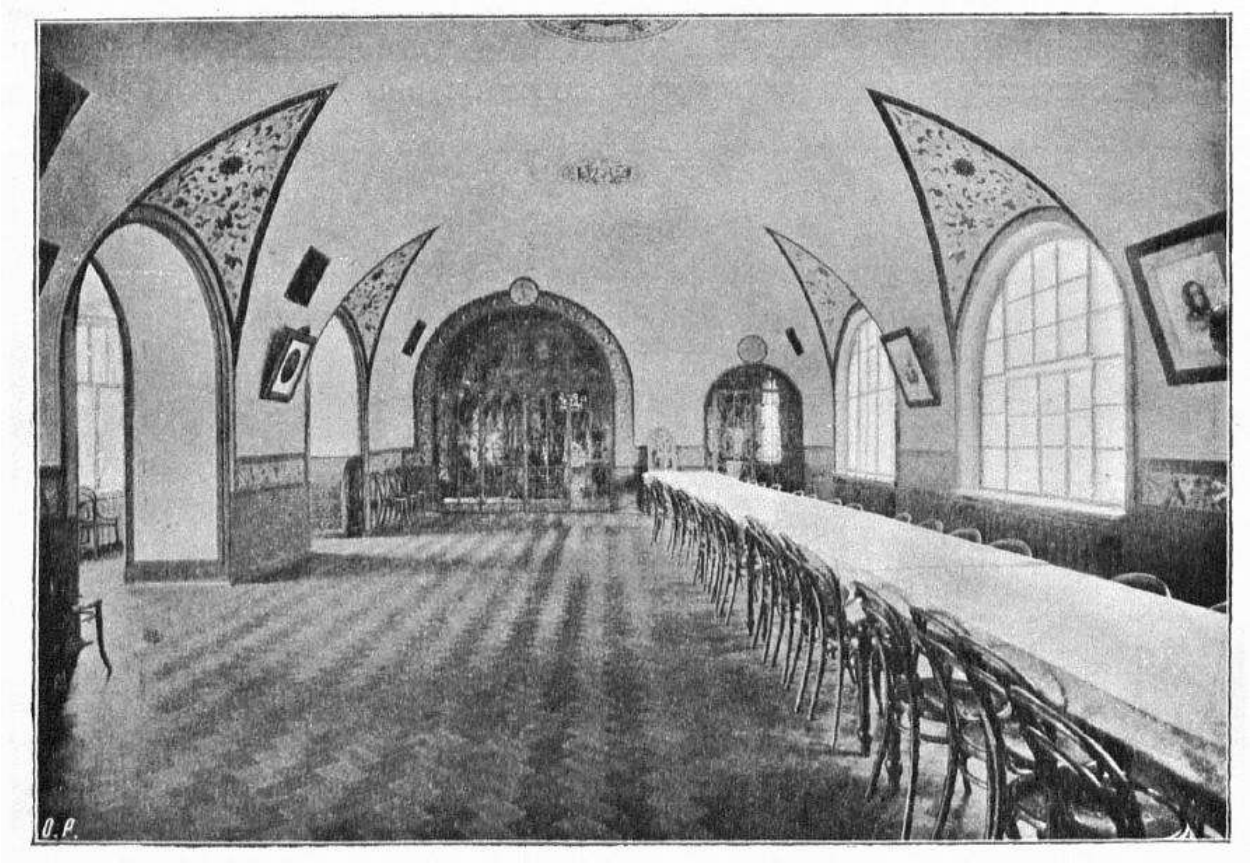


Рисунок 25. Зал-столовая Медведниковской больницы, 1904 год [oldmos.ru].

В особенности явно единство функции и художественного решения интерьера проявлялось в зданиях коммерческого назначения.

Так, спроектированный Г.В. Барановским интерьер торгового дома Елисеевых в Москве не только отражал стремление к созданию некоего художественного образа («русские» балясины, полуарки, огромные воздушные люстры в виде цветочных гроздьев, ритм потолочных балок), но и

весьма точно отвечал функциональному назначению здания. Люстры были изготовлены в виде лоз с хрустальными виноградинками; мебель выточена из красного дерева; «интерьер ошеломляет фантастическим, явно театральным построением, связанным с образом сказочного восточного дворца» [Замжицкая, 2014, 45]. В отделке огромного зала очевиден подход с позиций историзма: здесь применялись древнерусского вида округлые колонны, восточные орнаменты, расширяющие пространство зеркала, витражи с флоральным орнаментом (рис. 26).

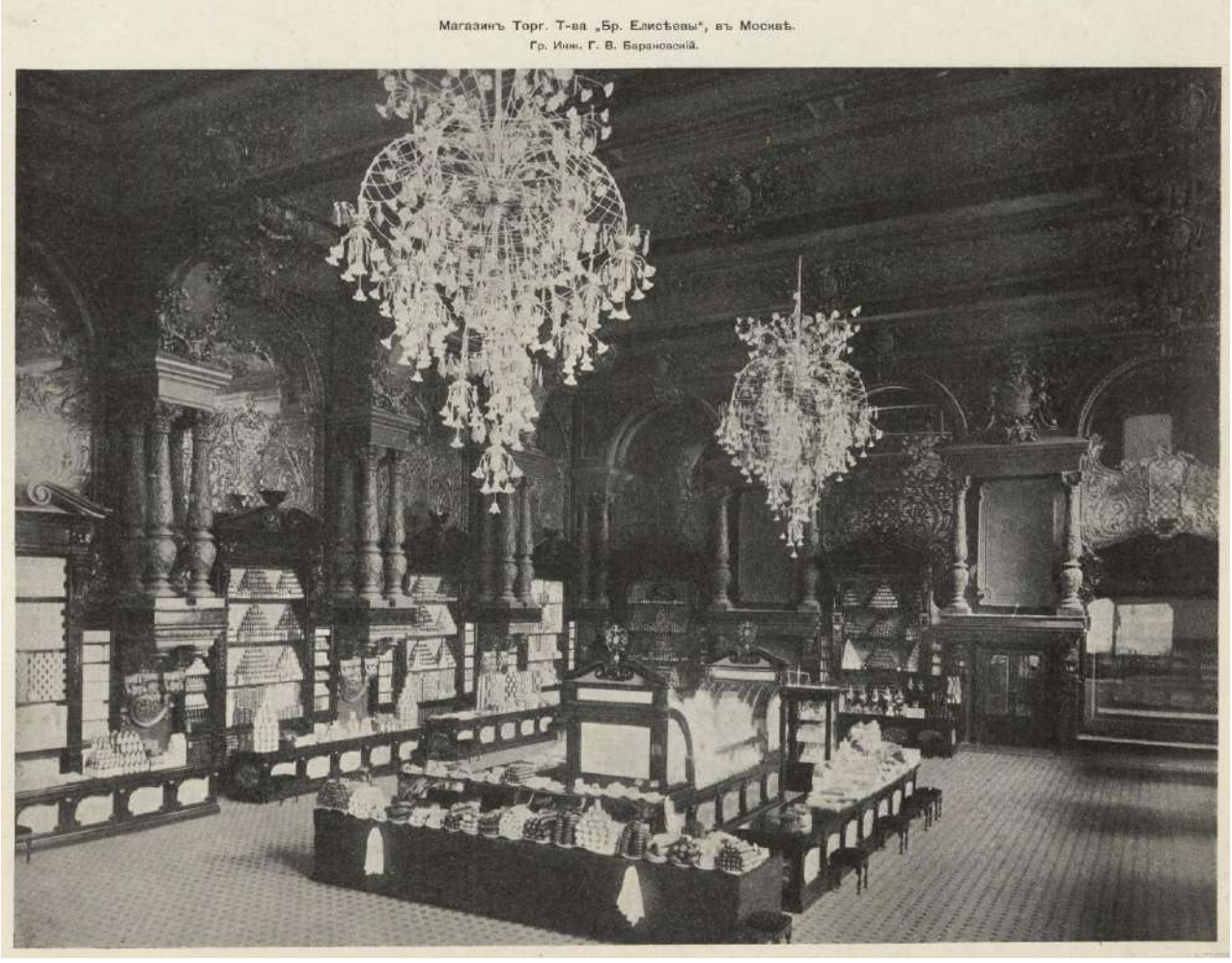


Рисунок 26. Торговый дом товарищества «Братья Елисеевы», Москва, архитектор Г.В. Барановский [Барановский, 1904, т. VI, 317].

В.А. Гиляровский оставил потомкам подробное описание торгового зала: «Нечто фантастическое представляла собой внутренность двухсветного магазина. Для него Елисеев слил нижний этаж с бельэтажем, совершенно уничтожив зал и гостиные бывшего салона Волконской, и сломал историческую беломраморную лестницу, чтобы очистить место елисеевским винам. Золото и лепные украшения стен и потолка производили впечатление чего-то странного. В глубине зала вверху виднелась темная ниша в стене, вроде какой-то таинственной ложи, а рядом с ней были редкостные английские часы, огромный золоченый маятник которых казался неподвижным, часы шли бесшумно» [Гиляровский, 2016, 286].

Прилавки по периметру и в центре зала отвечают главной задаче помещения: быть местом приобретения товаров. Роскошные люстры, сбегающие вниз заостренным углом, находят визуальное «отражение» в устремленных вверх пирамидах фруктов и упаковок: такой маркетинговый дизайн – изобретение Елисеевых. Для магазина, который прославился экзотическими товарами (фрукты, кофе, вина), оформление зала в виде чудесного сада, с богатой позолоченной лепниной и небывалыми люстрами, – вполне логичное решение, проистекающее из функциональных задач предприятия. Освещение играло особую роль, способствуя привлекательности выставленной продукции.

Как ни удивительно, богатый интерьер магазина сохранился и в советские времена: «тот же украшенный лепными работами двухсветный зал <…> все так же по вечерам яркие люстры сверкают сквозь зеркальные стекла» [Гиляровский, 2016, 292].

Г.В. Барановский, накопив опыта в перестройке московского здания, спроектировал также магазин купцов Елисеевых в Санкт-Петербурге – с огромным магазином на первом этаже и концертным залом сверху, на пересечении Невского проспекта и Малой Садовой улицы. Стилистикой

данного здания обычно называют модернизированный ренессанс, или неоренессанс; во времена его возведения с определением стиля не все было ясно, и критик из «Петербургского листка» ехидно писал: «Дворец, палаццо, а не дом, и в стиле «нуво». В Москве все купечество на стиле «нуво» свихнулось. Трех и четырехэтажные декадансы себе возвели…» [цит. по: Краско, 1997, 90]. Однако в облике здания явно проглядывает готовность архитектора-энциклопедиста к работе с разной стилистикой; в раннем модернизме, как отмечают исследователи, черты эклектики прослеживаются неизбежно: «Симбиоз модерна с эклектикой был неизбежен потому, что архитекторы, учившиеся в московской и петербургской архитектурных школах по программам «работы в стилях» и внимательно изучавшие различные исторические стили в натуре, таким же привычным методом работали и в стиле модерн» [Давидич, Качемцева, 2015, 19].

Трехэтажное здание по высоте равно шестиэтажному. Концертный зал, возведенный в вертикальном угловом объеме над торговым, был необычайно высоким, с балочными перекрытиями и огромными витражными окнами, по периметру зала внизу расставлены сиденья (рис. 27).

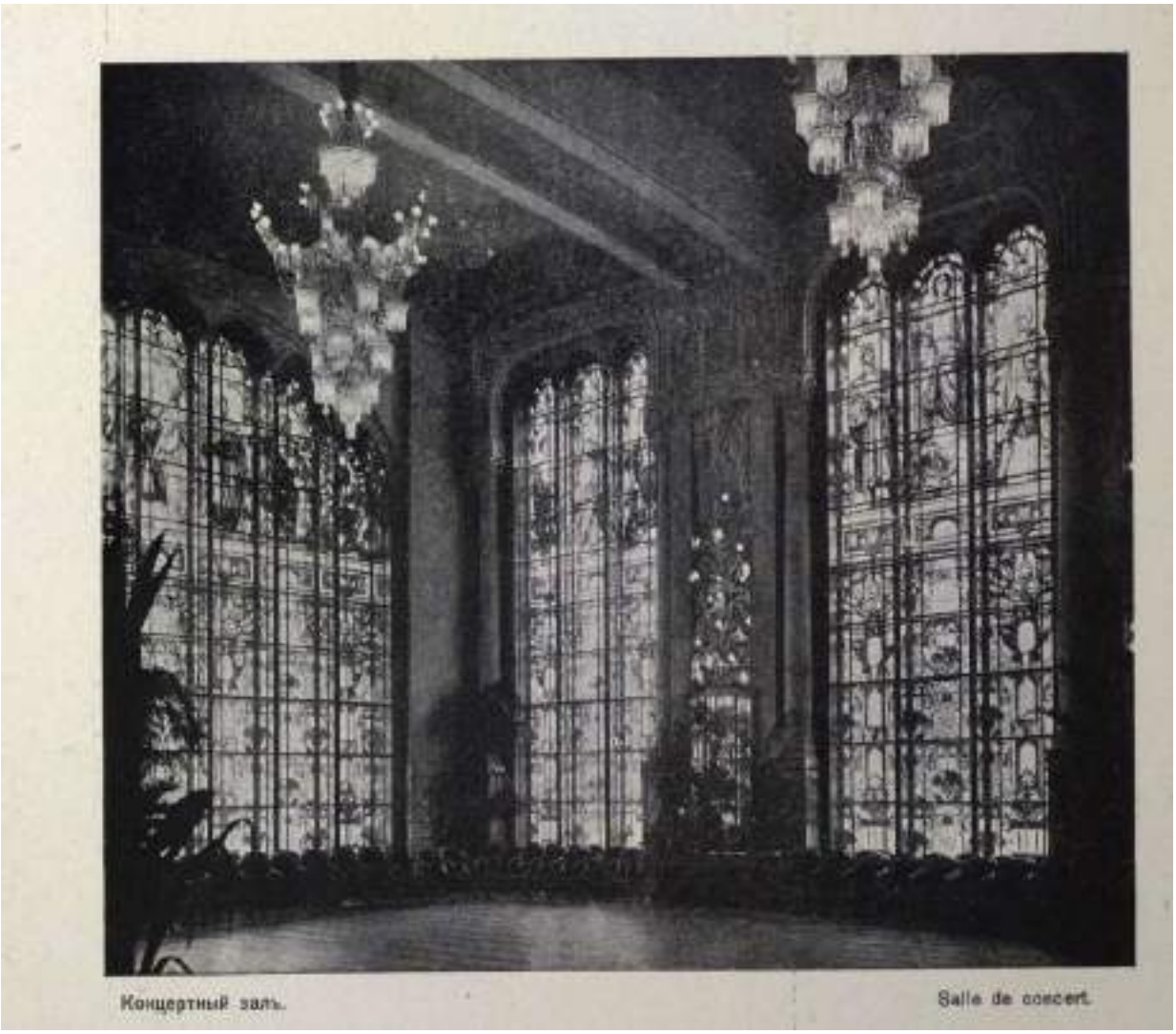


Рисунок 27. Торговый дом товарищества «Братья Елисеевы», Санкт-Петербург, концертный зал, архитектор Г.В. Барановский [Барановский, 1908, т. II (С), 215].

Такое архитектурное решение продиктовано не только эстетическими приоритетами наступающего модерна, но и функциональным назначением помещения. Большой зал представлял возможность для проведения масштабных, зрелищных постановок, а его высота и форма были ориентированы на хорошее акустическое звучание. Мощное световое оформление: панорамные окна и большие люстры – также были призваны обеспечить достаточное освещение на мероприятиях.

То же касается и помещения фойе в санкт-петербургском магазине Елисеевых. Изысканные росписи, лепнина, гирлянды ламп, свешивающиеся с потолка, крупные комнатные растения, группы стульев, большое пространство посредине: помещение функционально нацелено на две главные задачи: комфортное ожидание и большая пропускная способность фойе (рис. 28).

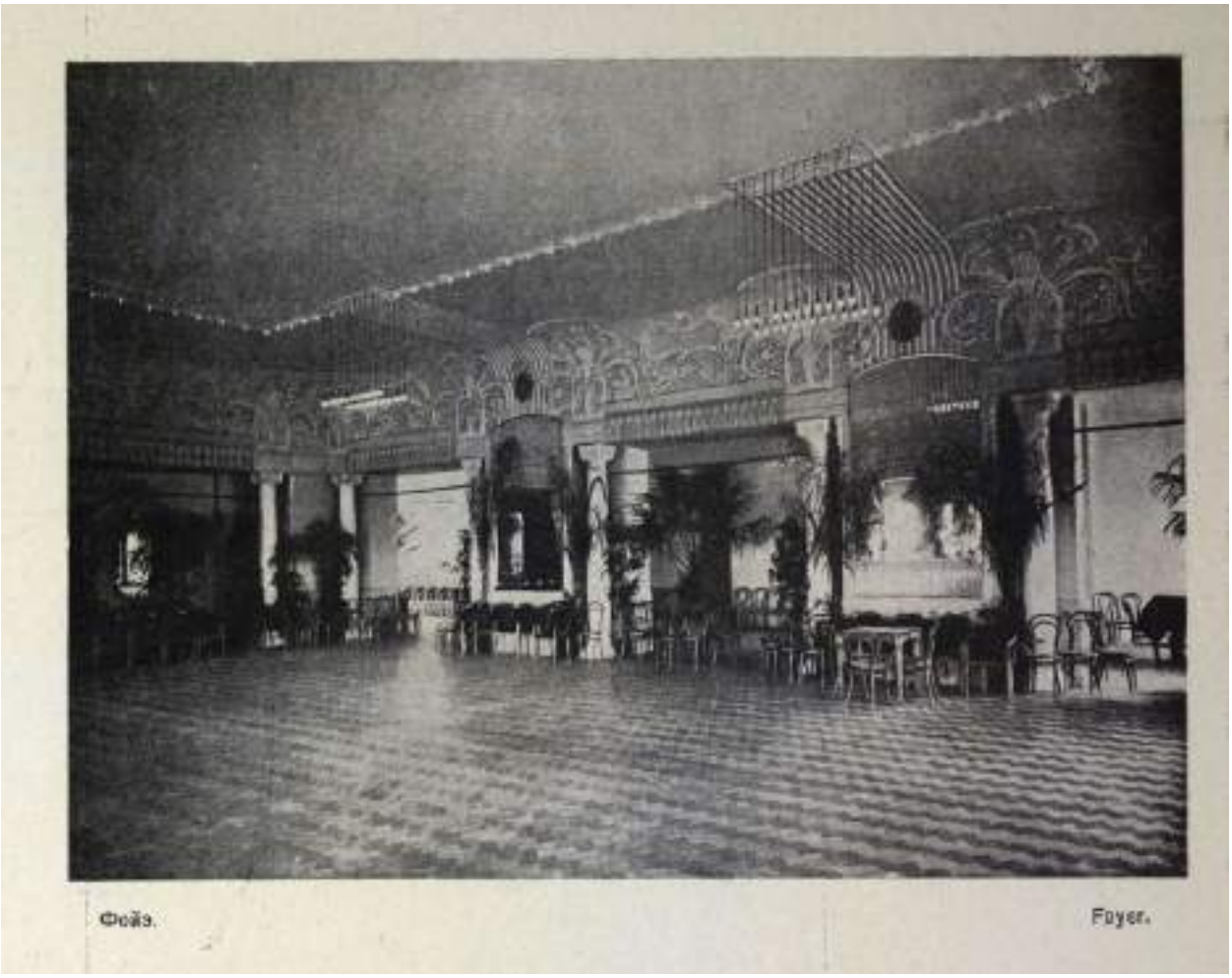


Рисунок 28. Торговый дом товарищества «Братья Елисеевы», Санкт-Петербург, фойе, архитектор Г.В. Барановский [Барановский, 1908, т. II (С), 215].

При этом, будучи ориентированы на коммерческую успешность, магазины Елисеевых оказались и эстетически уникальны. Так, Елисеевский магазин в Москве включен в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО; в Петербурге – входит в государственный перечень памятников архитектуры.

В рассматриваемый период декор общественных интерьеров и зданий почти всегда получает функциональную нагрузку. Так, «Китайский дом» Перлова (магазин на Мясницкой, 19) своим восточным, в стиле шинуазри, наружным декором и интерьером привлекал покупателей, указывал на особенности продукции, тематически «ориентировал» их. Внутри покупателей встречали деревянные прилавки с фигурной позолоченной резьбой, резные драконы-«сторожа», громадные китайские вазы, яркие бумажные веера и романтические фонарики, на полу – восточный ковер ручной работы: «Внутренний интерьер магазина оформлялся одновременно с фасадом, и для этого из Китая были завезены фарфоровые вазы, скульптура, мебель, а также громадный напольный ковер работы китайских мастеров» [Джанджугазова, 2011, 107] (рис. 29).



Рисунок 29. Китайские фонари и вазы в интерьере «Чайного дома», Москва, Мясницкая, 19 [Джанджугазова, 2011, 104].

Декор здания и оформление интерьеров сразу не только привлекали покупателей, но и служили функциональным указателем на то, что именно продавалось здесь: чай. Важно отметить, что Сергей Перлов, владелец магазина, действительно был увлечен культурой и искусством Поднебесной; в жилых покоях дома на Мясницкой у него была коллекция китайской живописи и фарфора, здесь проходили музыкальные вечера.

Привлекательный, самобытный декор здания и яркая раскраска привлекали в том числе главных покупателей магазина: аристократию и гильдейских купцов. Интересно отметить, что и в советское время магазин не изменил профиль, а вместил государственную организацию «Чаеуправление». Декор и интерьер здания в каком-то смысле предопределили его судьбу.

Эклектичные интерьеры московского ресторана «Эрмитаж» (Неглинная, 29; здание было перестроено М.Н. Чичаговым в 1888 году) были нацелены на привлечение различного рода публики и погружение ее в различные «иммерсивные» впечатления. Интерьеры этого ресторана, в котором

собиралась знать и знаменитости, показательны для исследуемого периода (рис. 30).



Рисунок 30. Ресторан «Эрмитаж», ореховый зал, журнал «Искры», №28 за 1907 год.

То же касается и интерьеров московского ресторана «Славянский базар» (Никольская, 17, перестроен в 1873 году архитектором А. Вебером). Перестроенное под ресторан трехэтажное здание стало единым высоким помещением с высокой стеклянной крышей. Оно поражало современников богатством отделки; так, драматург П.Боборыкин писал: «Чугунные выкрашенные столбы и помост, выступающий посредине, с купидонами и завитушками, наполняли пустоту огромной махины, останавливали на себе

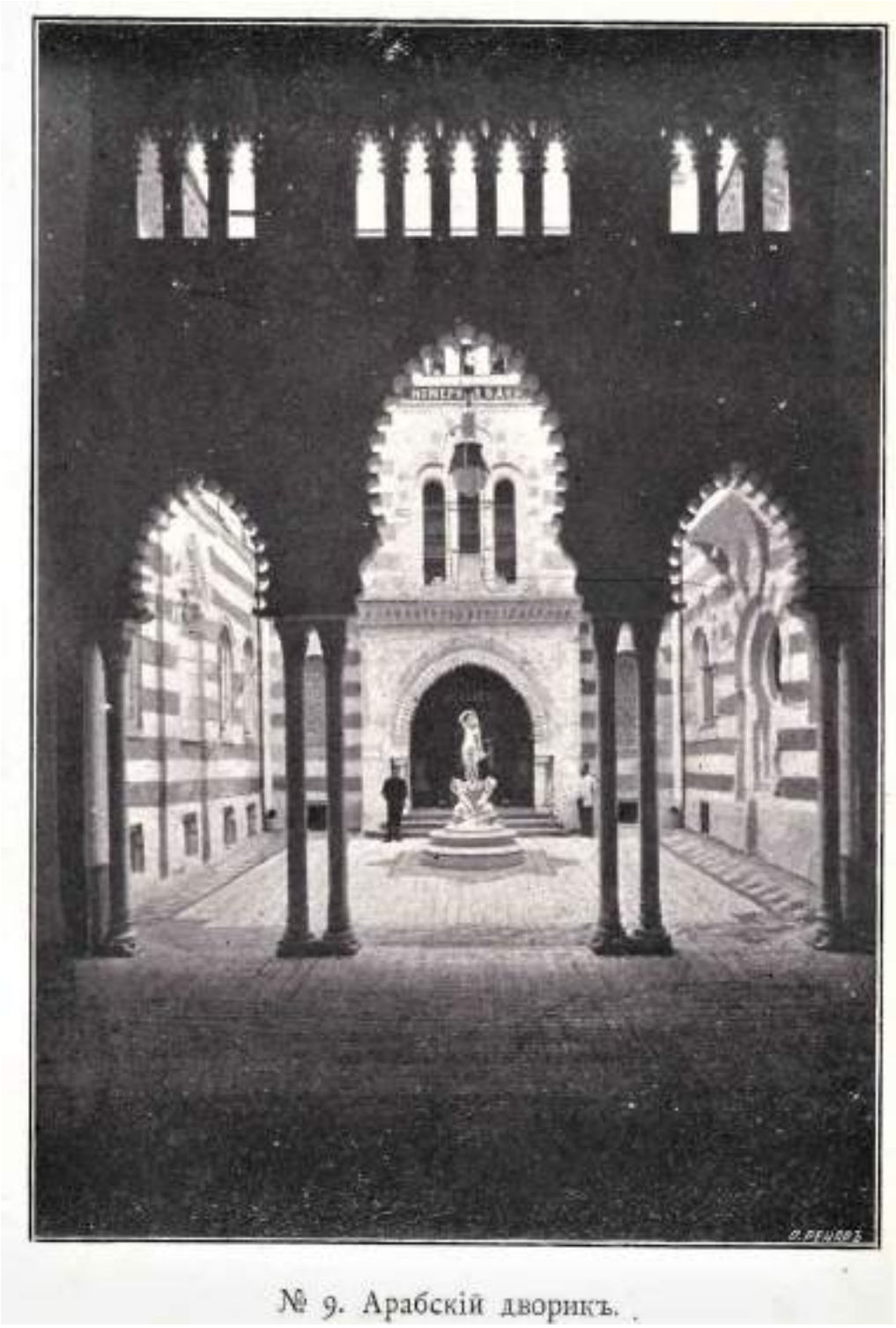
глаз, щекотали по-своему смутное художественное чувство даже у заскорузлых обывателей откуда-нибудь из Чухломы или Варнавина. Идущий овалом ряд широких окон второго этажа с бюстами русских писателей в простенках показывал изнутри драпировки, обои под изразцы, фигурные двери, просветы площадок, окон, лестниц. Бассейн с фонтанчиком прибавлял к смягчённому топоту ног по асфальту тонкое журчание струек воды. От них шла свежесть, которая говорила как будто о присутствии зелени или грота из мшистых камней. По стенам пологие диваны темно-малинового трипа успокаивали зрение и манили к себе за столы, покрытые свежим, глянцевито-выглаженным бельём» [цит. по: Руга, Кокорев, 2005, 221-222]. Таким образом, интерьер заставлял посетителей ощутить не только роскошь, но и негу (рис. 31).



Рисунок 31. Интерьер ресторана «Славянский базар», 1908, открытка.

Показательным примером единства функций и эстетики остаются хорошо сохранившиеся и отреставрированные интерьеры Сандуновских бань. По моде того времени, вернее, согласно эстетическим запросам потребителей, различные помещения бань были отделаны в различных стилях. Однако эта стилизация полностью была «пропущена через горнило» требований гигиены: в частности, все поверхности мылись, а текстильные детали могли быть сняты и выстираны.

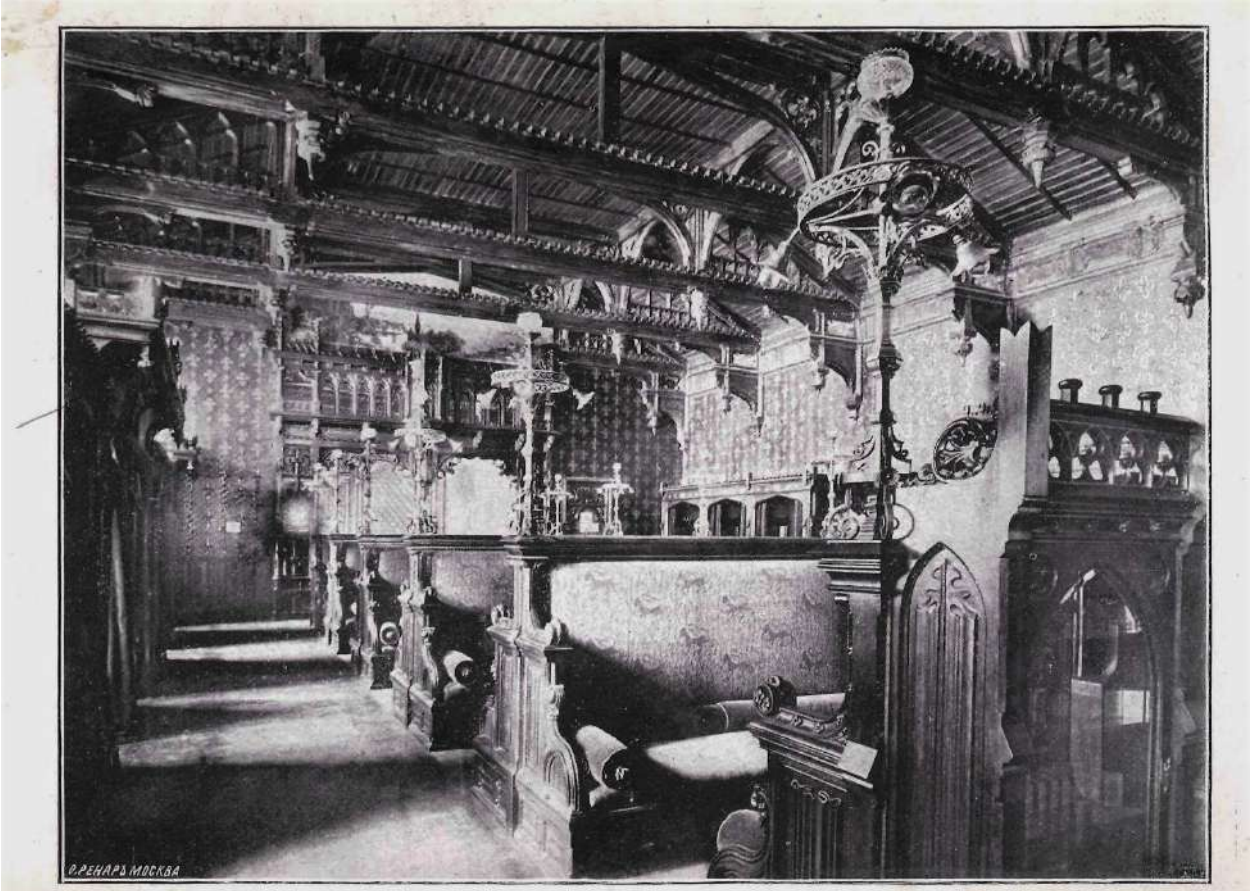
Интерьеры Сандуновских бань оказали влияние на развитие интерьеров общественных помещений России. Так, перед входом в номерные отделения клиентов встречал «небольшой арабский дворик» с витражами и колоннами: «Стиль здесь соблюден строго и все красиво, начиная от колонн и арок и кончая разноцветными окнами» [Иллюстрированное описание…, 1896, 26]. Напоминая о культурном поле Средней Азии и Востока, этот дворик, с его своеобразной изысканной вычурностью форм, уже погружал клиентов в мир неги и расслабления, предварял их путешествие по «сказочным» интерьерам (рис. 32).



№ 9. Арабскій дворикъ.

Рисунок 32. Арабский дворик, Сандуновские бани. 1896, фотография Отто Ранка.

Среди различных помещений Сандунов их отличительным знаком стала мужская раздевальня, выполненная «в строгом готическом стиле» [Иллюстрированное описание…, 1896, 30], с витражами, деревянными диванами с мягкой набивкой и камином. Одна из стен украшена мозаикой работы художника Фролова. Строгие элементы из темного дерева – высокие спинки диванов, потолочные балки и панели, – оттеняются изысканной стилизованной резьбой (рис. 33).



№ 13. Готическая раздѣвальня 50 коп. бань.

Рисунок 33. Готическая раздевальня, Сандуновские бани. 1896, фотография Отто Ранка.

Архитектура и интерьеры эклектики были во многом не поняты и не приняты последующими поколениями – архитекторами и теоретиками модерна. Как отмечает Е.А, Джанджугазова, «последующие архитектурные веяния двадцатого столетия были столь радикальны, а главное разрушительны, что сегодня «архитектурные опыты» московского купечества искренне радуют глаз и даже удостоены очень лестного определения — романтическое направление в московской архитектуре» [Джанджугазова, 2011, 104]. Дело, очевидно, не только в эстетической «приятности» зданий эклектики, но и в том, что она, пройдя закономерный путь диалектического отрицания, получила одобрение профессионального сообщества и искусствоведения и оценена как самобытное явление.

Выводы по главе

1. **Русский историзм: факторы формирования**

Рождение русского историзма, воплощенного в том числе в русском стиле, имело несколько объективных историко-социальных причин. Одна из них – романтический подъем национального духа после наполеоновских войн. Россия впервые заинтересовалась собственными традициями национального строительства, зодчества, и стала исследовать свои и чужие традиции в зодчестве. В частности, традиции, свободные от влияния классических античных форм; таким зодчеством предстало средневековое русское, европейское (готика), а также восточное («мавританский», египетский, китайский стиль и пр.). Изменились и запросы к архитектуре как таковой по сравнению с классицизмом. Архитектура и интерьеры получали «человеческое» измерение, рассматривались с точки зрения удобства и личного вкуса, а не «объективных» эстетических критериев.

2. **«Русский стиль»**

Русский историзм в интерьерах воплощается в выборе различных стилей – и их сочетании. Важнейшим (и наиболее исследованным) направлением развития историзма в интерьерах стало развитие русского стиля, то есть стиля стилизовано-«древнерусского», воссоздающего в фантазийных формах и на современных для периода жанрах древнерусские узоры. Внутренним содержанием русского стиля в архитектуре и интерьере были идеи особенного русского пути, насыщенность русской культуры независимыми духовными началами. Идеалы эти воплощались, прежде всего, в крестьянской жизни, и именно в народном искусстве черпали вдохновение архитекторы и художники.

Задачей для архитекторов русского стиля, как и для других стилизаторов, стало воплощение принципов, форм, образов народного

искусства в новых жанрах. Основным методом воплощения русского стиля в мебели стала резьба, переводящая на поверхность мебели орнаменты народных вышивок, мережек и росписи.

3. Равноправие стилей.

Архитекторы впервые в истории смогли использовать мировую историю архитектуры как своего рода палитру, из которой можно и должно черпать «краски» мотивов, смешивая и сочетая их по своему разумению. Национальная и инонациональные традиции сплетались и использовались в рамках одного эстетического кода – архитектуры выбора, эклектики.

При этом тот или иной стиль в пространстве эклектики превалирует, выступает в качестве эстетического ключа ко всему интерьерному решению. Одним из немаловажных влияний в интерьере стал готический стиль: моде на него Россия обязана влиянию романтической литературы. Важной тенденцией в оформлении интерьеров стал и ориентализм. В то же время сохраняются и классицистские (или неоклассицистские) тенденции. Свою роль в художественно-архитектурном облике эпохи сыграл необарокко.

4. Экономические факторы.

Середина XIX – начало XX века – время, когда русское государство переживало достаточно стремительный переход к капиталистическим отношениям. Эти разительные перемены привели к развитию общества, экономики, – и переменам в архитектуре.

Основными заказчиками новой архитектуры, в особенности общественных зданий, стали представители буржуазии. Широко развивался ряд зданий нового назначения: вокзалы, биржи, доходные дома, гостиницы, торговые галереи, коммерческие банки, торговые бани, телефонные станции. Важнейшей задачей новых архитектурных «жанров» было соответствие построек их функциональным задачам. Таким образом, можно говорить о

перевороте в архитектурных целях и жанрах; а стилистическим «ключом» этого переворота стала эклектика.

5. Материалы и конструкции

Использование железа в архитектуре считается завоеванием эпохи модерна, однако оно широко использовалось и в архитектуре эклектики. Те тенденции в зодчестве общественных зданий, которые традиционно считаются «завоеванием» эпохи модерна: большие поверхности остекления, широкий ритм опор, – проявлялись уже в эпоху эклектики.

6. Функциональность коммерческих зданий.

Коммерческое назначение новых зданий диктовало и детали интерьера. В особенности это касалось зданий магазинов и торговых рядов, которые одними из первых общественных зданий вводили такие формы клиентоориентированных деталей, как лифт, комнаты ожидания, справочная. В московском магазине Елисеевых впервые в России были устроены внутренние производства, оборудованные всем необходимым: кондитерская, винный погреб и колбасная мастерская, засолочные цеха, маслоотжим, коптильни, розлив вин – с соответствующими технологическими решениями для поддержания необходимой температуры, вентиляции, размещения механизмов и пр.

Таким образом, коммерческие общественные интерьеры внесли серьезный вклад в развитие эклектики в интерьере, впервые выдвинув вперед не эстетический идеал или принцип, а принципы удобства и функциональности. Если удобство и функциональность могли становиться важными факторами выбора, то и стилистические предпочтения могли становиться уже не ведущим принципом строительства, а объектом свободного выбора.

Главной задачей интерьеров общественных помещений оставалось выполнение их функций. При том что интерьеры конца XIX – начала XX века

были исполнены разнообразного декора, помещения были в первую очередь вместительны и функциональны. Стиль и функция сливались воедино.

Глава 3. Взаимодействие функциональных и художественных аспектов в формировании русской эклектики рубежа XIX и XX веков

3.1. Роль и значение функционального подхода в формировании архитектурно-пространственной концепции общественного интерьера

Вопрос о функции общественных зданий и ее отражении в архитектуре остается актуальным на протяжении всей истории человечества.

Функциональность зданий – важнейшая характеристика их места в общем архитектурном облике города; однако и функции могут меняться, и это нужно учитывать в перспективном проектировании городского пространства. «Внимание к какой-то одной, пусть даже наиболее актуальной на сегодня, функции ведет к нежелательному перекосу системы облуживания города» [Гельфонд, 2007, 5]. Несмотря на кажущуюся неактуальность, все общественные функции должны быть учтены в общей архитектурной структуре города. Так, например, в какой-то период могут казаться неактуальными функции зданий культа; или публичных бань; или же мест общественного питания. Но опыт показывает, что рано или поздно недостаток таких функций, напротив, восполняется их исполнением и преумножением.

Вопрос о том, что такое функция в архитектуре, хорошо раскрывает А.В. Иконников. Он определяет функцию как «весь комплекс решаемых архитектурой разносторонних задач, материально-практических и информационных»; функцией «определяются связи между архитектурой и обществом» [Иконников, 1986, 12]. Соотношение функции сооружения и его формы сложнее, чем противопоставление содержания и формы: функция и форма связаны диалектически, форма есть не просто материальная граница, но она есть воплощение функции. «Некоторые стороны функции могут реализоваться только через целостность гармонично организованной,

выразительной формы, как, например, идейно-художественная функция произведения зодчества. Сама форма функциональна. <…> Практически форма как выражение упорядоченности функционального процесса всегда подсказывает новые «ходы» его организации, заставляет уточнять и совершенствовать эту организацию, рождая и встречное движение мысли – от формы к функции» [там же, 13].

Классицистическая архитектура была далека от размышления над проблемами функции; она была «посвящена» единообразной форме. Канонизированные закономерности гармоничной формы были главным принципом построения зданий, улиц, площадей, интерьеров в эту эпоху. Интерьеры формировались по тому же принципу, что и площади: а «площади формировались как залы под открытым небом – замкнутые, завершенные подчиненные главному зданию (или монументу, возвышающемуся в центре)» [Иконников, 1986, 14]. Идеалы единообразия, прямой перспективы, «единого карниза», архитектурного ордера, ритм вертикальных осей вели к унификации формы: «Все эти нормы упорядочения были универсальны, безразличны к назначению и конструкции построек» [там же], принципиально в России архитектурного классицизма отличались лишь храмы, в постройке которых было важно воплощение идей архитектурной вертикали как выражения «вертикали» духовной.

В качестве примера единообразного построения можно привести Театральную площадь в Москве (рис. 34) и ансамбль Александринского театра в Санкт-Петербурге (рис. 35). Площадь и в том, и в другом случае – пространство, организованное вокруг главного объема, который «островом» выделяется посередине.



Рисунок 34. П.П. Павлов. Театральная площадь в Москве. 1891-1900. [www.shm.ru].

Требования единообразия вели к тому, чтобы соблюдалось подобие фасадов по красной линии: двухэтажные корпуса по сторонам Театральной площади были объединены ритмом аркады, трехэтажные ризалиты с портиками оформляли поперечную ось площади. И все здания: дом генерала Плоторацого, Сенатская типография, здание, где играла труппа будущего Малого театра, бани купцов Челышевых – были объединены «однообразной красивостью» фасадов, никак не выражая во внешнем облике своих разнообразных функций.



Рисунок 35. Вид на открытке 1917 года. Санкт-Петербург, Александринский театр и памятник Екатерине II [wikipedia.org].

В петербургском ансамбле две площади связаны перспективой одной улицы, и вновь тема дорического ордера связывает фасады от Невского проспекта до Фонтанки, причем планировка и назначение зданий в этом единстве никак не отражаются.

Главенство формы было прямым отражением дворянского абсолютизма, веры в единство начал – в том числе и эстетических. И понятно, что со временем, с развитием в России капитализма, появлением новых типов общественных помещений, унифицированость линий и форм воспринималась как насилие, а нормативность стиля – как символ политической несвободы.

Теоретические основания для идей функциональности в архитектуре заложены были еще в философии романтизма, в особенности – американского. О принципиальном единообразии идей романтиков и особенностей стиля

эклектики говорилось выше, но здесь уточним, что и функционализация архитектуры имела идеологические корни в романтизме, с его отказом от «правильных», общепринятых форм. Функциональность как таковая родственна «природному» подходу: в природе все формы идеально функциональны, поскольку они взращены этой функцией. Не случайно впоследствии теория функциональности в архитектуре опиралась также на дарвиновские идеи о функционально обоснованной эволюции организмов.

Попытки воплощать функциональное значение зданий в их внешнем облике, как отмечает А.В. Иконников, носили поначалу «знаковый, ассоциативно-символический характер» [Иконников, 1986, 17]. Так, в период эклектики протестантские храмы Англии и США выполнялись в неоготическом стиле, а русские храмы стали тяготеть к византийскому стилю, то есть происходило некое возвращение к истокам, к традиции. Архитектурная стилизация под древний Рим избиралась для зданий официальных учреждений, формы раннего итальянского Ренессанса – для зданий банков (что также имело историческое обоснование), необарокко – для сооружений с функциями отдыха и развлечений. В России такое «функциональное» назначение одним из первых получил стиль «китайщина», который еще в XVIII веке стал воплощать некую праздничность, выход за пределы обыденности. Современник цитировал Тона: тот выбрал для своих произведений «стиль, приличный сущности дела» [цит. по: Иконников, 1986, 18], то есть исходящий из функционального назначения здания. Начинаясь «снаружи», то есть с внешнего облика зданий, эти тенденции шли «внутрь» – то есть воплощались, позднее, и в интерьере.

Период эклектики интересен и тем, что объектов подражания становилось все больше: благодаря развитию печати, археологии, истории, коммуникаций, путешествиям в общественное сознание проникало все больше образов для подражания, которые осмысливались в направлении

«сущности дела», то есть той или иной функции. Романтическое философское и литературное освоение различных традиций, переосмысление первенства античности привели к более свободному архитектурному и декоративному использованию самых различных стилевых элементов: византийских и древнерусских, романских и готических, проторенессансу Тосканы и северному Возрождению, рококо и барокко. Так был перекинут мостик между литературой, историей и архитектурой. И, с потерей позиций литературного классицизма, теряли авторитет и такие принципы организации здания, как подчиненность центру, членение на основание, тело и венчание (в то время как внешние приемы классицистической архитектуры, такие как ордерная композиция, вошли в «лексикон» архитектурной эклектики).

В практике сама жизнь расставляла акценты, приближая как архитектурный облик, так и интерьер зданий к их функциональному назначению. Так, для многих типов зданий, порожденных урбанизацией, стали характерны композиции, основанные на ритмичном повторении одинаковых ячеек: так выглядели доходные дома, административные здания, универсальные магазины (рис. 36, 37).



Рисунок 36. Доходный дом Кекушевой на Остоженке, № 19. 1900–1903. [wikireading.ru].



Рисунок 37. Фабрика «Мюр и Мерилиз». Реклама начала XX века [wikipedia.org].

Другие функции требовали более сложных решений – и рождались композиции асимметричные, со сложным рельефом и разнородными частями (в особенности часто такие решения принимались при постройке особняков).

В этот же момент, подчиняясь опять-таки функциональному направлению развития, «закономерность связи между декорацией фасадов и системой внутренних пространств здания перестала быть правилом» [Иконников, 1986, 20]. То есть архитектура интерьера и фасада стали в каком-

то смысле независимы. Примером такого подхода стало здание Парижской оперы (Гранд Опера) в Париже (рис. 38).



Рисунок 38. Парижская опера (фр. Opéra de Paris), 1862 [messynessychic.com].

В структуре интерьера Парижской оперы ясность построения сочетается с разнообразием и контрастами объемов. Основа внутреннего дизайна – архитектурные ордеры, которые сочетаются с членением стеновых массивов достаточно свободно. Устройство внутренних пространств в Гранд Опера было рассчитано в равной мере и на организацию театрального зрелища, и на парадные церемонии антрактов – таково, например, богато украшенное большое фойе, выполненное по образцу парадных галерей замков (рис. 39).



Рисунок 38. Большое фойе Парижской оперы (фр. Opéra de Paris) [messynessychic.com].

Большое фойе Парижской оперы отражает характерную для времени, заново актуализированную функцию – выражения богатства, красоты, роскоши. Рост влиятельности буржуазии как заказчика создания зданий общественного пользования вел к тому, что красота стала отождествляться с парадностью, а увеличение количества декораций воспринималось как воплощение богатства и процветания.

Новые времена задавали архитектором новые задачи, привносили новые общественные функции зданий – и появлялись новые типы зданий.

Так, рост городов приводил к увеличению масштабов торговли; требовались большие крытые рынки и торговые галереи, павильоны, выставки. На железнодорожных вокзалах требовались большие дебакадеры. Развитие промышленности обусловливало и появление новых типов строительных материалов: в строительстве стали использоваться чугунные, а затем стальные каркасы, металлические своды. Строительство «Хрустального дворца» инженером Дж. Пэкстоном для Всемирной выстави в Лондоне (1851) открыло не только функциональность стекла, но и принцип построения на основе стандартных ячеек (рис. 39).

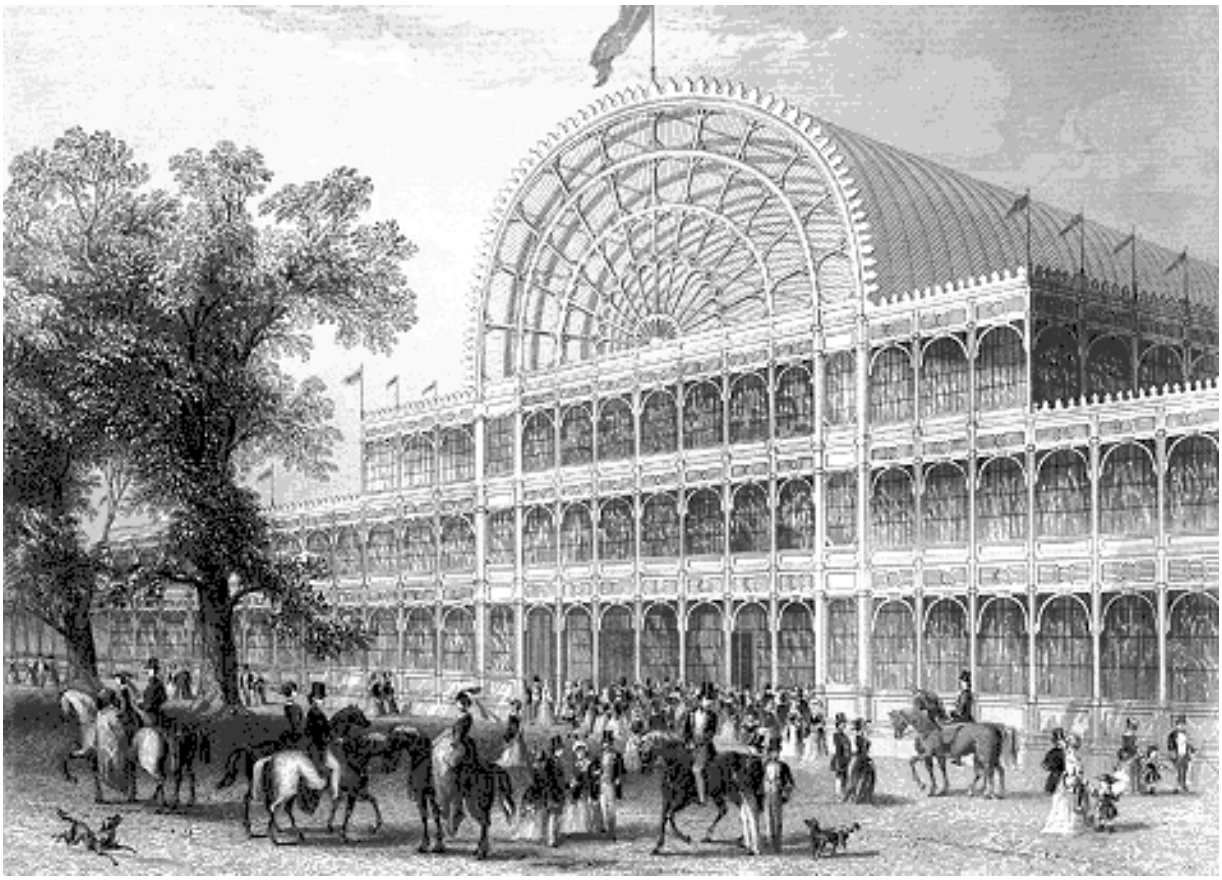


Рисунок 39. Хрустальный дворец, рисунок 1852 года [wikimedia.org].

Металлостеклянные павильоны оказались весьма удобны для выполнения функций продаж, пребывания большого количества человек и т.д. – одним словом, отвечали архитектурным требованиям растущей урбанизации. Именно так были построены металлостеклянные павильоны парижского оптового рынка (В.Бальтар, 1851), так стали строиться дебаркадеры железнодорожных вокзалов, в частности, лондонского Сен-Панкраса с самым большим в мире на тот момент пролетом в 73 метра (У.Барлоу, 1863-1865).

Функциональные помещения дебаркадеров считалось необходимым скрывать от города: конструкции из металла и стекла казались уместными только в непосредственном соприкосновении с железнодорожным пространством. Для обозначения же вокзала как архитектурного объекта строились эстетичные стилизованные здания-«маски» (А.В.Иконников), такие как неоготический отель в Сен-Панкрасе (Дж. Скотт, 1874) и русско-итальянские вокзалы К.Тона в Москве и Санкт-Петербурге (1851).

Новые функции и новые материалы вели к новым формам, но формы эти казались сугубо утилитарными; идея обнажения функционального назначения здания казалась дерзкой и не отвечала требованиям эстетики. Примеры попыток привести форму традиционных сооружений в соответствие с новыми конструкциями в XIX веке почти уникальны: это, например, построенные А.Лабрустом библиотека св. Женевьевы (1843-1850, рис. 40) и читальный зал Национальной библиотеки (1862-1868, рис. 41) в Париже.

А.Лабруст одним из первых сформулировал правило взаимосвязи между формой и назначением здания. Он писал в 1830 году о своей работе с учениками: «я говорю им, что они должны исходить из самой конструкции при выборе вида отделки <…> в архитектуре форма должна всегда соответствовать функции, для выполнения которой она предназначена» [цит. по: Иконников, 1986, 21].



Рисунок 40. Библиотека св. Женевьевы. Интерьер. А. Лабруст [sfu-kras.ru].

Так, в библиотеке св. Женевьевы (рис. 40) архитектор соединил массивную каменную аркаду с открытым металлическим каркасом, который формирует внутреннее пространство. Ажурные арки, опирающиеся на стены и ряд тонких чугунных колонн, создали своды зала, – все это привело к хорошей освещенности, свободному нерасчлененному пространству. Наряду с ощущением свободы и простора, данное решение ассоциировалось с помпейскими росписями т.н. третьего стиля, и потому непривычный интерьер

здания воспринимался как вполне соответствующий «римской» архитектуре массивного здания.



Рисунок 41. Национальная библиотека, читальный зал. Интерьер. А. Лабруст [sfu-kras.ru].

В читальном зале Национальной библиотеки (рис. 41) А.Лабруст еще смелее работает с объемом: на металлические арки и тонкие «помпейские» чугунные колонны опираются легкие керамические купольные своды. Здесь функция (освещенность, простор, необходимые для читального зала) объединяются с художественным образом: сочетание высоких «стволов» и конических арок создает прочную ассоциацию со смыкающимися древесными

кронами. Лабруст стремился воссоздать архитектурными средствами образ леса, классического места для чтения в античности.

Споры о «декоративной» красоте и функциональной оправданности облика и интерьера зданий и сооружений росли соразмерно развитию эклектики как стилю архитектуры и устройства интерьера. И развитие эстетической мысли шло именно в направлении большего соответствия здания своему назначению. О «полезности» как важнейшем качестве архитектуры рассуждал Джон Рескин: он понимал его широко, включая не только прагматическое использование, но и этическое совершенствование человека. Воплощением идей Рескина стал знаменитый «Ред-хауз» У.Морриса и Ф.Уэбба (Бексли-хис, 1859, рис. 42).



Рисунок 42. «Ред-хауз». Бексли-хис, У.Моррис и Ф.Уэбб, 1859 [wikimedia.org].

«Ред-хауз» был построен в свободной композиции, развернутый в пространстве прихотливо; вызовом было и использование обнаженного красного кирпича и черепицы. Интересно отметить, что дом, построенный принципиально как ориентированный на удобство, на функцию, а не на архитектурные стереотипы, стал воплощать и весьма определенный, отчасти неоготический, художественный образ. В особенности это касается интерьера: на примере данного дома можно увидеть, как функция (функциональное наполнение частей жилого дома) смыкается с художественным образом, как происходит их объединение. Интерьер «Ред-хауза» отмечен неоготической стилистикой, отсылает к средневековью: дощатые полы, простая побелка стен, арки, кирпичная кладка, витражи, темное дерево (рис. 43).



Рисунок 43. Холл второго этажа. «Ред-хауз». Бексли-хис, У.Моррис и Ф.Уэбб, 1859 [wikimedia.org].

На рубеже XIX и XX столетий стало развиваться понятие «честной архитектуры». В частности, это понятие разрабатывал голландский архитектор Х.П. Берлаге, который судил о ценности произведения по искренности намерений архитектора, по его исполнению здания исходя из «внутренних» (то есть функциональных) соображений, а не «внешних» факторов моды и стиля. О «правдивости» архитектурных форм во второй

половине XIX века спорили и в Америке, где на идеи исполнения архитектурой своих функций повлияли идеи эволюции. Как отмечает А.В. Иконников, «Идеал, а с ним и истину, искали не в эстетических предпочтениях, уводящих в прошлое, а в целесообразности функциональных связей живого организма или разумно сконструированной машины» [Иконников, 1986, 29].

Американский писатель-романтик Г.Д. Торо в своей поэтической книге «Уолден, или жизнь в лесах» (1854) говорил о естественном жилище человека о естественности архитектуры, которая должна уподобляться естественности жилищ животных (птичьего гнезда).

Одним из первых теоретиков идеи скульптурной функциональности стал скульптор-классицист Х.Гриноу (1805-1852), который предложил закон соответствия формы и функции: он определил красоту как обещание функции, а действие как ее осуществление [Гельфонд, 2007, 5]. Он утверждал, что форма/внешность здания должна обязательно соответствовать его функции, что для того периода было большим новаторством: такая прагматичность воспринималась как дерзкое демократическое новаторство [Коновалова, 2015, 50].

Идеи о функции в архитектуре развивал в своем творчестве Луис Салливан (1856-1924), идеолог Чикагской школы. Ему принадлежит знаменитая формулировка: «Будь то орел в стремительном полете, яблоня в цвету, ломовая лошадь, везущая груз, журчащий ручей, плывущие в небе облака и над всем этим вечное движение солнца – всюду и всегда форма следует за функцией» [цит. по: Коновалова, 2015, 50]. Уточняя соотношение формы и функции, Салливан видел в функции понятие не только сугубо утилитарного назначения объекта, но и его эмоциональных характеристик.

Идеи функциональности архитектуры по-своему преломлялись в архитектурных идеях социального равенства Баухауза, в лаконизме

архитектурных форм 1920-х годов и, наконец, в функционализме, который мощно возвестил главенство функции над формой.

Вопрос об архитектурном единообразии или же функционально обусловленном разнообразии решался различно и в дальнейшей истории архитектуры общественных зданий.

В период «сталинского ампира», который был воплощением государственного неоклассицизма, произошло ожидаемое воплощение к единообразно роскошному решению архитектуры и интерьера общественных помещений. Этой тенденции в какой-то мере противостоял конструктивизм, который предлагал уникальные формы для различных видов общественных зданий (например, здания театров: в Ростове – театр-комбайн и театр-рояль, в Омске – театр-трамплин и т.д.).

А.Гельфонд пишет об архитектуре общественных зданий периода 1970-1980-х годов, что, с одной стороны, существовали «сооружения с ярко выраженным художественным образом», такие как театры, клубы, вокзалы, спортивные комплексы. С другой стороны, большую часть общественных помещений представляли собой «встроенно-пристроенные блоки повседневного и периодического обслуживания населения» [Гельфонд, 2007, 5]. В архитектуре их не прослеживалось функционального назначения: «Доминирующим типом общественного здания 1970-х–1980-х годов стал встроенно-пристроенный блок обслуживания с преднамеренно не выявленной на фасаде функцией: магазин, почта, аптека, отделение сбербанка и другие учреждения выглядели одинаково. Типологические составляющие такого сооружения – его функция, конструкция и форма – подчинялись здравому смыслу, с одной стороны, и архитектуре многоэтажного жилища, которое безраздельно господствовало за пределами исторических центров городов, с другой. Такие общественные здания, по определению, занимали соподчиненное положение, а их типология мимикрировала» [там же].

Таким образом, в архитектуре советского периода сталкивались две тенденции в архитектурном решении общественных сооружений: к первой относятся общественные здания, которые имели функциональное архитектурное назначение, ко второй – те, которые были лишены отличительных черт, типичные помещения. Эти тенденции имеют свое происхождение, напрямую относящееся к периоду архитектурной эклектики.

В период главенства классицистической архитектуры здания общественного назначения строились по единой типологии, и по сути советские архитекторы типовых помещений переняли эту идею (хотя и воплощали ее в конце XX века, конечно, в других формах). Функциональность же пришла в общественные интерьеры России в период начала архитектурной эклектики, в период основания ряда новых типов общественных зданий (вокзалы, театры, магазины, аптеки, банки и пр.); и оформление таких зданий осталось во многом связано с их функциональным назначением.

Таким образом, дальнейшее развитие архитектуры в советский период можно представить как диалектическое объединение «типического» (классицистического) и «индивидуального», функционального (эклектического) направлений в архитектуре общественных зданий.

3.2. Природа художественного образа в интерьерах стиля эклектики

Вопрос об архитектурной эклектике как таковой, а также о ее художественной ценности и природе ее художественности в отечественном искусствознании долгие десятилетия решался однозначно отрицательно. И. Шмидт пишет об «общем упадке русской архитектуры во второй половине <XIX> века»; по мнению исследователя, ряд площадей Петербурга «были испорчены» позднейшими постройками в стиле эклектики [Шмидт, Горина, 1964, 236].

Эклектика, как архитектура выбора, диктовала ожидаемое разнообразие интерьерных решений. Поскольку эклектика имела корни в романтическом уравнивании образов культуры разных стран и родилась в результате отрицания канонов классицизма, то на фоне сдержанных и лаконичных интерьеров классицизма интерьеры эклектики выглядели весьма экспрессивно, ярко и сконцентрированно выражая художественный образ того или иного происхождения: поскольку, как уже говорилось, эклектика была не бездумным сочетанием разных стилевых элементов, но объединением элементов разного происхождения под знаком одного стиля. При этом любое культурное удаление старались преодолеть; и потому русское воспроизведение интерьерных образов неоготики и нео-Ренессанса, Востока и Запада отличается как размахом, так и особенной экспрессией.

Можно сравнить интерьер в неоготическом стиле в «Ред-Хаус» близ Лондона (рис. 43) и интерьер мужской раздевальни в Сандуновских банях (рис. 33). При всем различии функционального предназначения помещений, источник стилизации один: готическое искусство Северной Европы. Однако в раздевальне тот же стиль представлен значительно в более резких, выразительных чертах: темное дерево, готические шпили, обильная резьба; географическое удаление от объекта воспроизведения способствовало большей выразительности образа, его усилению и уплотнению вплоть до символа.

Очевидно, что определяющим свойством художественного образа в интерьере эклектики было стремление к указанию на сумму существующих традиций художественного творчества. При этом каждая имитируемая модель художественного мира (готика и Византия, Ренессанс и неогрек, рококо и барокко, и пр.) являлась выражением определенной художественной идеи, а также материально выражалась в присущих времени средствах, то есть строительных и отделочных материалах.

Проанализируем наиболее значимые составляющие художественного образа в интерьере эклектики: в соответствии со стилями (по возможности избегая характеристик типа нео- или псевдо-).

Ориентальный стиль, в различных его разновидностях, создает художественный образ, исполненный экзотики, неги, уюта, мелких неожиданных подробностей. Так, интерьер Турецкой бани в Царском селе отличается последовательным воссозданием мавританских, восточных орнаментов и форм. Элементы отделки были привезены из Адрианополя как трофеи: это доски с орнаментами и надписями, арки, детали фонтанов (рис. 44).



Рисунок 44. Интерьер Купольного зала Турецкой бани в Царском селе. И.Монигетти, 1850-1852. [berlogos.ru]

А, например, гостиная на вилле З.И. Юсуповой в китайском стиле производит впечатление вниманием к мельчайшим визуальным деталям при достаточной свободе пространства (рис. 45).



Рисунок 45. В.С. Садовников. Гостиная в китайском стиле. Вилла (дача) княгини З.И. Юсуповой в Царском Селе. 1872 [berlogos.ru]

Готический стиль формировал образ также экзотический, но уже не южный (восточный), а северный: строгий, вознесенный духовно со шпилями резной мебели, величественный, устрашающе-подробный в неожиданных деталях. Готика, как закономерное развитие романского стиля, получила наибольшее развитие в больших католических соборах, и дальнейшее

воспроизведение готических принципов в той или иной мере отсылало к этой традиции.

Примерами неоготической архитектуры могут служить Никольская башня Московского Кремля (О.Бове, 1816-1819), а также, например, здание Синодальной типографии в Москве (А.Бакарев, И.Мироновский, 1811-1814). В интерьере готическое влияние выражалось в высоких арках, темных деревянных стенных и потолочных панелях, резной мебели темного дерева, общей строгости цвета (рис. 46).



Рисунок 46. Интерьер 1840-х годов с элементами готического стиля [anashina.com].

Ренессансное влияние в архитектуре и интерьере создавало художественный образ свободного мышления, направленного к гармонии и всестороннему раскрытию человека; образ гуманистический и светский. В

архитектуре ренессанса произошло возвращение к принципам античного искусства (после готического и романского стилей): здесь возвращаются принципы симметрии, гармонии, геометрической упорядоченности.

Пример неоренессансного здания – здание Центрального банка в Москве (Неглинная ул., 12). В убранстве здания сохранились элементы первоначальной отделки: витраж светового фонаря, балюстрада парадной лестницы, грифоны как элемент ограждения галереи (рис. 47).



Рисунок 47. Интерьер здания Центрального банка. К. Быковский, 1890-1894. Москва, ул. Неглинная, 12 [gazeta.ru]

Необарокко – попытка вспомнить барочные формы, наполнить их современным содержанием. В переводе «барокко» означает жемчужину неправильной формы, и искусству барокко свойственны контрастность, динамичность образов, величие и пышность, совмещение реальности и иллюзии. Эпоха барокко отвергала традиции, это век разума. Для архитектуры барокко характерны масштабные колоннады, изобилие фасадной и интерьерной скульптуры, рустованные колонны и пилястры. Для интерьерных решений барокко характерны активное обращение к настенной росписи, крупные, богато украшенные детали, позолота, цветовые контрасты, зеркала в золочены рамах с лепниной. Мебель является скорее предметом искусства, чем объектом использования; она обивается дорогой тканью.

В стиле необарокко могли строиться и церкви – например, не сохранившаяся до наших дней церковь Серафима Саровского в Александро-Невской лавре (рис. 48).



Рисунок 48. Церковь Серафима Саровского в Зачеренье в Серафимо-Антониевском скиту Александро-Невской Лавры (Л.П. Шишко, 1906-1908, не сохр.) [wikipedia.org]

Художественный образ необарокко говорит о свободном от предрассудков, вольном, игривом сознании, а также о роскоши. Стиль необарокко широко представлен в архитектуре Петербурга XIX века, в том числе в национальных вариациях («голицынское барокко»).

Важно отметить в заключение, что именно в период эклектики художественный образ архитектуры и интерьера стал объектом равноправного выбора и потому был переосмыслен, наделен собственным уточненным значением. Быть может, образ и не всегда соответствовал напрямую функции здания, но он являлся объектом рефлексии и осознанного выбора.

3.3. Взаимосвязь художественного образа и функционального решения в русской эклектике

Даже горячие противники эклектики в архитектуре признают, что в период архитектурной эклектики обогатилась палитра функциональной нагрузки: появился ряд зданий нового типа. В частности, И.Шмидт пишет: «именно в это время зодчие начинают создавать ряд сооружений нового типа. Их появление обусловлено общим развитием техники. Таковы железнодорожные вокзалы с огромными перекрытиями дебаркадеров, обширные торговые помещения (пассажи), здания банков, многоквартирные жилые дома и т. п.» [Шмидт, Горина, 1964, 236].

Новая функциональность была несомненна, но продолжал оставаться актуальным вопрос о ее художественном решении. И самое главное – о взаимной внутренней обусловленности образа и функции.

Рассмотрим ряд общественных зданий нового типа, которые были построены в период эклектики для новой цели и проанализируем, насколько при их строительстве и оформлении интерьера учитывались их функциональность в сочетании с задуманным художественным образом.

Прежде всего, развитие железнодорожной сети привело к необходимости строительства вокзалов. Функционально вокзалы были должны справляться с такими задачами, как прием и перенаправление поездов, прием большого количества пассажиров и обеспечение их всем

необходимым на время ожидания. Пример решения функциональных задач при строительстве вокзала можно увидеть в чертеже станции Варшавского вокзала (Санкт-Петербург) (рис. 49).

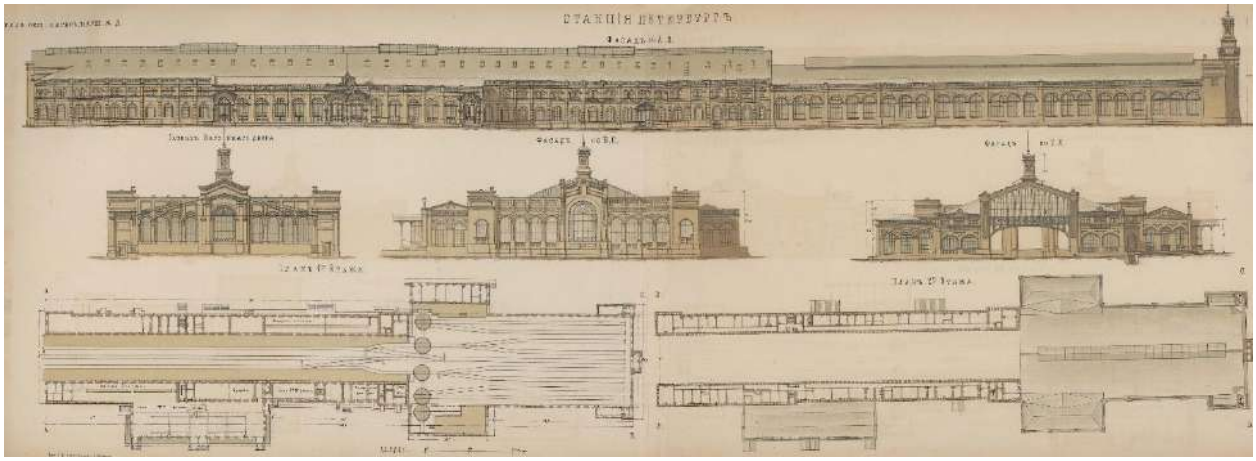


Рисунок 49. Чертеж. Варшавский вокзал Санкт-Петеребурга. К.А. Скаржнский, 1852-1853 [wikipedia.org]

В области же художественного решения вокзалы должны были в той или иной мере представлять страну и город, их художественные, политические, идеологические устремления.

Так, К.А. Тон построил Ленинградский вокзал в Москве (тогда – Петербургский) и Московский вокзал в Санкт-Петербурге (ранее – Николаевский) с опорой на стиль зданий городских ратуш в европейских городах; художественный облик вокзалов, как ворот города, был призван говорить о европейской сути русских столиц. Однако были в художественном облике обоих вокзалов и указания на национальное своеобразие – в частности, в решении арочных окон с гирьками в первом этаже.

Внутренняя отделка обоих вокзалов призвана была выразить великолепие русских городов: здесь были паркетные полы, шведские печи в мраморе и так далее.

Интерьер вестибюля как Ленинградского, так и Московского вокзала отсылает не столько к ренессансным аркам, сколько к полукруглым сводам традиционных русских палат (рис. 50, 51).



Рисунок 50. Интерьер вестибюля Ленинградского вокзала. К.А. Тон, 1844-1851. Москва [dmrog.livejournal.com]



Рисунок 51. Интерьер вестибюля Московского вокзала. К.А. Тон, 1844-1851. Санкт-Петербург [walkspb.ru]

Неорусский стиль во всей своей яркости представлен в решении Казанского вокзала в Москве. Примененные А.В. Щусевым теплые и яркие мотивы неомосковского барокко обеспечили его проекту победу в конкурсе на строительство здания, которое было «воротами на Восток», выражало связь Европы и Азии. Разновеликие массы архитектурных объемов, разнообразные

корпуса, башенки и баши обеспечили вокзалу вид исторически сложившегося комплекса зданий.

Национально-романтическое решение Щусева в интерьере вокзала включало и восточные мотивы, и неорусские: белоснежный фон и позолота, живопись, лепнина, зеркала (рис. 52).



Рисунок 52. Интерьер зала ожидания (бывший ресторанный зал) Казанского вокзала. А.В. Щусев, 1914-1940. Санкт-Петербург [walkspb.ru]

Художественное решение здания вокзала также могло быть связано с акцентированием каких-либо исторических событий. Так, Киевский вокзал Москвы, решение о создании которого было принято в 1912 году, был в своем художественном образе посвящен истории Бородинской битвы и вообще Отечественной войны. Перед архитектором И.Рербергом, инженером В.Г. Шуховым, скульптором С.Алешиным и художниками Ф.Рербергом и И.Нивинским ставилась задача подчеркнуть величие подвига русских людей в Отечественной войне 1812 года. И архитектурная концепция вокзала, и скульптуры, и росписи работают на то, чтобы восславить эту память (рис. 53).



Рисунок 53. Интерьер Киевского вокзала. И. Рерберг, 1914-1918. Москва [macos.livejournal.com]

Постройка банковских (кредитных) зданий отвечала функциональности: их интерьер должен был соответствовать задаче приема массы людей с целью произведения финансовых операций (расчетно-кассовое обслуживание клиентуры). И потому первым требованием при планировании интерьера был большой операционный зал. Кроме того, необходимы были вспомогательные помещения: хранилища для инкассации, хранения и пересчета банкнот и монет. Характерные для кредитных обществ функции организации эмиссий облигации, прием взносов и их погашения, а также необходимость проведения регулярных общих собраний требовали также большого зала общих собраний облигационеров.

В частности, первое здание городского кредитного общества в Петербурге, проект которого был разработан В.А. Шретером (при содействии Э.Ф. Крюгера и Э.Г. Юргенса, 1876-1879) не вполне отвечало требованиям, которые определялись функциями здания. В нем не было построено операционного зала, а также инкассационных помещений. Однако большой зал общих собраний был: он находился на втором этаже и имел площадь около 1000 кв. м.

Что же касается стиля интерьеров, то они были признаны шикарными. Неоренессансное решение части интерьерных деталей внутренне соответствовало функциям здания: банковская кредитная система зарождалась, с развитием буржуазии, именно в Возрождение (рис. 54).



Рисунок 54. Интерьер здания городского кредитного общества. В.А. Шретер, Э.Ф. Крюгер, Э.Г. Юргенс. 1876-1879, неоренессанс. Санкт-Петербург, Островского пл., 7 [citywalls.ru]

Красота эклектического убранства, с чертами неоготики и неоренессанса, вела к тому, что функции зала общих собраний расширились. С осени 1880 года здесь проводились концерты, литературные чтения, благотворительные вечера; правда, вспыхнувший в 1885 году пожар обнаружил, что в здании не было лестниц на чердак, а потолок концертного зала был подвесным, крепился к стропилам и обрушился; таким образом, при всей красоте шикарных интерьеров постройка здания не во всем отвечала простым функциональным задачам.

Учитывая, вероятно, ошибки предшественников, архитектор П.Сюзор совершил поездку по Европе, знакомясь с принципами строительства банковских зданий, прежде чем строить новое здание Санкт-Петербургского общества взаимного кредита. Закладка здания произошла в 1888 году, а отделка убранства шла вплоть до 1900 года. Несмотря на сочетание различных архитектурных стилей, здесь также характерны отсылки к неоренессансу, с его античными сюжетами и формами.

Функционально здание не только включало в себя необходимые помещения (такие как операционный зал), но и было оснащено собственной электростанцией и системой отопления, вентиляцией и лифтами, водопроводом и канализацией, телефонной связью.

Интерьер операционного зала, как и было принято в зданиях финансовой направленности деятельности, был призван поразить сдержанной красотой и богатством материалов. Так, в здании общества взаимного кредита зал, расположенный на втором этаже, был украшен двадцатью колоннами

каррарского мрамора, которые поддерживали арки; освещение давали чугунные люстры, имитировавшие сплетение ветвей (рис. 55).



Рисунок 55. Операционный зал. Здание Санкт-Петербургского общества взаимного кредита. П.Сюзор, 1888-1900. Санкт-Петербург, наб. канала Грибоедова, 13 [wikimedia.org]

Стиль неоренессанса выбрал для здания Русского торгово-промышленного банка в Петербурге (1912-1914) и М.М. Пететяткович. С точки зрения функциональности здесь собраны все необходимые элементы банковской системы: операционный зал, вестибюль, служебные помещения.

Но важно отметить, что в художественном облике здания, функцией которого было финансовое обслуживание населения, явно прослеживается аллегория несметного богатства. Так, снаружи здание сплошь отделано серым ништадским гранитом различной фактуры; этим же гранитом украшены замковые камни в окнах третьего этажа; разнообразие каменного декора способствует игре света и тени на фасаде (рис. 56).



Рисунок 56. Русский торгово-промышленный банк. М.М. Пететяткович, 1912-1914, неоренессанс. Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 15 [citywalls.ru]

Вестибюль здания, с его обилием отполированного камня, был призван сразу поразить воображение посетителя и внушить ему, сознательно или подсознательно, идею богатства. В интерьере применены редкие виды мрамора, в частности черный итальянский портор с золотистыми жилками, левантийские мраморы зеленого и красного цвета (рис. 57).

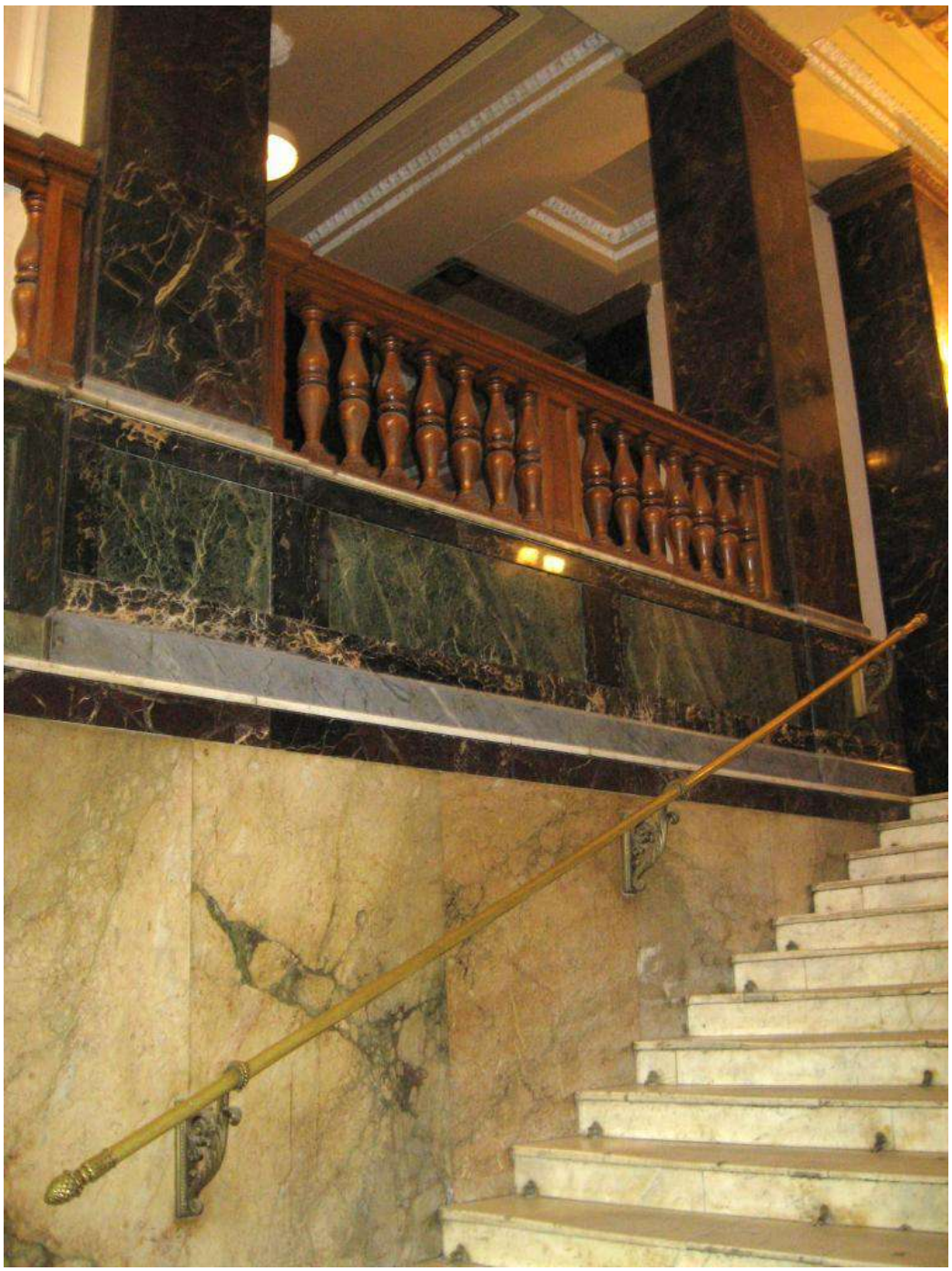


Рисунок 57. Вестибюль. Русский торгово-промышленный банк. М.М. Пететяткович, 1912-1914, неоренессанс. Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 15 [citywalls.ru]

В операционном зале воображение клиентов поражали мощные ионические колонны из розового гранита-рапакиви, изящные расписные и резные плафоны и детали стен, отсылающие к античным сюжетам (рис. 58-59).



Рисунок 58. Операционный зал. Русский торгово-промышленный банк. М.М. Пететяткович, 1912-1914, неоренессанс. Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 15 [citywalls.ru]



Рисунок 59. Деталь интерьера. Русский торгово-промышленный банк. М.М. Пететяткович, 1912-1914, неоренессанс. Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 15 [citywalls.ru]

Таким образом, для банковских и кредитных зданий было характерно выражение финансовых функций интерьера через художественный образ неоренессанса. Интерьеры были призваны поразить посетителей красотой и сдержанной роскошью, иносказательно сообщая о надежности финансовых обязательств банка.

Обратимся к такому новому для конца XIX века виду построек, как торговые ряды и магазины. Функциональность зданий определялась функциями удобного подвоза и выгрузки товаров, проходимости масс покупателей, освещенностью.

Для торговых зданий были нередко характерны стилистические решения с уклоном в необарокко и рококо: не только роскошь, но и

прихотливое изобилие деталей, которое было также призвано поражать воображение.

Так, в стиле необарокко был выстроен пассаж К.С. Попова (Джамгаровых) в Москве по адресу Кузнецкий мост, 12 (арх. А.Резанов, 1877). Размах и основательность здания красноречиво утверждали авторитет торговой фирмы; украшение здания черным лабрадоритом, лепниной и орнаментикой в духе барокко говорили о богатстве и изысканности вкуса (рис. 60). Здесь разместилось множество магазинов, в 1882 году – первая в Москве телефонная станция и в 1885 г. – первая в городе световая реклама.



Рисунок 60. Пассаж Попова. А. Резанов, 1877. Москва, Кузнецкий мост, 12. Фото 1890-х годов [wikipedia.org]

Также торговые здания нередко решались в русском стиле: такое художественное решение отвечало историческому укоренению торговых традиций в традициях русского купечества.

Так, в русском стиле решено оформление Верхних торговых рядов (ГУМа) (1888-1896). Архитекторам А.М. Померанцеву, П.П. Щекотову, инженерам В.Г. Шухову и А.Ф. Лолейту пришлось решать непростые задачи: нужно было создать хорошо освещенный пассаж, где магазины бы размещались ярусами с двух сторон от широкой галереи, с застекленным потолком. Было необходимо сочетать новые инженерные решения, обеспечивавшие функциональность, одновременно придерживаясь «русского», архаичного стиля.

Напоминая о прошлом русского купечества, Верхние торговые ряды были декорированы в стиле памятников эпохи узорочья, со сдвоенными башенками, с использованием гранита, мрамора и песчаника (рис. 61).



Рисунок 61. Верхние торговые ряды (ГУМ). А.М. Померанцев, П.П. Щекотов, В.Г. Шухов, А.Ф. Лолейт, 1888-1896 [wikipedia.org]

В то же время внутри были использованы современные, новые в то время перекрытия: застекленные арочные стальные формы, что придает интерьеру ГУМа своеобразие (рис. 62).



Рисунок 62. Арочные перекрытия. Верхние торговые ряды (ГУМ). А.М. Померанцев, П.П. Щекотов, В.Г. Шухов, А.Ф. Лолейт, 1888-1896 [wikipedia.org]

В русском стиле решены и средние торговые ряды в Москве (Р. Клейн, 1889-1893), стоящие на месте средневековых еще торговых рядов. Функциональность построения комплекса очевидна при анализе его плана, представляющего собой «ячеистую» структуру лавок и магазинов с проходами для покупателей и множественными выходами (рис. 63).

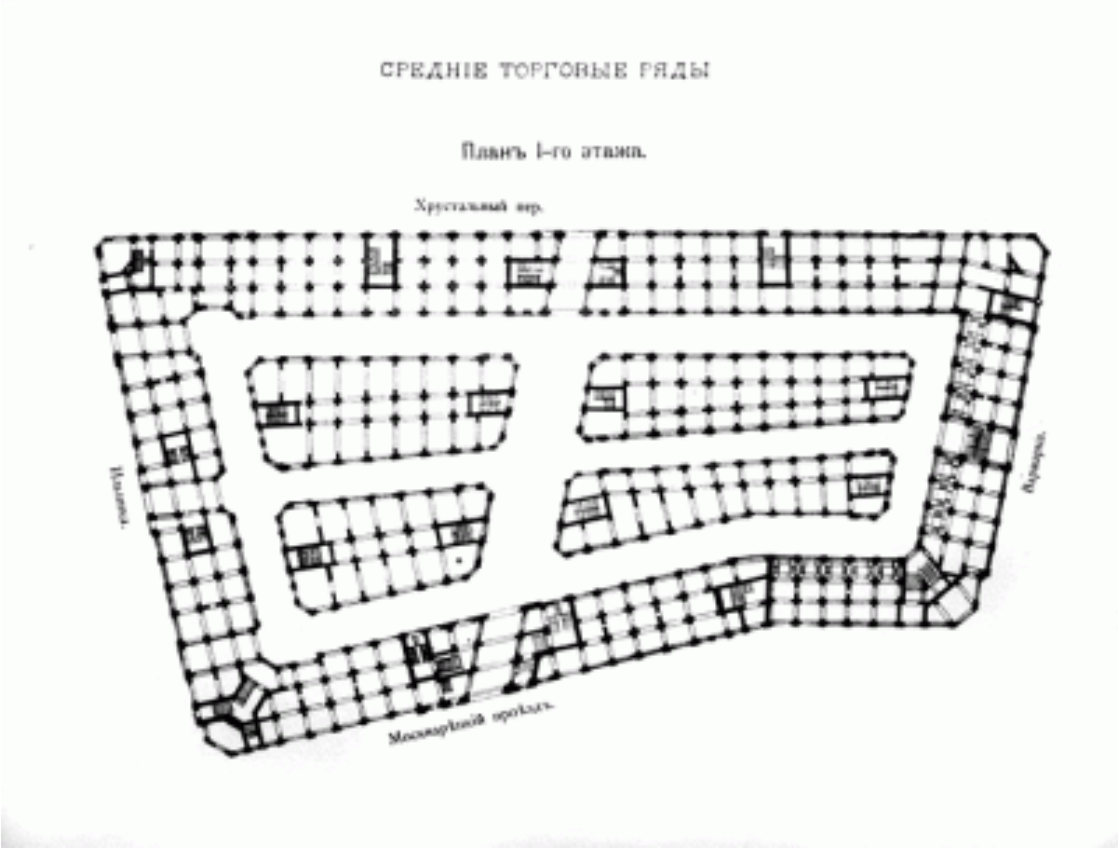


Рисунок 63. План первого этажа. Средние торговые ряды. Р. Клейн, 1889-1893. Москва, Красная Площадь, 5 [archnadzor.ru]

Для комплекса характерны такие решения, как полукруглые арки с расположенными над ними сдвоенными окнами; сдвоенные арки с «гирьками» в ризалитах; наличники (рис. 64). Большое количество мелких деталей, изобилие декора призваны привлечь внимание и подчеркнуть историческую наследственность «торгового места».

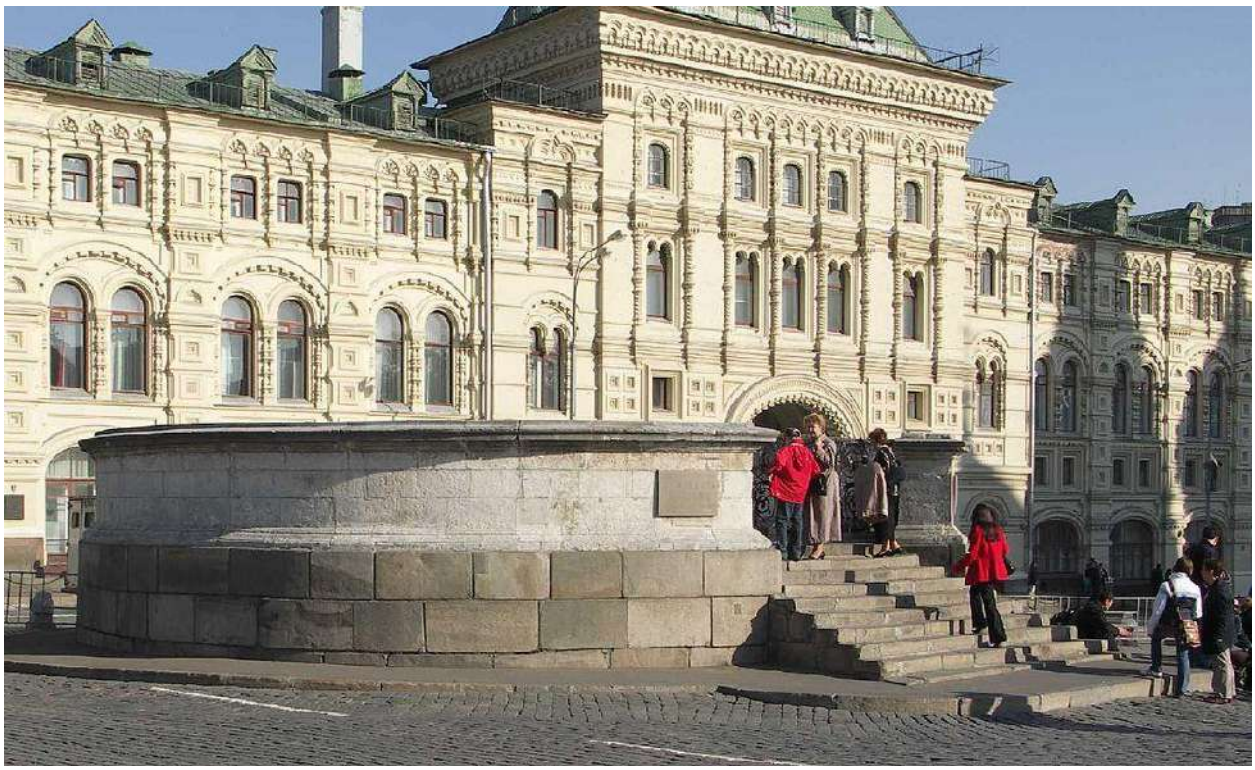


Рисунок 64. Средние торговые ряды. Р. Клейн, 1889-1893. Москва, Красная Площадь, 5 [wikipedia.org]

Одним из символов нового времени стал магазин фирмы «Мюр и Мерилиз» (ЦУМ), построенный в центре Москвы в 1908 г. в готическом стиле по проекту Р.Клейна (рис. 65).



Рисунок 65. Магазин «Мюр и Мерилиз». Р. Клейн, 1908. Москва, Петровка, 2. Фотография 1906 года [tsum.ru]

Художественный облик здания в стиле неоготики, очевидно, должен был говорить и об экзотичности предлагаемых товаров, и о северноевропейском происхождении торгового дома, и о величине масштаба

торговли. Впервые в Москве использовались железобетонные конструкции – такие же, какие использовались в Нью-Йорке при строительстве небоскребов.

Воплощением роскоши и функциональности торговых интерьеров стали магазины Елисеевых в Москве и Санкт-Петербурге. Функциональность магазинов была образцовой, включая собственные лифты и вентиляцию, холодильные камеры и разделочные, собственные производства (цеха засолки, копчения, кондитерских изделий и так далее), цех обжарки кофе (рис. 66).



Рисунок 66. Цех кофейной обжарки. Магазин Елисеева и погреба русских и иностранных вин. Москва. Г.В. Барановский, 1901 (реконструкция). Фотография 1913 года [wikipedia.org]

Что же касается интерьеров, то их художественный облик был призван вызывать у покупателя ассоциации как с древним купечеством, так и с иноземным изобилием. Торговый зал московского магазина поражал прихотливой лепкой декора, огромными люстрами, напоминавшими экзотические грозди фруктов и цветов, темным резным деревом прилавков, большими окнами, способствовавшими освещению товаров, русскими деталями интерьера, пирамидами фруктов и консервных упаковок, говорящими об изобилии (рис. 67).



Рисунок 67. Вид торгового зала. Магазин Елисеева и погреба русских и иностранных вин. Москва. Г.В. Барановский, 1901 (реконструкция). Фотография 1913 года [wikipedia.org]

Высокие полукруглые арки, сдвоенные бочковатые колонны, очень высокие потолки и уходящий ввысь декор, – все это в буквальном смысле кружило голову покупателю, который оказывался в поликультурном потребительском раю (рис. 68).



Рисунок 68. Бакалейный отдел. Магазин Елисеева и погреба русских и иностранных вин. Москва. Г.В. Барановский, 1901 (реконструкция). Фотография 1913 года [wikipedia.org]

То же относится и к санкт-петербургскому магазину Елисеевых: его интерьеры также исполнены знаков разных культур (витражи, лепнина, ковань, резное дерево, каскадные светильники, изразцы, позолота, ажурные

решетки), объединенных образом растительных мотивов и идеями роскоши и изобилия (рис. 69).



Рисунок 69. Дом торгового товарищества «Братья Елисеевы». Санкт-Петербург. Г.В. Барановский, 1902-1903 [wikipedia.org]

Новым видом общественных зданий стали также бани. Символом этого времени и этого типа заведений стали самые роскошные бани этого периода в России – Сандуновские. Об их функциональности сказано выше; что же касается художественного образа в решении интерьеров, то он явно воссоздавал лучшие (по соображениям авторов) образцы стилей различных стран и эпох, ассоциировавшихся с роскошью и негой: от арабского дворика до готической мужской раздевальни. Элементы роскоши старались добавить в свой интерьер и другие оформители банных комплексов, таких как

Воронинские бани (П.Сюзор, 1874, Санкт-Петербург), где были применены передовые решения, а интерьер был отделан изразцами.

Таким образом, архитектурное и интерьерное решение общественных зданий периода эклектики нельзя считать случайным и обусловленным только стремлению к бесцельной декоративности. Функциональность и художественный образ строений нового типа, предназначенных для пребывания большого количества человек, сливались в единой задаче: сделать пребывание публики не только функционально комфортным, но и художественно наполненным. При этом художественное решение всегда является результатом целесообразного выбора, происходящего в итоге от функции общественного здания. В период эклектики здания не только различаются, но и становятся аллегорией того, что они выполняют: банк – визуальная аллегория богатства (с аллюзией на Ренессанс и барокко), магазин – аллегория роскоши и древней славы русских купцов, и так далее.

Выводы по главе

1. Функциональность зданий в период архитектурной эклектики.

Функциональность зданий – важнейшая характеристика их места в общем архитектурном облике города; однако и функции могут меняться, и это нужно учитывать в перспективном проектировании городского пространства.

Несмотря на кажущуюся неактуальность, все общественные функции должны быть учтены в общей архитектурной структуре города. Так, например, в какой-то период могут казаться неактуальными функции зданий культа; или публичных бань; или же мест общественного питания. Но опыт показывает, что рано или поздно недостаток таких функций, напротив, восполняется их исполнением и преумножением.

Соотношение функции сооружения и его формы сложнее, чем противопоставление содержания и формы: функция и форма связаны диалектически, форма есть не просто материальная граница, но она есть воплощение функции.

Классицистическая архитектура была далека от размышления над проблемами функции; она была «посвящена» единообразной форме. Канонизированные закономерности гармоничной формы были главным принципом построения зданий, улиц, площадей, интерьеров в эту эпоху.

Главенство формы было прямым отражением дворянского абсолютизма, веры в единство начал – в том числе и эстетических. И понятно, что со временем, с развитием в России капитализма, появлением новых типов общественных помещений, унифицированость линий и форм воспринималась как насилие, а нормативность стиля – как символ политической несвободы.

Функциональность как таковая родственна «природному» подходу: в природе все формы идеально функциональны, поскольку они взращены этой функцией. Не случайно впоследствии теория функциональности в

архитектуре опиралась также на дарвиновские идеи о функционально обоснованной эволюции организмов.

Романтическое философское и литературное освоение различных традиций, переосмысление первенства античности привели к более свободному архитектурному и декоративному использованию самых различных стилевых элементов: византийских и древнерусских, романских и готических, проторенессансу Тосканы и северному Возрождению, рококо и барокко. Так был перекинут мостик между литературой, историей и архитектурой. И, с потерей позиций литературного классицизма, теряли авторитет и такие принципы организации здания, как подчиненность центру, членение на основание, тело и венчание (в то время как внешние приемы классицистической архитектуры, такие как ордерная композиция, вошли в «лексикон» архитектурной эклектики).

Споры о «декоративной» красоте и функциональной оправданности облика и интерьера зданий и сооружений росли соразмерно развитию эклектики как стилю архитектуры и устройства интерьера. И развитие эстетической мысли шло именно в направлении большего соответствия здания своему назначению.

Поскольку эклектика имела корни в романтическом уравнивании образов культуры разных стран и родилась в результате отрицания канонов классицизма, то на фоне сдержанных и лаконичных интерьеров классицизма интерьеры эклектики выглядели весьма экспрессивно, ярко и сконцентрированно выражая художественный образ того или иного происхождения. При этом любое культурное удаление старались преодолеть; и потому русское воспроизведение интерьерных образов неоготики и нео-Ренессанса, Востока и Запада отличается как размахом, так и особенной экспрессией.

2. Соответствие стиля здания его назначению.

В период эклектики русские храмы стали тяготеть к византийскому стилю, то есть происходило некое возвращение к истокам, к традиции. Архитектурная стилизация под древний Рим избиралась для зданий официальных учреждений, формы раннего итальянского Ренессанса – для зданий банков (что также имело историческое обоснование), необарокко – для сооружений с функциями отдыха и развлечений. Начинаясь «снаружи», то есть с внешнего облика зданий, эти тенденции шли «внутрь» – то есть воплощались, позднее, и в интерьере.

Очевидно, что определяющим свойством художественного образа в интерьере эклектики было стремление к указанию на сумму существующих традиций художественного творчества. При этом каждая имитируемая модель художественного мира (готика и Византия, Ренессанс и неогрек, рококо и барокко, и пр.) являлась выражением определенной художественной идеи, а также материально выражалась в присущих времени средствах, то есть строительных и отделочных материалах.

Новая функциональность была несомненна, но продолжал оставаться актуальным вопрос о ее художественном решении. И самое главное – о взаимной внутренней обусловленности образа и функции.

Так, вокзалы в области художественного решения должны были в той или иной мере представлять страну и город, их художественные, политические, идеологические устремления.

Постройка банковских (кредитных) зданий отвечала функциональности: их интерьер должен был соответствовать задаче приема массы людей с целью произведения финансовых операций (расчетно-кассовое обслуживание клиентуры). Банки нередко строились как здания неоренессансного стиля: банковская кредитная система зарождалась, с развитием буржуазии, именно в Возрождение.

Для торговых зданий были характерны стилистические решения с уклоном в необарокко и рококо: не только роскошь, но и прихотливое изобилие деталей, которое было также призвано поражать воображение. Также торговые здания решались в русском стиле: такое решение отвечало историческому укоренению торговых традиций в традициях русского купечества. Например, интерьеры магазинов Елисеевых были призваны вызывать у покупателя ассоциации как с древним купечеством, так и с иноземным изобилием.

Заключение

Архитектура и интерьеры эклектики были во многом не поняты и не приняты последующими поколениями – архитекторами и теоретиками модерна. Однако сегодня интерьеры периода эклектики получают закономерное признание, не только как памятники старины, но и как уникальное художественное явление, в котором художественный образ гармонично выражался на основе функциональной нагрузки помещения.

Эклектика – это творческий метод, который складывается в условиях недостатка сложившихся форм архитектуры, в основе которого лежит право архитектора на выбор образцов и прошлого и их сочетание в рамках одного сооружения. Эклектика существует как объединяющее понятие для двух десятков разнородных стилистических направлений. В качестве оставляющих и/или синонимов эклектики наиболее часто встречаются «историзм», «романтизм», «русский стиль», а также многие стили, начинающиеся на «нео-» или «псевдо-». В зарубежном искусствоведении для обозначения различных периодов архитектуры данного периода также используются термины «историзм», «романтизм», а также «боз-ар» (beaux-arts).

Модерн был наиболее значительным стилем начала – середины XX века, и под его влиянием находится преподавание искусствоведения на протяжении всего века. Именно поэтому нередко можно встретить оценочные, негативные характеристики эклектики. Однако здания периода эклектики создавались признанными мастерами архитектуры, – и здания эти сегодня оцениваются как памятники культуры, во многом формируя облик центральной части городов России. Задачи реконструкции и реставрации центральных построек русских городов требуют более глубокого, сущностного, безоценочного понимания художественно-конструктивных особенностей эклектики и ее стилевого своеобразия.

Наиболее мощное влияние на становление эклектики оказала философия романтизма. Классицизм оказывался искусством «государственным», а романтизм – индивидуальным: упорядоченность классицистической городской застройки уступила место личностному самовыражению заказчика и архитектора. Эклектика – это романтическая фрагментарность, воплощенная в картинке и в объеме. В эклектике отражается такая основополагающая черта философии и художественной практики романтизма, как стремление к экзотике, повлекшее за собой открытие народной поэзии. Так, в русской эклектике зародился часто отождествляемый с ней «русский стиль».

Характерна для романтизма в высшей мере и такая тенденция, как размытие жанровых канонов. В архитектуре эклектики также происходил пересмотр жанровых ограничений: архитектура приблизилась к скульптуре, скульптура переняла конструктивные принципы архитектуры. Для стиля эклектики следует предположить и еще один важный принцип, основополагающий для романтизма: ирония. Таким образом, эклектика в архитектуре есть выражение романтических мировоззренчески-эстетических тенденций.

«Стиль эклектики» неразрывно связан, во-первых, с функциональным подходом к архитектуре, и во-вторых, с активизацией общественного строительства, с созданием большого количества новых общественных строений.

Рождение русского историзма, воплощенного в том числе в русском стиле, имело несколько объективных историко-социальных причин. Одна из них – романтический подъем национального духа после наполеоновских войн. Важнейшим (и наиболее исследованным) направлением развития историзма в интерьерах стало развитие русского стиля, то есть стиля стилизовано-«древнерусского», воссоздающего древнерусские узоры в фантазийных формах и на современных для периода жанрах. Основным методом

воплощения русского стиля в мебели стала резьба, переводящая на поверхность мебели орнаменты народных вышивок, мережек и росписи.

Архитекторы впервые в истории смогли использовать мировую историю архитектуры как своего рода палитру. Национальная и инонациональные традиции сплетались и использовались в рамках архитектуры выбора, эклектики – с превалированием, в каждом отдельном случае, того или иного исторического или «географического» стиля. Так, моде на готический стиль Россия обязана влиянию романтической литературы. Важной тенденцией в оформлении интерьеров стал и ориентализм. В то же время сохраняются и классицистские (или неоклассицистские) тенденции. Свою роль в художественно-архитектурном облике эпохи сыграл необарокко.

Середина XIX – начало XX века – время, когда русское государство переживало стремительный переход к капиталистическим отношениям. Основными заказчиками новой архитектуры, в особенности общественных зданий, стали представители буржуазии. Развивался ряд зданий нового назначения: вокзалы, биржи, доходные дома, гостиницы, торговые галереи, коммерческие банки, торговые бани, телефонные станции. Можно говорить о перевороте в архитектурных целях и жанрах; а стилистическим «ключом» этого переворота стала эклектика.

Коммерческое назначение новых зданий диктовало и детали интерьера. В особенности это касалось зданий магазинов и торговых рядов, которые одними из первых общественных зданий вводили такие формы клиентоориентированных деталей, как лифт, комнаты ожидания, справочная. Коммерческие общественные интерьеры внесли серьезный вклад в развитие эклектики в интерьере, впервые выдвинув вперед не эстетический идеал или принцип, а принципы удобства и функциональности.

С развитием в России капитализма, появлением новых типов общественных помещений, унифицированость линий и форм воспринималась как насилие, а нормативность стиля – как символ политической несвободы.

В период эклектики русские храмы стали тяготеть к византийскому стилю, то есть происходило некое возвращение к истокам, к традиции. Архитектурная стилизация под древний Рим избиралась для зданий официальных учреждений, формы раннего итальянского Ренессанса – для зданий банков (что также имело историческое обоснование), необарокко – для сооружений с функциями отдыха и развлечений. Начинаясь «снаружи», то есть с внешнего облика зданий, эти тенденции шли «внутрь» – то есть воплощались, позднее, и в интерьере.

С потерей позиций литературного классицизма теряли авторитет и такие принципы организации здания, как подчиненность центру, членение на основание, тело и венчание (в то время как внешние приемы классицистической архитектуры, такие как ордерная композиция, вошли в «лексикон» архитектурной эклектики).

Поскольку эклектика имела корни в романтическом уравнивании образов культуры разных стран и родилась в результате отрицания канонов классицизма, то на фоне сдержанных и лаконичных интерьеров классицизма интерьеры эклектики выглядели весьма экспрессивно, ярко и сконцентрированно выражая художественный образ того или иного происхождения. При этом любое культурное удаление старались преодолеть; и потому русское воспроизведение интерьерных образов неоготики и нео-Ренессанса, Востока и Запада отличается как размахом, так и особенной экспрессией.

Список использованной литературы

1. Агеева Е.Ю., Акилова Е.В., Костина Е.В. Архитектурные стили конца XIX – нач. XX вв. Нижний Новгород, 2011. 70 с.
2. Агранович-Пономарева Е.С. (ред.) Архитектурный дизайн: словарь-справочник. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 342 с.
3. Алексеев А.Д. и др. (ред.) Русская художественная культура конца XIX-начала XX века. Кн. 4: Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство (1908-1917). М.: Наука, 1980. 494 с.
4. Алленов М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000. 320 с.
5. Архитектурное наследство: сборник. Вып. 45. М.: Стройиздат, 2003. 302 с.
6. Афанасьева О.В. Дизайн интерьера дачного дома. Теория и практика. М.: Эксмо, 2003. 224 с.
7. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том II. Общественные здания (A-B-C-D). СПб.: Строитель, 1908. 732 с.
8. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том VI. Части сооружений. СПб.: Строитель, 1904. 494 с.
9. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том VII. Детали. СПб.: Строитель, 1904. 540 с.
10. Барташевич А.А., Аладова Н.И., Романовский А.М. История интерьера и мебели. Ростов н/Д : Феникс, 2004. 394 с.
11. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. М., 1983. 257 с.
12. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XIX века. Л. : Художник РСФСР, 1984. 228 с.

13. Басова М.В. В.М. Васнецов и его последователи. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX века из собрания ГМИР. Каталог. М.: СПбГУТД, 2013. 116 с.
14. Бехнам П. Принципы реставрации декора интерьеров, памятников архитектуры Москвы XVIII-нач. XX веков: дис. ... канд. архитектуры. М., 2004. 121 с.
15. Бобриков А. Другая история русского искусства. М., 2012. 744 с.
16. Бостон Э., Хьюз Д. Уютный дом. М.: Ридерз Дайджест, 2003. 432 с.
17. Брунов Н.И. Альбом архитектурных стилей. М., 1937. 402 с.
18. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. Т. 1-2. М., 2003.
19. Буймистру Т.А. Колористика. Цвет – ключ к красоте и гармонии. М.: Ниола-Пресс, 2010. 222 с.
20. Вавилин В.Ф., Моисеенко В.А. Интерьер частного жилища : история и современность. Саранск, 2006. 242 с.
21. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 402 с.
22. Варава Л. Декоративно-прикладное искусство. Современная энциклопедия. М.: Феникс, 2007. 387 с.
23. Васькин А.А. Узнай Москву: Исторические портреты московских достопримечательностей. М.: Этерна, 2018. 504 с.
24. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 289 с.
25. Веснин В.А. и др. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Киев : Изд-во Акад. архитектуры Укр. ССР, 1953. 176 с.
26. Вестгейт Э. Дизайн интерьера. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 189 с.
27. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-Пресс КНИГА, 2004. 366 с.
28. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Архитектура-С, 2006. 327 с.

29. Вострышев М.И., Шокорев С.Ю. Москва. Все культурные и исторические памятники. М.: Алгоритм, Эксмо, 2009. 512 с.
30. Всеобщая история архитектуры. В 2 т. М.: Госстройиздат, 1958.
31. Выголов В.П. и др. (ред.) Памятники русской архитектуры и монументального искусства XIII-XIX вв. М.: Наука, 2000. 184 с.
32. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. М.: Наука, 1989. 160 с.
33. Гацура Г. Мебель, интерьеры модерна, 1880-1917. М.: АРТ-корона, 2017. 231 с.
34. Гацура Г. Мебель. Интерьеры периода эклектики. М.: Арт-Корона, 2011. 322 с.
35. Гацура Г. Мебельные стили. История русского и западноевропейского мебельного искусства. М., 1997. 212 с.
36. Гельфонд А.Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М.: Архитектура-С, 2006. 280 с.
37. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: АСТ, 2016. 382 с.
38. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 тт. Т. VII: Юношеские опыты. М. – Киев, 2009. 816 с.
39. Голубева О.Н. Готические мотивы в контексте развития русского жилого интерьера XIX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 30 с.
40. Горюнов В.С. Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX века: автореф. дис. канд. архитектуры. Л., 1984. 20 с.
41. Горюнов В.С. Историзм в архитектуре: историософский аспект // Вестник гражданских инженеров. 2012. № 1 (30). С. 9-13.
42. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. СПб.: Стройиздат: С.-Петербург. отд-ние, 1992. 359 с.

43. Грабарь И. История русского искусства. Архитектура. Т. III: Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. М.: Кнебель, 1910. 584 с.
44. Грабарь И.Э., Лазарев В.Н., Кеменов В.С. (ред.) История русского искусства. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953-1969.
45. Гриц А.Е. Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века: автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 2004. 23 с.
46. Грожан Д.В. Практикум начинающего дизайнера: интерьерные подробности. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. 348 с.
47. Гуляницкий Н.Ф. (ред.) Проблемы стиля и метода в русской архитектуре. М.: Стройиздат, 1995. 397 с.
48. Давидич Т.Ф., Качемцева Л.В. Особенности эклектики в архитектуре Российской империи // Academia. Архитектура и строительство. 2015. № 4. С. 16-22.
49. Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. 1972. № 2 (февраль). С. 9-11.
50. Даниэль С.М. Искусство видеть: о творческих способах восприятия, о языке линий и красок, о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
51. Дачник А. Баня: очерки этнографии и медицины. СПб., 2015. 234 с.
52. Демиденко Ю.Б. Интерьер в России: традиции, мода, стиль. М.: Аврора, 2000. 255 с.
53. Джанджугазова Е.А. Чайный дом на Мясницкой: путешествие во времени // Современные проблемы сервиса и туризма. 2011. № 3. С. 103-108.
54. Доброклонский М.В. (ред.) История искусства зарубежных стран: В 3 т. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961-1964.

55. Долгова А.И. Интерьер петербургского модерна. Особняки и дачи: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 197 с.
56. Ефремова О.В. Художественные решения отечественного жилого интерьера 1990-2010 гг.: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.
57. Журин А.Н. Император Николай I и двойственность в русской архитектуре его времени //Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 83-88.
58. Жуссэн А. Романтизм и эволюция творчества. М.: Либроком, 2011. 160 с.
59. Замжицкая О.М. Архитектура Москвы и Петербурга // История русского искусства. В 22 т. Т. 17. Искусство 1880–1890-х годов. М., 2014. С. 22-89.
60. Зиновеева М.М. Витражи в интерьерах русского модерна: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 191 с.
61. Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М.: Искусствознание, 2000. 525 с.
62. Иванова Е.Б. Происхождение историзма и его значение для развития русской архитектуры в XIX веке // Научное мнение. 2014. № 3. С. 22-31.
63. Иконников А.В. (ред.) Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 590 с.
64. Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М., 1997. 556 с.
65. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 288 с.
66. Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. М.: Искусство, 1971. 224 с.
67. Иллюстрированное описание Сандуновских бань. Фотографические снимки Отто Ранка. М., 1896. 72 с.

68. Ильин М.А., Борисов Е.А. Архитектура // Грабарь И.Э. (ред.) История русского искусства. Том IX. Книга 2. М.: Наука, 1965. С. 257-301.
69. Исаченко В. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII – XX веков. М.: Центрполиграф, 2010. 416 с.
70. Исследование, реставрация и использование интерьеров памятников архитектуры. М.: НМС М-ва культуры и туризма РФ, 1992. 124 с.
71. Карпова Т.Л. (ред.) Сцены частной жизни. Интерьер в русской живописи и графике XIX-XX веков. М.: Гос. Третьяковская галерея: ГРАНИ, 2016. 103 с.
72. Карпушин И.И. Философия христианского зодчества. М.: Экономика и финансы, 2005. 424 с.
73. Киба М.П. История интерьера. Сочи, 2013. 235 с.
74. Кириков Б.М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. Стили и мастера. СПб.: Белое и Черное, 2003. 256 с.
75. Кириллов В.В. Архитектура русского модерна. М.: МГУ, 1979. 213 с.
76. Кириченко Е. Русский интерьер периода эклектики и модерна // Декоративное искусство СССР. 1970. № 7. С. 10-32.
77. Кириченко Е.И. Жилая застройка Петербурга эпохи классицизма и ее влияние на развитие архитектуры // Архитектурное наследство. 1967. № 16. С. 81-95.
78. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 390 с.
79. Киселев И.А. Архитектурные детали в русском зодчестве XVIII-XIX веков. М.: Academia, 2005. 494 с.
80. Ковалева Т.В. Искусство петербургского интерьера конца XIX - начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. 217 с.
81. Ковалева Т.В. История искусства интерьера. Спб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. 59 с.

82. Ковешникова Н.А. История дизайна. М.: Омега-Л, 2011. 256 с.
83. Козлова Н. Магия русского стиля. М.: Московские учебники, 2008. 500 с.
84. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.: Сварог и К., 2000. 220 с.
85. Коновалова Т.А. Архитектурный текст как актуализация поливариантной интерпретации реальности // Национальная ассоциация ученых (НАУ). 2015. № II (7). С. 49-51.
86. Короткова М.В. История жилища от древности до модерна. М: Новый хронограф, 2013. 432 с.
87. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. М.: Владос, 2014. 288 с.
88. Краско А.В. Дома купцов Елисеевых. СПб.: Белое и черное, 1997. 160 с.
89. Красовский А. Гражданская архитектура. Части зданий. М., 1886. 464 с.
90. Крутских Е.Ю., Литвинов Д.В. Интерьер вашего дома. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 272 с.
91. Крюков Н.Е. Историзм как основное течение русской церковной архитектуры XIX – начала XX вв. // Рязанский богословский вестник. 2015. №1 (11). С. 27-49.
92. Кулакова И.П. История московского жилья. М.: ОГИ, 2006. 286 с.
93. Кучумов А.М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. Ле.: Художник РСФСР, 1977. 302 с.
94. Лазарев А.Г. (ред.) Архитектура, строительство, дизайн. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 317 с.
95. Ларченко Д.А., Келле-Пелле А.В. Интерьер: дизайн и компьютерное моделирование. СПб: Питер, 2008. 478 с.

96. Лебедева В.А. Особенности проявления неоготики в произведениях Императорского фарфорового завода эпохи историзма // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 1. С. 149-161.
97. Лежнева Т.Н. Биодизайн интерьера. М.: Академия, 2011. 60 с.
98. Леонов И.Л. (ред.) Русское декоративное искусство: В 3 т. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962-1965.
99. Леонтьева К.А., Радзюкевич А.В. Кирпичные памятники архитектуры, построенные в г. Чите в период модерна и эклектики (конец XIX – начало XX в.) // Творчество и современность. 2017. №3 (4). С. 16-22.
100. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII - начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009. 567 с.
101. Лорд Г. 30 проектов евроремонта. Ростов-н/Д.: Феникс, 2005. 142 с.
102. Макарова В.В. Дизайн помещений: стили интерьера на примерах. СПб.: БХВ-Петербург, 2011. 150 с.
103. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней. М.: Сварог и К, 2006. 245 с.
104. Малевич К. Эклектика // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. М.: Гилея, 2003. С. 135-156.
105. Матюнина Д. История интерьера. М.: Парадигма, 2012. 552 с.
106. Махлин В.Л. Историзм: к истории понятия // Литературоведческий журнал. 2013. № 33. С. 5-24.
107. Махлина С. Образы мира в традиционном жилом интерьере. СПб.: Алетейя, 2012 (а). 264 с.
108. Махлина С. Художественные стили в жилом интерьере. СПб.: Алетейя, 2012 (б). 168 с.

109. Махлина С.Т. Стиль «эклектика» в интерьере // Личность. Культура. Общество. 2012 (в). № XIV (2). С. 210-216.
110. Михаловский И. Б. Теория классических архитектурных форм. М.: В. Шевчук, 2003. 270 с.
111. Москаленко И.А. Стилистические особенности эклектики в центральной части города Ростова-на-Дону на рубеже XIX – XX веков // Инженерный вестник Дона. 2013. №2. URL: http://www.ivdon.ru/magazine/archive/n2y2013/1680
112. Мурзина А.С. Практическое руководство по созданию стильных интерьеров. Минск: Харвест, 2011. 160 с.
113. Неклюдова М.Г. (ред.) История русского искусства. Т .2. Кн. 1. Искусство второй половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1980. 312 с.
114. Нессельштраус Ц.Г. и др. История искусства зарубежных стран: Средние века, Возрождение. М. Изобразительное искусство, 1982. 375 с.
115. Николаев Е.В. Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975. 260 с.
116. Никольский В.А. История русского искусства. Берлин, 1923. 252 с.
117. Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. 320 с.
118. Новиков Ф.А. Зодчие и зодчество. М.: УРСС, 2003. 479 с.
119. Пайл Дж. 6000 лет истории архитектуры и дизайна. История дизайна интерьеров. М.: Астрель, 2011. 463 с.
120. Панеро Д. Основы эргономики. Человек, пространство. Интерьер: справочник по проектным нормам. М.: АСТ; Астрель, 2008. 312 с.
121. Панкратова А.В. Дизайн интерьера как семиотическая структура : автореферат дис. ... канд. филос. наук. Нижний Новгород, 2007. 20 с.
122. Печёнкин И.Е. Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века // Артикульт. 2018. № 1 (29). С. 50-59.

123. Печёнкин И.Е. Русское искусство XIX века. М.: КУРС : ИНФРА-М, 2012. 356 с.

124. Пилявский В.И., Тиц А.А, Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. М.: Архитектура-С, 2003. 512 с.

125. Протопопов В.В. Дизайн интерьера. М.; Ростов н/Д: Март, 2004. 125 с.

126. Протопопова О. Русский стиль в доме Остермана // Наука в России. 2011. № 3. С. 100-105.

127. Прохоров Н. Русский стиль в мебели. М.: Трилистник, 2006. 100 с.

128. Пушкарева Н.В. Интерьер: 1000 практических советов. Ростов-н/Д: Феникс, 2006. 248 с.

129. Пятнов П.В. Этот знаменитый Елисеевский на Тверской // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 2. С. 111-120.

130. Розанова Н.Н. История русского жилого интерьера с древнейших времен по начало XX века. М.: Мир кн., 1993. 96 с.

131. Розанова Т.М. Архитектор Константин Быковский. М.: Совпадение, 2012. 187 с.

132. Руга В. Э., Кокорев А. О. Москва повседневная. Очерки городской жизни начала XX века. М.: ОлмаМедиаГрупп, 2015. 282 с.

133. Русский альбом. Интерьеры России в фотографиях Фрица фон дер Шуленбурга [Текст] = Russian album. Russian interiors photograhed by Fritz von der Schulenburg. М.: КоЛибри, 2012. 286 с.

134. Рябцев Д.В. 3ds Max 2009. Дизайн помещений и интерьеров. М.: Питер, 2009. 510 с.

135. Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России (вторая половина XIX - начало XX века). СПб.: Лики России - Проект-2003, 2005. 271 с.

136. Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ: вторая половина XIX - начало XX века. М.: Совпадение, 2008. 304 с.
137. Савельев Ю.Р. Новая концепция самодержавия и «русский стиль» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. № 4. С. 40-52.
138. Сайфуллина И.З. К вопросу об истории декорирования в интерьере // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2011. № 4 (18). С. 51-57.
139. Саломатина Е.В. Полистилистика монументально-декоративной живописи в убранстве интерьеров гражданской постройки Петербурга в период эклектики // Культура. Духовность. Общество. 2014. № 14. С. 17-22.
140. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. СПб., 2001. 295 с.
141. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.
142. Сиповская Н. Пространство историзма // Пинакотека. 1999. № 10-11. С. 27-34.
143. Слюнькова И.Н. Предмет архитектуры: Искусство без границ. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 528 с.
144. Соболев С. Парной бизнес-эффект // Бизнес-журнал. 2002. №12. С. 38-42.
145. Соколова Т.М., Орлова К.А. Глазами современников: Рус. жилой интерьер первой трети XIX в. Л.: Художник РСФСР, 1982. 182 с.
146. Соловьев Н.К. Дизайн исторического интерьера в России. М.: Юрайт, 2018. 272 с.
147. Соловьев Н.К. и др. Всеобщая история интерьера. М.: Эксмо, 2013. 782 с.

148. Соловьев Н.К. История интерьера. Древний мир. Средние века. М.: В. Шевчук, 2007. 350 с.

149. Соловьев Н.К. История современного интерьера. М.: Сварог и К, 2004. 399 с.

150. Соловьев Н.К. Очерки по истории интерьера: Древ. мир. Сред. века. М.: Сварог и К, 2001. 334 с.

151. Соловьев Н.К. Художественное формообразование интерьера: (Принципы, факторы, средства). М. : МГХПУ, 1996. 270 с.

152. Стасюк Н.Г., Киселева Т.Ю., Орлова И.Г. Основы архитектурной композиции. М.: Архитектура-С, 2004. 96 с.

153. Стовичек М.В. Неоромантизм и эклектика в архитектуре Ярославля начала XX века: проблема поиска стиля // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 180-184.

154. Таруашвили Л.И. Эстетика архитектурного ордера : От Витрувия до Катрмера де Кенси. М.: Architectura, 1995. 178 с.

155. Толстой В.И. (ред.) Художественные модели мироздания: В 2 т. М.: НИИ РАХ, 1997-1999.

156. Толстой В.П. и др. Советское декоративное искусство, 1945-1975: Очерки. М.: Искусство, 1989. 255 с.

157. Усанова А.Л. Забытые вещи ушедшего века…: каталог предметов быта, элементов художественного оформления интерьера первой половины XX века. Барнаул, 2013. 106 с.

158. Усанова А.Л. Проблемы изучения отечественного интерьера в современном искусствознании (аналитический обзор) // Известия Алтайского государственного университета. 2014. № 2-1 (82). С. 193-197.

159. Устин В.Б. Художественное проектирование интерьеров. М.: АСТ; Астрель; Полиграфиздат, 2010. 288 с.

160. Фомина Ю.А. Модная квартира: праздничный интерьер из цветов и растений своими руками. М.: Эксмо, 2006. 158 с.

161. Хабибуллина С.К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2011. 25 с.

162. Хворостов Д.А. Проектные работы в наследии архитекторов Захарова и Барановского // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 6. С. 493-497.

163. Хендерсон Э. Стиль: тысячи приемов и хитростей для оформления любого интерьера. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 301 с.

164. Хроника // Зодчий. 1973. № 9 (сентябрь). С. 105-106.

165. Цирес А.Г. Искусство архитектуры. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1946. 275 с.

166. Чехов А.П. Попрыгунья // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8. Рассказы. Повести, 1892–1894. М.: Наука, 1977. С. 7-31.

167. Чурсин Д.В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий: дис. ... канд. архитектуры. Екатеринбург, 2006. 130 с.

168. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 508 с.

169. Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1966. 554 с.

170. Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. В 2 тт. М.: Искусство, 1983.

171. Шмидт И., Горина Т. Искусство России с 60-х до 90-х годов 19 века // Веймарн Б.В. и др. Всеобщая история искусств: в 6 тт. Т. 5. М.: Искусство, 1964. С. 195-238.

172. Шмидт И., Ракова М. Искусство России с конца 18 века до 60-х годов 19 века // Веймарн Б.В. и др. Всеобщая история искусств: в 6 тт. Т. 5. М.: Искусство, 1964. С. 148-194.
173. Штиглиц М.С. и др. Памятники промышленной архитектуры Санкт-Петербурга. СПб.: Белое и Черное, 2005. 228 с.
174. Экономов С. (ред.) Деревянный дом. М.: Красивые дома пресс, 2013. 224 с.
175. Яралов Ю.С. (сост.) Зодчие Москвы: XV – XIX вв. М.: Московский рабочий, 1981. 304 с.
176. Blakemore R.G. History of interior design & furniture: from ancient Egypt to nineteenth-century Europe. J. Wiley & Sons, 2006. 440 p.
177. Brumfield W.C. The origins of modernism in Russian architecture. Berkeley, 1991. 344 p.
178. Gibbs J. Interior Design. Laurence King Publishing, 2005. 192 p.
179. Hamilton G.H. The art and architecture of Russia. Penguin Books, 1954. 524 p.
180. Harwood B., May B., Sherman C. Architecture and Interior Design: An Integrated History to the Present. Prentice Hall PTR, 2012. 912 p.
181. Hendon Z., Massey A. Design, History and Time: New Temporalities in a Digital Age. Bloomsbury Publishing, 2019. 216 p.
182. Ireland J. History of Interior Design. Bloomsbury Academic Fairchild, 2018. 624 p.
183. Lewis S.A. Interior design sourcebook: a guide to resources on the history and practice of interior design. Omnigraphics, 1998. 307 p.
184. McKellar S., Sparke P. Interior Design and Identity. Manchester University Press, 2004. 218 p.
185. Miller J. Furniture: world styles from classical to contemporary. Doring Kindersly, 2005. 560 p.

186. Ottolini G. History and design of interior decoration. DI BAIO EDITORE, 1989. 63 p.
187. Pevsner N. An Outline of European Architecture. Gibbs Smith, 2009. 356 p.
188. Pile J., Gura J. A history of interior design. Wiley, 2014. 498 p.
189. Pile J.F. A History of Interior Design. Laurence King Publishing, 2005. 464 p.
190. Smith C.R. Interior Design in 20th-century America: A History. Harper & Row, 1987. 355 p.
191. Voyce A. Russian Architecture: trends in nationalism and modernism. New York, 1948. 314 p.
192. Wealleans A. Designing Liners: A History of Interior Design Afloat. Routledge, 2006. 216 p.