Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Савельева Вера Юрьевна

ОТ РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА К НЕОКЛАССИЧЕСКИМ ТЕНДЕНЦИЯМ В ДИЗАЙНЕ МЕБЕЛИ И ИНТЕРЬЕРА. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МЕТОДОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ ПРАКТИКЕ 1900–1960-Х ГГ.

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(Техническая эстетика и дизайн)

Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том 1

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ I

ВВЕДЕНИЕ……..……4

ГЛАВА 1. ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА НА ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ИНТЕРЬЕРА НАЧАЛА XX В……..32

1.1. Роль Венских мастерских в формировании художественных принципов рационального модерна…….33

1.2. Линия рационального модерна в русском искусстве…….……..67

1.3. Первая Архитектурная выставка в Москве 1902–1903 гг. – панорама интерьерных решений рационального модерна…..……..…….80

ГЛАВА 2. СТИЛЬ АР-ДЕКО И НЕОКЛАССИЦИЗМ КАК ПРИЕМНИКИ РАЦИОНАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА…….96

2.1. Традиции рационального модерна как предтеча ар-деко…...……..96

2.2. Проявление неоклассических тенденций в проектировании интерьеров в европейском модерне и его влияние на русское искусство 1910–1930-х гг……105

2.3. Формообразование и орнаментальные решения интерьеров и мебели в творчестве ведущих архитекторов неоклассицизма: И. Фомина, А. Щусева, И. Жолтовского, В.А. Щуко, Ф.О. Шехтеля и др…….……..…127

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ 1930–1960 –Х ГГ…….145

3.1. Особенности формообразования и влияние стилистики ар-деко в мебели архитектурной мастерской Моссовета № 12……..……148

3.2. Влияние тенденций рационального модерна на интерьерные и мебельные проекты Б. Иофана и неоклассические интерьерные решения Н.Е. Лансере.....154

3.3. Новые материалы и технологии в послевоенной промышленности……166

3.4. Развитие пространства жилых и общественных интерьеров в свете нового прочтения эстетики неоклассики и постконструктивизма в проектах послевоенного времени……..175

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……...190

БИБЛИОГРАФИЯ…….....192

ВВЕДЕНИЕ

Двадцатый век, насыщенный и разнообразный, эмоционально заряженный, наполненный творческими поисками породил множество стилевых направлений, сменявших друг друга, перемежавшихся друг с другом. История искусства и история дизайна в XX веке настолько тесно взаимосвязаны, что практически невозможно рассматривать художественный процесс в отрыве от истории интерьерного и предметного дизайна. Искусство, по сути, стало в этот период «мастерской», «лабораторией» дизайна и проектирования.

Отечественные архитекторы и дизайнеры на протяжении столетия то кардинально рвали связь с существующими художественными и проектными практиками, то обращались к традициям прошлого – искусству модерна, ар-деко, модернизму, сознательно отбирая стилевые тенденции и формы, актуальные и отвечающие на запросы современности. Возникла проблематика реминисценций, цитатности и ретроспективизма, усилившаяся благодаря постмодернистской парадигме, возникшей в 1970-х гг. и ставшей в 1980-х гг. своего рода мейнстримом, родившимся из связки с постмодернистской концепцией всплывающих в повседневной жизни образов прошлого, предстающих в виде островков памяти, несущих «в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства»[1].

Проблематика цитатности и ретроспективизма актуальна и для изучения архитектуры и интерьерных решений рубежа XIX – первой половины XX вв. Наиболее ярко она проявляется при изучении творчества архитекторов, работавших в стилистике модерна, а затем перешедших в неоклассику. Эта творческая трансформация происходила не только и не столько под влиянием смены модных тенденций, но в ней проявляется глубинная стилистическая и формообразующая связь, существовавшая между неоклассическим стилем и

[1] Цит. По: Безручко О.С. Реминисценция и язык постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 127, 2011. С. 196.

искусством модерна. Несмотря на то, что русские архитекторы (например, И.А. Фомин), противопоставляли свои ранние работы в стиле модерн более зрелым проектам в неоклассической традиции, при внимательном изучении в них отчетливо прослеживаются устойчивые формально-стилистические и конструктивные взаимовлияния, основывающиеся на «эстетике рациональной формы», о которой писали Е.И. Кириченко, В.С. Горюнов и М.П. Тубли – исследователи русской архитектуры второй половины XIX – начала XX веков.

Выявление преемственности языка формообразования первой половины XX века в отечественном дизайне мебели и интерьера является ключевым направлением данного исследования. В качестве объединяющего термина предлагается понятие «рациональный код», основой которого становится проанализированный проектный материал – от интерьеров и предметов мебели ампира и бидермейера до работ советских архитекторов и дизайнеров середины XX века. Предлагаемое понятие должно связать в единую линию развития целый ряд стилей на основе их тяги к простоте, утилитарности, своего рода «правде материала» (в отношении 1900-х не в том значении, которое вкладывал в эти слова Владимир Татлин, а скорее, как демонстрации эстетики и самоценности поверхности как таковой). Автор осознает различие в социальных и философских аспектах, формирующих стили первой половины XX века, их уникальную природу, однако берет на себя смелость акцентировать связи между ними именно на уровне «игры» с формообразующим потенциалом.

Понятия лаконичности и чистоты трансформируются в каждой из стилевых программ по-своему – за основу берется как само ощущение практичности и удобства, так и открытие памятников прошлого, неожиданно поражающих своей чистотой формы и откровенностью орнамента (наследие Древнего Египта). Немаловажную роль сыграло и искусство авангарда с идеями препарирования живописной и архитектурной формы, в результате которых был сформирован ряд творческих программ, базирующихся на

геометрии как универсальной проектной концепции (конструктивизм, супрематизм, де стиль, ар-деко). Следует отметить, что проектные концепции русского авангарда не входят в поле данного исследования, поскольку представляют собой тему, детально изученную в отечественном и зарубежном искусствоведении. Их упоминание точечно и необходимо для перечисления всех вех формирования «рационального кода». Основной акцент сделан на преемственность рационального модерна, ар-деко и неоклассических тенденций в советском дизайне мебели и интерьера 1930-начала 1960-х годов.

По сути, для «рационального кода» центральной становится идея упрощения формы, доведения ее до знака (но с учетом практичности и утилитарности) – здесь дизайнеры и архитекторы пользовались как тезаурусом прошлых цивилизаций (Египет и Античность), так и радикальными художественными программами начала XX века. Пересматривали формообразующий аппарат ампира, бидермейера, классицизма – то, что в итоге сложилось в понятие «неоклассики».

В итоге, в рамках советского дизайна 1930-1950-х гг. сформировался сложный симбиоз отголосков классических стилей, новаторских открытий русского авангарда, а также характерного языка ар-деко, сложившегося в том числе и под влиянием представленных на выставке 1925 года в Париже работ художников-конструктивистов в дизайне и рекламе и затем оказавшего влияние на архитектуру и интерьеры сталинской эпохи. 1950-1960-е гг. вводят новое понимание чистоты и утилитарности. Вновь необходимо уточнить, что в рамки данной диссертации не входит изучение стилистики «космической эры», являющейся отдельной масштабной темой. Однако приводятся интерьеры, спроектированные для транспортных средств (например, пассажирский теплоход «Ленинградец», 1954 г.), где отчетливо видно, как в рамках все того же «рационального кода» реализуется идея общественного пространства как высокотехнологичной «станции». Технологичность образа как отражение современности (открытия в науке, внедрение новых средств

связи, появление автомобиля, аэроплана, увеличение скорости передвижения) также вписывается в понятие «рационального кода». При этом каждое из десятилетий первой половины XX века накладывает свой отпечаток на понимание технологичности образа.

Таким образом, «рациональный код» оказывается сложной системой взаимосвязей отдельных стилей и их последующих реминисценций, радикальных художественных концепций и специфических черт той или иной эпохи, вкладывающей в понятие «рационального» различные трактовки – от простоты (именно так, «мебель простого типа» называют русские авторы свой ряд разработок начала 1910-х) до революционной универсальности, функциональности, ясности и высокой технологичности. В этом – казус развития проектной культуры первой половины XX века.

Отчасти, концепция «рационального кода» соприкасается с рационализмом – течением в советском архитектурном авангарде, в основу которого была положена концепция формообразования Н.А. Ладовского. Однако вводимое в диссертации понятие гораздо шире программы Ладовского, хотя последняя и демонстрирует поступательный характер развития архитектуры первой трети XX века, совпадающий с трактовкой развития проектной культуры, описываемой в данном исследовании.

Именно рациональный модерн заложил принципы работы с чистотой и функциональностью образа в проектной культуре XX века. Можно предположить, что последующие стили опирались на эту концепцию, использовали ее как основу для формообразования, вкладывая в нее последующие смыслы. В связи с этим в диссертации особое внимание уделяется рациональному модерну и работе Венских мастерских.

«Рациональный код» представляет собой сложную систему взаимосвязей отдельных стилевых черт, характеризующихся геометризмом форм, упорядоченностью и строгой ритмичностью композиционной и

объемно-пространственной организации, «цитированием» отдельных художественных приемов, форм или художественных решений.

Истоки рациональных тенденций в дизайне русского интерьера и мебельных формируются в культурном коде стилистики бидермейер, особенно ясно это видно на примере развития мебельного искусства. С учетом того, что русское зодчество и мебельный дизайн не развивались в культурном вакууме и испытывали на себе влияние в том числе и западноевропейского искусства, и архитектуры, в ходе исследования учитывались интерьерные проекты участников движения «Искусства и ремесел». Отличным примером рациональных тенденций конца XIX в. является концепция интерьеров Красного дома У. Морриса, а также архитектурные решения Отто Вагнера, оказавшего значительное влияние на венский модерн.

Произведения Чарлза Ренни Макинтоша оказали большое влияние на стилистику мебели и интерьерных решений Й. Хоффмана[2]. Одновременно в работах архитекторов и дизайнеров Венских мастерских оперирование геометрическими объемами превалирует над рафинированным линеарным рисунком, характерным для шотландского модерна. В дальнейшем тенденции рациональной архитектуры, доминанты геометризма, строгости и логичности определили особенности стиля модерна в ряде европейских стран, таких как Австрия, Германия, отчасти Великобритания. В России рационалистическая линия модерна просуществовала непродолжительный отрезок времени с 1900 по 1903–1905 гг. и продолжила свое развитие в неоклассицизме, параллельно затронув целый ряд стран: Россию, Австрию, Бельгию в 1910–1920-х гг.

Теоретическая база рационального модерна, с которой знакомились русские зодчие, подкрепленная практической реализацией в архитектурных проектах, содержалась в публикациях Отто Вагнера. Одновременно за ним

[2] Muir, Elizabeth, "The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna" (2014). [Электронная версия]. - URL: https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=history_honproj (дата обращения: 13.05.2021).

закрепилась репутация «архитектор, закрепивший за собой «классицизирующие» позиции»[3].

Процесс формирования «рационального кода» прослеживается в русской неоклассической архитектуре первой половины XX в. как последовательный неразрывный процесс, не потерявший одновременно глубинные стилистические взаимосвязи с поздним рациональным модерном и архитектурой конструктивизма (в постройках архитектора А.В. Кузнецова: здании Строгановских мастерских, 1914 г., а также в зданиях Всесоюзного электротехнического института, 1924–1930 гг., и Текстильного института, 1929 г.).

В советской архитектуре идея «рационального кода» выходит на следующий уровень, переосмыслив неоклассическую традицию, адаптировав ее к новым культурным и политическим вызовам времени. Впитав в себя черты рационального модерна, конструктивизма, ар-деко, она оформилась в постконструктивизм, о котором писал С.О. Хан-Магомедов[4] и неоклассицизм Сталинской эпохи 1930–1950-х гг. Первая половина XX в. представляет собой яркий пример адаптивности стилей, позволивший создать в 1950-х гг. узнаваемый образ эпохи в архитектуре и интерьерных решениях.

В.С. Горюнов и М.П. Тубли объясняют процесс трансформации архитектуры конца XIX – начала XX вв., как своеобразный отбор форм, имеющих совершенно различное происхождение и их постепенное упорядочивание в единую стилистическую систему. «… Эволюция архитектуры этого времени показывает, как сложное взаимодействие различных тенденций постепенно «стягивает» все многообразие проявлений новаторского антиэклектического движения к одной оси – рационализму, в котором концентрировалась закономерность, ведущая архитектуру за пределы

[3] Данилова Н.Л. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. С. 447–452. С. 447.

[4] Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. М., 1996.

эпохи модерна к качественно новому этапу»[5]. Этот же исследовательский подход может быть экстраполирован на сферу дизайна мебели и интерьера и подтверждает гипотезу исследования.

Выделение «рационального модерна» в отдельное стилевое течение в рамках искусства модерна связано в том числе с переосмыслением наследия отечественной архитектуры эпохи модерна, произошедшем на рубеже 1960–1970-х гг. Вероятнее всего внедрение этого понятия было обусловлено активным развитием проектной культуры и науки о дизайне в свете возникновения ВНИИТЭ и его отдела теории. Это подтверждается широким диапазоном тем дискуссий, статей[6] и докладов на конференциях[7]. На них затрагивались проблемы архитектуры, дизайна, декоративного искусства. Начиная с этого времени творческое наследие архитектуры модерна в этот период времени стало восприниматься именно как попытка создания универсальной проектной системы, в которой важное значение для исследователей стали играть ее отдельные составляющие (элементы декора, предметы мебели и интерьера), отражающие единство формообразующих принципов. Произошло смещение акцента на системообразующий фактор рационализма.

Важную роль в становлении понятия рационализма в дизайне интерьера и рационального модерна сыграли следующие публикации ВНИИТЭ. Например, В.Р. Аронов в рамках устной дискуссии о рациональном в дизайне во время конференции во ВНИИТЭ «Художественные проблемы предметно-пространственной среды. Современная практика, творческие портреты, история» (1978 г.) отмечал взаимосвязь, существовавшую между поисками конструктивистов и художников эпохи модерна, а также подчеркивал

[5] В.С. Горюнов, М.П. Тубли «Архитектура эпохи модерна. Концепции, направления, мастера», Спб., Стройиздат, 1994. С.285

[6] Монахова Л. П. Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна // Материалы по истории художественного конструирования / ВНИИТЭ М., 1972

[7] Например, конференция «Художественные проблемы предметно-пространственной среды. Современная практика, творческие портреты, история», ВНИИТЭ, 1978 г.

необходимость осознания проектной культуры как систему исторических взаимосвязей через идеи картезианства. Данные тезисы были записаны со слов А.Н. Лаврентьева, участника конференции. В. Визгин ярко охарактеризовал картезианскую картину мира, в основе которой лежит «последовательный механицизм: принципы механики тождественны началам самой природы. … Мир, понятый как machina mundi, мировая машина, конструируется у Декарта по тем же законам механики и геометрии, что и технические устройства. … Как единообразен и внутренне прост картезианский мир, точно так же прост и универсален и картезианский ум или разум» [8]. В трактовке В.Р. Аронова картезианство (ровно в том прочтении, которое нам дают тезисы Визгина), прекрасно укладывается в концепцию рационализма в дизайне. По его мнению, «в истории дизайна рациональная основа, логическая четкость в проектировании выражали себя по-разному. То они выступали на передний план в подчеркнуто умозрительных программах проектирования среды, то бывали приглушены и даже скрыты внутри таких стилистических исканий, с помощью которых стремились прежде всего эмоционально связать разнохарактерные элементы предметно-пространственного окружения»[9]. И далее: «Рационализм в мышлении, на отвлеченном теоретическом уровне, также отражал воздействие на художественное сознание социально-культурных перемен в материальном окружении. Он был связан прежде всего с проблемами проектирования в целом, его принципами и этапами и тяготел к внестилевой обобщенности наблюдений, выступал как что-то вневременное, постоянное» [10].

Несмотря на связь концепции «рационализма» с философией картезианства Рене Декарта, у разны авторов она имеет индивидуальную окраску: у конструктивистов под «рациональным» понимается «утилитарное»,

[8] В. Визгин. Картезианство. Философская антропология 2020. Т. 6. № 1. С. 139–162
[9] Аронов. В.Р. Идеи рационализма во французской художественной культуре начала XX века. Тезисы конференции «Художественные проблемы предметно-пространственной среды. Современная практика, творческие портреты, история», М., ВНИИТЭ, 1978 г. С.9.
[10] Там же. С.10.

у М.Я. Гинзбурга – «функциональное» («функциональный метод и форма»). Широкое использование понятия «рационализм», в отношении к дизайну встречается у Е.В. Жердева. В работах зарубежных авторов (Томаса Мальдонадо, Макса Бензе) этот термин применялся для анализа функциональных, конструктивных и эстетических свойств дизайна.

Особое внимание рациональному модерну, как русскому, так и западноевропейскому (преимущественно, венскому и шотландскому) как художественному феномену уделено в диссертационном исследовании потому, что именно в нем были заложены принципы работы с чистотой и функциональностью образа в проектной культуре XX века. Последующие стили, опираясь на эту сформированную концепцию, применяли ее в качестве основы, базы для формообразования, привнося в нее актуальные для своего времени смыслы.

Развитие рационалистической линии оказало большое влияние на формирование стиля ар-деко, зародившегося, по мнению исследователей[11] в 1900-х гг. и достигшего своего апогея в 1920–1930-х гг., а также конструктивизма, формализма и сталинского неоклассицизма и в архитектуре 1920 –1950-х гг.

Советские архитекторы и дизайнеры второй половины XX в. формировали свой стиль в архитектуре, опираясь на огромный историко-культурный, стилистически разнообразный пласт художественных поисков прошлого. Реминисценции рационалистических поисков первой половины XX в. были восприняты советскими архитекторами как способ аккумулировать опыт прошлого для создания нового стиля, в соответствии с потребностями общества в послевоенное время.

Проблематика реминисценций, стилистических цитат позволяет под новым ракурсом посмотреть на историю развития жилого интерьера,

[11] Хилльер Б, Эскритт С. Стиль ар деко (пер. с англ. В.И. Самошкина) М.: Искусство –XXI век, 2005.

заглянуть в сам процесс его создания. Это позволит лучше понять логику работы с пространством и принципы формообразования, выдвигавшиеся советскими дизайнерами, проследить ход их творческой мысли.

Советский предметный дизайн, дизайн мебели и текстиля, борясь с формализмом в искусстве с пережитками искусства прошлого, опирались на те направления в искусстве и архитектуре, которые соответствовали бы потребностям социалистического общества и вписывались бы в идеологические рамки. Наиболее актуальным в этом ключе виделось обращение к конструктивизму. В то же время, если проследить развитие советского формотворчества, становится ясно, что по своей природе оно сохраняет тесные связи с искусством модерна, ар-деко, неоклассицизмом. Этот аспект наиболее важен для диссертационного исследования, так как позволяет проследить преемственность стилей, от рационального модерна до советского дизайна 1960-х гг. Линия неоклассицизма в отечественной архитектуре первой половины XX в. позволяет на примере истории своего развития доказать через примеры неразрывность этой хронологии стилевого развития. Начиная с 1904 г., она последовательно развивалась вплоть до революции 1917 г. и затем уже после революции и гражданской войны вышла на новый уровень осмысления неоклассической традиции, впитав в себя черты рационального модерна, ар-деко, конструктивизма, превратившись в неоклассицизм Сталинской эпохи в 1930–1950-е гг. Это период – яркий пример адаптивности стилей, позволивший создать в 1950-х гг.– целостный, узнаваемый стиль как в архитектуре, так и в интерьере. Исследование пути трансформации концепции интерьера, изменение объемно-пространственных и планировочных решений, наполнение его мебелью, текстилем, техникой позволяют наиболее ярко и наглядно проследить непрерывность стилевого развития, поскольку это отражение социума, быта, социального положения человека. В зависимости от своего назначения интерьер выполняет как частные функции, так и общественные – предназначен для разных амплуа

человека, которые он играет в обществе. Поэтому самоощущение человека, его самоидентификация очень четко отражается в интерьере и мебели.

Актуальность темы исследования обуславливается несколькими факторами.

Стилевые тенденции основных течений и вех как никогда актуальны в современном средовом дизайне, они являются важным источником идей, включая такие направления как рациональный модерн и неоклассическая линия, в архитектуре и предметном дизайне. В них видят не только некий образ прошлого, связанный с ушедшей эпохой, но и источник для вдохновения. Воспоминания о стилистике рационалистического течения модерна, ар-деко и затем сменивших их конструктивизма и модернизма становятся полем для современных экспериментов в дизайнерской практике.

Современные реалии также обращают дизайнеров к национальным истокам в поиске новых точек роста и развития. Одной из таких отправных точек может стать переосмысление советского творческого наследия, в котором сложились мощная полистилистическая традиция с развитой эстетико-теоретической базой.

Музейные институции также обращают пристальное внимание на историю развития отечественного дизайна XX в. и принимают активное участие в его изучении и популяризации. Всероссийский музей декоративного искусства организовал в 2020–2023гг. серию выставок в рамках выставочных проектов «Вещь! Предметный разговор» и «Вещь! Ре/Конструкция». В данном случае музей ставит исследовательскую, хранительскую и просветительскую задачи: сохранить, изучить и продемонстрировать концептуальные наработки, созданные в разные периоды времени, познакомить посетителей музея с направлениями развития отечественного дизайна XX в.

Посредством этого проекта, направленного на ознакомление зрителя с работами ведущих отечественных дизайнеров XX в., происходит актуализация достижений российской культуры в предметном и средовом дизайне.

Историография

В связи с тем, что рационалистические тенденции прослеживаются в разных стилистических направлениях на протяжении всего XX в круг письменных источников достаточно широкий:

- архивные материалы, собранные и частично оцифрованные в коллекциях разных музейных институций: Музей декоративно-прикладного искусства в Вене (MAK Museum, Vienne), ВМДПНИ, Московского музея дизайна, частных собраний и т. д.;

- критические статьи С. Дягилева и его современников, посвященные стилям модерн и неоклассицизм, а также выставочной деятельности начала XX в.;

- статьи и воспоминания художников и дизайнеров. В середине XX в. был создан целый пласт публикаций, посвященный теоретическим проблемам дизайнерской практики.

Для полноты понимания подходов к вопросам композиционного устройства и формообразования в художественном и проектном творчестве Венских мастерских хорошим помощником становится публикация Макса Клингера «Живопись и рисунок», изданная в 1891 г. и переизданная в 1908 г. в переводе на русский язык. Не менее важны для понимания специфики венского модерна теоретические труды Анри ван де Вельде, актуализировавшего проблематику связи стиля модерн с прогрессом промышленности. В фундаментальном труде «Возрождение современного прикладного искусства» он уделяет существенное внимание взаимосвязям между техникой и орнаментальными системами.

Проблематика взаимосвязей между различными стилевыми направлениями в декоративно-прикладном искусстве, в изобразительном искусстве и архитектуре первой половины XX в. достаточно хорошо изучена в отечественной и в зарубежной научной литературе.

К первой группе исследований относятся общие труды, в которых рассматривается проблематика стилей модерн, ар-деко, конструктивизма, модернизма и постмодернизма, особенности их пластического языка в архитектуре, живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, с учетом национальных особенностей этих стилевых направлений. Среди отечественных исследований наибольший интерес представляют монографические исследования и статьи Д.В. Сарабьянова[12], Л.П. Монаховой, В.С. Турчина[13], Т. Володиной[14], А. Берсеневой[15], Г.И. Ревзина[16], В.Р. Аронова[17], Т.Г. Малининой[18]. В этих публикациях рассматриваются общие проблемы стилей модерн, неоклассицизм, модернизм на примере стран западной Европы и России. Важное значение для понимания эстетической составляющей и ее роли в формообразовании модерна имели статьи Л.П. Монаховой «Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна», опубликованная в 1972 г. в сборнике «Материалы по истории художественного конструирования», изданном ВНИИТЭ. Не меньшую важность представляют отечественные публикации Л.А. Жадовой[19],

[12] Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII —нач. XX вв. М., 2003;
Сарабьянов, Д. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989.
[13] Турчин В.С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем. М., 2003.
[14] Володина Т. Модерн: проблемы синтеза//Вопросы искусствознания. 1994.Вып. 2/3. М., 1994.
[15] Берсенева А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. Екатеринбург, 1991; Берсенева А. Архитектура модерна. Екатеринбург, 1992.
[16] Ревзин Г.И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М.. 1992.
[17] Аронов В.Р. В гостях у Соттаса // Greatis №1, 1, 1992. С. 69–79;
Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Р. Аронов. – М.: Советский художник, 1987.
[18] Искусство эпохи модернизма. Стиль ар-деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ. Отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: Пинакотека. 2009.
Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – М.: Пинакотека, 2005;
[19] Жадова Л.А. Поиски художественного синтеза на рубеже столетий. (Искусствоведческие заметки) // Декоративное искусство СССР. 1976. №8. С.38 - 43.

Е.Б. Муриной[20], посвященные проблеме синтеза искусств, характерной для интерьеров XX в.

Ко второй группе публикаций, точечно затрагивающих проблематику развития стилей модерн, ар-деко, неоклассицизм, сталинский неоклассицизм в проблематику их взаимовлияний, относятся публикации А. Бархина[21], И.А. Азизян [22], А.С. Добрыдневой [23]. Вопросы стилевых взаимосвязей между модерном и дизайном XX в. на материале русского искусства освещались О.Ю. Юхниной[24]. В книге Е.А. Карцевой[25] точечно затрагивается вопрос о трансформации выставки как социокультурного явления и экспозиционного пространства, освещается вклад русских дизайнеров и архитекторов начала XX в. рамках локальных и международных художественных выставок.

Следующую группу составляют издания, конкретно рассматривающие проектный опыт и персоналии архитекторов и дизайнеров [26]. Проблематике орнаментальных систем Венских мастерских посвящено издание «Moser, Koloman. Turn-of-the-Century Viennese Patterns and Designs», (1998) [27]. Интересна статья Элизабет Мюр [28], в которой дано последовательное сравнение творчества Йозефа Хоффмана и Ч.Р. Макинтоша и их взаимного

[20] Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств. Глава «Социально- эстетическая утопия У. Морриса и теория синтеза искусств». М.: Искусство, 1982.
[21] Бархин А. Ар-деко и стилевой параллелизм в архитектуре 1930-х гг. // Проект Байкал – 2019, № 62. [Электронное издание]. – URL: https://archi.ru/russia/85169/ar-deko-i-stilevoi-parallelizm-v-arkhitekture--kh (дата обращения: 05.06.2023).
[22] Азизян И.А. Инобытие ар-деко в отечественной архитектуре // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления М.: КомКнига, 2010.
[23] Добрыднева А.С. Венский модерн и рождение европейского ар деко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого № 4 (32), том 1, декабрь 2019. С. 97–106;
Добрыднева А.С. Ар деко и авангард: природа взаимодействия // Философская мысль. – 2020. – № 6. С. 24–29.
[24] Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века / Автореферат диссертации. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов, 2003.
[25] Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. М. - Берлин: DirectMedia, 2019.
[26].Bratner, L. Die Bugra-Kassette aus der Wiener Werkstätte nach einem Entwurf von Josef Hoffmann', Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 64 (2003), p. 285–294.; Нащокина М.В. Иван Фомин: поворот к неоклассике. // «Архитектура мира», 1998, № 7, с. 102–108; Нащокина М.В. 100 архитекторов московского модерна. М., 2000; Костюк М. Борис Иофан. До и после Дворца Советов. Берлин.: DOM publiers, 2019; Аронов В.Р. В гостях у Соттаса // Greatis №1, 1, 1992. С. 69–79.
[27] Moser, Koloman. Turn-of-the-Century Viennese Patterns and Designs. — New York: Dover Publications, 1998.
[28] Muir, Elizabeth, "The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna" (2014). Honors Projects. 51. [Электронная версия]. - URL: https://digitalcommons.iwu.edu/history_honproj/51.

влияния на концепцию жилого пространства и предметного дизайна. К этой же группе публикаций относятся опубликованные в музее МАК в Вене богато иллюстрированные каталоги, посвященные творчеству отдельных персоналий и групп художников и архитекторов, работавших в Венских мастерских. Зарубежные издания дают широкую картину исторического и стилистического развития Венских мастерских, историю их создания и взаимоотношений с меценатами, заказчиками и критиками.

Не менее важная группа исследований освещает проблемы декоративно-прикладного искусства, истории мебели и интерьера, среди них исследования Д. Кеса по истории мебельных стилей[29], в которой дается широкая богато иллюстрированная панорама исторического процесса развития мебельного искусства. Не менее важны обзорные издания по истории интерьера от прошлого до современности. В этом ключе особенно ценными стали публикации отечественных исследователей, в которых можно проследить стилистическое развитие планировочных решений и предметно-пространственной среды, начиная с конца XIX в. и, заканчивая 1960-х гг. XX в. в контексте их исторического развития [30] . Интересным монографическим исследованием в области современного дизайна интерьера является исследование Н. Софиевой[31]. Данное издание ценно для настоящего исследования тем, что в нем дается краткая характеристика истории развития дизайна, а также показаны связи и влияние искусства первой половины XX в. на современный дизайн интерьеров с опорой на коллекции мебели, плитки, предметов декора конца XX – начала XXIвв.

Проблемам стилистики, формообразования архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства XX в. посвящено множество публикаций, как монографического характера, так и в периодических изданиях. Это,

[29] Кес Д. Стили мебели. – М.: Издательство "В. Шевчук", 2008
[30] Соловьев Н.К., Дажина В.Д., Майстровская М.Т., Турчин В.С. Всеобщая история интерьера. Москва, Эксмо, 2013; Соловьёв Н.К.: История современного интерьера. Издательство: М.: Издательство СВАРОГ И К, 2004.
[31] Софиева Н. Дизайн интерьера: стили, тенденции, материалы. - М.: Эксмо, 2012.

прежде всего, исследования Е.И. Кириченко, Г.Н. Стернина, Д.В. Сарабьянова, В.В. Кириллова, М.В. Нащокиной, С.О. Хан-Магомедова, А.Н. Лаврентьева, Н.К. Соловьева, М.Т. Майстровской и др. Важным исследованием по истории мебели и ее роли в формировании русского интерьера конца XIX — начала XX вв. являются исследования О.Б. Струговой. Интерьер и мебель модерна на сегодняшний день относятся к наименее изученным областям художественного творчества, несмотря на огромное влияние, оказанное им на развитие предметного дизайна XX в.

Не меньшую важность представляет блок исследований, монографического и диссертационного характера, посвященные истории развития русского жилого интерьера и мебели времен СССР.

Для анализа влияний рационального подхода, развивавшегося на протяжении первой половины – середины XX в. на проектировании советской мебели 1970-х гг. важны публикации М.Т. Майстровской[32].

Большое количество фактологического и иллюстративного материала содержат публикации, посвященные отдельным персоналиям архитекторов И.А. Фомина, Б.М. Иофана, Н.Е. Лансере, и др., биография Ю.Б. Соловьева.

Изучение реплик и реминисценций как художественного явления в дизайн практике второй половины XX в. все больше входит в круг интересов исследователей смежных с искусствознанием дисциплин. Это сложный и малоизученный на сегодняшний день вопрос тесно связан с философскими основаниями культуры постмодернизма. На сегодняшний день существует

[32] Майстровская М.Т. «ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — центр проектирования отечественной мебели (проекты, дизайнеры) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2. С. 229–243.

несколько статей Безручко О.С.[33], Багдасаровой И.Р.[34], затрагивающих эту проблематику.

Непосредственно с темой диссертационного исследования связан еще один важный пласт исследовательской литературы, посвященной исследованию «эстетики и природы рациональной формы». В книге «Архитектура эпохи модерна. Концепции, направления, мастера», 1994 г., Горюнов В.С., Тубли М.П. исследуют такой феномен как принцип рациональности в искусстве и архитектуре. Они осуществляют подбор визуального ряда памятников архитектуры, озаглавив этот раздел «Сближение классицистической и рационалистической тенденций» (иллюстративный материал к главе «”Порядок” против “произвола”»), где приводят, в частности, объекты П. Беренса, О. Вагнера, Ф. Шехтеля. Также, что немаловажно в контексте данного исследования, визуально сопоставляют в этой книге в главе «К эстетике рациональной формы» архитектуру и предметы мебели, выявляя таким образом общность формообразующего языка. Классицистические тенденции рассматривались как альтернатива хаосу эклектики, о чем ярко свидетельствует уже упомянутое ранее в книге В.С. Горюнова и М.П. Тубли название главы «”Порядок” против “произвола”».

Определение «рациональный» как отличительный признак позднего модерна и как определение параллельной линии развития русской архитектуры второй половины XIX – начала XX вв. вводится впервые в начале 1970-х в трудах Е.А. Борисовой, Т.П. Каждан «Русская архитектура конца XIX – начала XX веков», 1971; Е.И. Кириченко «Русская архитектура 1830–1910-х годов», 1978; В.В. Кириллова «Архитектура русского модерна (опыт формологического анализа), 1979. Это определение окончательно оформилось в начале 1990-х (В.С. Горюнов, М.П. Тубли «Архитектура эпохи модерна.

[33] Безручко О.С. Реминисценция и язык постмодернизма// Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 127, 2011. С. 195–199.
[34] Багдасарова И.Р. Термин «реминисценция» в искусствознании (теория вопроса) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2011 г. С. 205–213.

Концепции, направления, мастера», 1994). Исследователи выделяют линию развития рационалистических тенденций, соотнося ее с приверженностью зодчих классической ордерной традиции как олицетворению полезного и утилитарного.

Кириченко, Горюнов и Тубли таким образом указывают на середину XIX века как отправную точку, обращая внимание на книгу архитектора, инженера, теоретика и педагога А. Красовского «Гражданская архитектура», 1851, отмечая, что этот труд, где автор говорит о «преобразовании полезного в изящное»[35], выдвигает, по сути, ключевой тезис рационализма второй половины XIX и первых десятилетий XX вв. И, что немаловажно, по мнению авторов, книга Красовского была написана раньше основных трудов Земпера и Виолле-ле-Дюка[36]. Также, говоря о «кирпичном стиле» и вводя его в поле рационалистических тенденций, Кириченко добавляет к ряду характеристик слово «демократичный»[37] как еще одно синонимичное качество «рационального». Горюнов и Тубли, обобщая, приходят к главенствующей в рациональном модерне идее выявления каркаса[38]. Д.В. Сарабьянов выделяет в качестве ключевого фактора подобных тенденций влияние эстетики промышленной архитектуры на гражданскую[39]. Сегодня понятие «рациональный модерн» используется как характеристика направления в рамках стиля модерн, для которого характерен сдержанный декор и выявление конструктивной основы здания. Это направление стало одним из источников модернизма.

Цель диссертационного исследования – проследить, как развивались рационалистические тенденции в сменявших друг друга художественных

[35] В.С. Горюнов, М.П. Тубли «Архитектура эпохи модерна. Концепции, направления, мастера», Спб., Стройиздат, 1994. С.47.
[36] В.С. Горюнов, М.П. Тубли «Архитектура эпохи модерна. Концепции, направления, мастера», Спб., Стройиздат, 1994. С.46
[37] Е.И. Кириченко «Русская архитектура 1830—1910-х годов», М., Искусство, 1978. С.159-169
[38] В.С. Горюнов, М.П. Тубли «Архитектура эпохи модерна. Концепции, направления, мастера», Спб., Стройиздат, 1994. С.30-38, с.268-328.
[39] Д.В. Сарабьянов. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., Искусство, 1989 г.

стилях первой половины XX в., начиная от рационального модерна до неоклассицизма, сталинского неоклассицизма, выявить изменения принципов формообразования и подходов к проектированию жилого интерьера. Определить какую роль в этом процессе играли реминисценции предметного дизайна.

Целям диссертационного исследования соответствуют следующие **задачи**:

- рассмотреть пути развития рационалистического течения модерна, его истоки и пути распространения в странах Европы и в России;

- проследить развитие принципов формообразования этого течения в рамках стилевых принципов модерна;

- выявить художественные принципы рационалистического направления русского модерна, его истоки, связанные с традициями национально-романтического искусства;

- исследовать влияние рационалистического направления в европейском и русском модерне на формирование искусства ар-деко и неоклассицизма;

- проследить взаимовлияния архитектурных течений ар-деко, и неоклассицизма, используемые архитекторами цитаты, реминисценции, применяемые отечественными архитекторами и дизайнерами в интерьере в первой половине XX в.;

-провести стилевые параллели между модерном, ар-деко и советским подходом к орнаментации текстиля и обоев 1930-х гг.

- изучить особенности стилевых взаимовлияний советского дизайна середины XX в. на примере творчества Б. Иофана и Н.Е. Лансере.;

- исследовать проблематику цитатности, реминисценций и реплик в советском дизайне интерьера;

- проследить стилевые влияние искусства ар-деко на работы проектной мастерской Моссовета №12 и ранние интерьерные проекты Ю.Б. Соловьева.

Объект исследования – предметы мебели, текстиля и интерьеры, спроектированные архитекторами и художниками европейского и русского рационалистического ответвления модерна ар-деко, неоклассицизма, модернизма и функционализма, а также работы в области дизайна интерьера, разработанные советскими дизайнерами и архитекторами второй половины XX в.

Предмет исследования – влияние стилевых (пластических, конструктивных, орнаментальных) преимущественно рационалистических тенденций на отечественный средовой дизайн 1900–1960-х гг.

Географические рамки исследования. Несмотря на то, что основной фокус исследования сосредоточен на отечественном интерьере XX в., рационалистические тенденции, начиная с эпохи модерна, проявлялись в искусстве ряда европейских стран, таких как Австрия, Шотландия, Бельгия. В исследовании нельзя не учитывать взаимовлияний искусства этих стран.

Хронологические рамки исследования. Рассматриваются искусство, культура и дизайн интерьера, предметы мебели на протяжении 1900–1960-х гг. в соответствии с целями и задачами, поставленными в исследовании.

Методологическая основа кандидатской диссертации.

В качестве основных были применены следующие методы исследования:

1. Метод формально-стилистического исследования произведений декоративно-прикладного искусства применялся для обнаружения и анализа стилистических особенностей и принципов формообразования основных произведений средового дизайна, коллекций мебели и предметов текстильного оформления;

2. Типологический метод позволил выстроить типологические ряды в декоративно-прикладном искусстве, мебельном и предметном дизайнах. Этот подход позволил выстроить единую линию, демонстрирующую «рациональный код», начиная от мебели и интерьеров стиля бидермейер первой половины XIX в. до русского рационального модерна, последовавших за ним стилей неоклассики, постконструктивизма, сталинской неоклассики и, наконец, до советской мебели первых послевоенных десятилетий. Русское формотворчество, особенности декорирования рассматривались в параллели с аналогичными по времени создания типологическими рядами произведений европейской дизайнерской традиции от мебели и интерьеров рационального модерна к модернизму и ар-деко. Выстраивание этих типологических линий, с одной стороны, позволило проводить параллели между развитием рационализма в русском и советском интерьерах и мировой дизайнерской практикой для лучшего понимания творческой специфики отечественных архитекторов, художников и дизайнеров.

3. Применение сравнительно-исторический метода позволило в полной мере рассмотреть русский рациональный модерн и советские классицизирующие линии в архитектуре и дизайне интерьеров в параллели и взаимосвязи с европейской архитектурой европейского модерна в целом, включая Венский Сецессион и деятельность Венских мастерских, как целостное историко-художественное явление. Также он применялся для понимания особенностей переосмысления классического архитектурного наследия в неоклассицизме, конструктивизме, постконструктивизме и сталинском неоклассицизме. Этот метод помог составить представление о каждом исследуемом периоде как о целостном историко-культурном явлении, оказавшем влияние на трансформацию формообразования.

4. Методы источниковедческого анализа позволили изучить архивные материалы и изучить проектную документацию: объемно-планировочные решения, чертежи мебельных гарнитуров, эскизы мебели, текстиля и объектов

предметного дизайна, архитектурные увражи. Последние публиковали в первой половине XX в., их нередко применяли архитекторы в качестве источников для вдохновения и реминисценций, о чем неоднократно писали их современники.

5. Историографический метод исследования был применен для изучения и анализа научно-исследовательской литературы по теме диссертационного исследования.

6. Применение семиотического метод исследования дало возможность рассматривать интерьерные решения и мебельные проекты как текст, наполненный образами-символами и гиперссылками. Подобный подход позволил глубже погрузиться в проблематику цитирования в дизайн-проектировании.

Этапы исследования:

1. На первом этапе автором диссертационного исследования был собран и систематизирован визуальный материал, касающийся деятельности мастеров европейского и русского модерна, ар-деко и неоклассицизма.

2. На втором этапе были изучены научно-исследовательские материалы (статьи, монографии, публикации на электронных ресурсах) и написан обзор (историография), раскрывающий актуальность темы научно-квалификационной работы, ее новизну. Публикации были систематизированы, разбиты на группы по характеру, методологии и проблематике исследований.

3. На третьем этапе систематизированный визуальный материал был исследован, обобщен, структурирован и сгруппирован по трем основным направлениям исследования данной научно-квалификационной работы образно-графический и проектный язык рационалистического течения венского, шотландского, бельгийского и русского модерна, советского

неоклассицизма и наследование этой традиции в советской дизайн-практике, приведшей к созданию советской концепции жилого интерьера.

4. На четвертом этапе были написаны выводы к трем главам и заключение.

Новизна исследования заключается в фокусировании внимания на рационалистических тенденциях, пронизывающих историю дизайна интерьеров на протяжении первой половины – середины XX века с точки зрения практиков и теоретиков дизайна. В исследовании представлен не просто срез эпохи, а анализируется как в тот или иной момент времени архитекторы и дизайнеры воспринимали искусство прошлого, как обращались с этим ценным багажом, что было создано нового на его основе, какие формально-стилевые приемы были заимствованы и трансформированы в соответствии с запросами времени. Также интересно ответить на вопрос: какова роль реплик известных произведений дизайна, создававшихся на протяжении прошлого столетия и производимых до сих пор, с точки зрения современной практики дизайна. Изучение межкультурных взаимовлияний сецессиона, ар-нуво, югендштиля и русского модерна, национальных версий ар-деко, осмысление классических тенденций помогает лучше понимать те культурные процессы, которые, в том числе подготовили интерьерный дизайн послевоенной Европы и СССР.

Новаторской является проблематика цитатности, реминисценций и реплик в отечественном средовом и предметном дизайне, представленная в полувековом срезе (1900–1960 гг.) на фоне смены различных историко-культурных парадигм: модерна, модернизма и постмодернизма.

Понимание принципов, по которым дизайн отвечает на вызовы современного ему социума, его взаимосвязи с элитарным и массовым производством, с художественным творчеством и потребностями промышленности и экономических процессов. Все это дает возможность

посмотреть под новым углом на деятельность архитекторов, художников и дизайнеров при проектировании интерьеров, осмысляя свою роль, свои задачи и художественный опыт прошлого.

В исследовании уделяется внимание позднему творчеству Й. Хоффмана не только на территории Австрии, но и в США в 1930 – 1940-х гг. с включением раскрытых архивных материалов (Backhausen archive, UaK, Kunstsammlung und Archiv) и публикацией планировок, эскизов интерьеров, эскизов объектов предметного дизайна: каталог выставки 15.12.2021 – 19.06.2022, проводившейся в венском музее MAK[40].

Теоретическая значимость исследования. Данная работа безусловно представляет ценность как одно из исследований, где автором проводятся сквозные параллели между формообразованием рационалистического направления модерна, ар-деко, советским неоклассицизмом, предметным дизайном и дизайном интерьеров 1960-х гг., демонстрируя преемственность стилистического развития и актуальность образно-графического и пластического языка средового дизайна.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования данной научно-квалификационной работы могут быть использованы в рамках научно-исследовательской и кураторской деятельности в музее ВМДПИ, в котором была сформирована и укомплектована постоянная экспозиция по истории отечественного предметного дизайна XX в., создан первый среди федеральных музеев фонд хранения советского и современного дизайна, а также написан путеводитель по постоянной экспозиции «Вещь! Ре/Конструкция». В основе экспозиционной концепции выстроен определенный ряд предметов, отражающих события развития проектной культуры с момента создания ВХУТЕМАСа до настоящего времени. Ключевой момент кураторской задумки – показать диалог между

[40] Josef Hoffmann 1870 – 1956. Fortschritt durch Schonheit: Das Handbuch zurn Werk / Herausgegeben von Christoph Thun-Hohenste in Matthias Boecki, Rainald Franz, Christian Witt-Dorring. Basel: Birkhauser, 2021.

инновационными объектами современного дизайна и наиболее яркими, неординарными проектами прошлой эпохи. Визуальный диалог выявляет преемственность идей и методов формообразования и отражает непрерывность процесса развития дизайнерского творчества. Поэтому так актуальна и важна тема цитирования и стилистических взаимовлияний в интерьере в первой воловине – середине XX в. с перспективой развития во второй половине столетия – в 1960–1970-х гг.

Также результаты диссертационного исследования будут полезны при написании педагогических программ, в цикле лекционных или практических занятий. Материал, рассмотренный и систематизированный автором, может быть полезен не только будущим дизайнерам интерьера, но и студентам, получающим специальность «организационная и кураторская деятельность», «искусствоведение».

Личный вклад автора заключается в непосредственном участии в систематизации и сборе материала, поиске необходимой научно-исследовательской литературы, в выполнении основного объема теоретических исследований, изложенных в диссертационной работе и оформлении результатов в виде публикаций и научных докладов.

Достоверность и обоснованность результатов диссертационного исследования обеспечена обсуждением на заседаниях кафедры ключевых позиций и выводов, изложенных в работе, публикациями основных результатов работы в рецензируемых центральных изданиях, подкреплена использованием результатов на практике (педагогическая и проектная деятельность).

Положения, выносимые на защиту:

1. Орнаментальный язык рационалистического модерна, сформировавшись под влиянием шотландского и венского модерна, и распространившийся в искусстве других европейских стран и в России в 1900-

х–1910-х гг. тяготел к упрощению и геометрическим построениям. В итоге он становится одним из лидирующих направлений развития проектного мышления в сфере дизайна мебели и интерьера на протяжении всего XX столетия.

2. Цельность и стилистическое единство интерьера модерна (в частности, интерьеры, спроектированные членами объединения Венские мастерские обусловлены цеховым характером работы, междисциплинарностью подхода, профессиональным универсализмом мастеров.

3. Методы формообразования, декларируемые художниками Венских мастерских, сформировались как четкая проектная система, построенная на основе базовых геометрических форм и ахроматической контрастной цветовой гаммы. В России в 1900-е эти методы внедряли И.А. Фомин, в некоторых проектах Ф.О. Шехтель, В.Ф. Валькот, Г.А. Гельрих, Аналогичный системный подход, базирующийся на чистой геометрии, был подхвачен и применен в модернизме, объединившем, по сути, в рамках дизайна и архитектуры различные проектные поиски в русле целесообразности и правды материла (функционализм, конструктивизм). Данный системный подход стал, наряду с реминисценциями в отношении стилей прошлого (ампир), базисом отечественной проектной культуры 1940-1960-х.

4. Преемственность орнаментально-графического и пластического языка рационального направления модерна прослеживается в практике стилистических реминисценций в различных стилевых направлениях советского дизайна интерьера на протяжении первой половины и середины XX в.

5. Рациональные тенденции, характерные для разных периодов развития отечественного дизайна в первой половине XX века позволяют говорить о

непрерывности проектных поисков, об универсальности «рационалистического кода» применительно к разным стилевым программам.

6. В основе «рационального кода» лежит многоуровневая система заимствований и переработок понятий простоты, лаконичности, эстетики поверхности как таковой, самоценности материала (мебель, обои, ткани). В течение первой половины XX столетия «рационалистический код» дополняется новыми эстетическими, философскими, художественными идеями и интерпретациями.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Часть визуального и аналитического материала исследования освещена в научных публикациях, посвященных диссертационной теме, в профессиональной прессе по средовому дизайну, в путеводителе по постоянной экспозиции предметного дизайна во Всероссийском музее декоративного и народного искусства, а также использовался в процессе разработки курса занятий по проектированию в Высшей Британской Школе Дизайна, в рамках авторских курсов: «Декорирование интерьера», «Современное искусство в дизайне интерьеров», «Декорирование жилых интерьеров», «Колористика в дизайне интерьеров. Цветовое планирование».

Структура диссертации построена по хронологическому принципу: искусство модерна, ар-деко и неоклассицизм, развитие советского средового дизайна в середине XX в.

Первая глава посвящена рационалистическим тенденциям европейского модерна, первоначально проявившихся в творчестве художников, архитекторов и дизайнеров Венских мастерских (Венский Сецессион). Наиболее ярким представителем рационализма в модерне был Й. Хоффман. На его позднем творчестве, оказавшем влияние на другие локальные версии модерна, сосредоточено основное внимание в первом разделе главы.

Второй и третий раздел первой главы посвящен связям русского модерна 1900-х гг. с европейским с целью выявить их взаимовлияния. С одной стороны, европейский рационалистический модерн повлиял на появление строгих форм русского модерна, в дальнейшем переросших в неоклассицизм. Этот момент особенно ярко прослеживается на примере творчества И.А. Фомина. С другой стороны, как самобытность русского стиля, обращавшаяся к национальным русским традициям, оказала влияние на европейский модерн. Наиболее наглядно эти межкультурные и межнациональные взаимовлияния видны на примере международных выставок начала XX в.

Вторая глава посвящена исследованию взаимовлияний рационалистических тенденций в искусстве модерна, ар-деко и неоклассицизма. Ключевыми персоналиями в этой части исследования являются Й. Хоффман, как один из родоначальников рационалистического модерна, а также творчество ведущих архитекторов неоклассицизма: И. Фомина, А. Щусева, И. Жолтовского, В. Щуко и др., прошедших путь от рационалистического модерна к архитектуре неоклассицизма.

Третья глава посвящена развитию преимущественно советского довоенного и послевоенного средового и предметного дизайна. Акцент смещен на творчество отечественных дизайнеров и проектировщиков (деятельность мастерских Моссовета, проекты Б.М. Иофана) и Н.Е. Лансере. Для целей и задач данного исследователя важно проследить, прежде всего, путь развития именно отечественной художественной практики. Необходимо выявить самобытность отечественного пути развития теории и практики дизайна, обнаружить новые точки роста и источники вдохновения для современных авторов, работающих как в области средового, так и предметного дизайна.

ГЛАВА 1. ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА НА ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ИНТЕРЬЕРА НАЧАЛА XX В.

Возникновение рационального модерна в Европе связано с целым рядом факторов: это потребности нарождающейся отрасли дизайна, в том числе промышленного, появление новых материалов и технологические инновации в интерьерном и мебельном дизайне. Архитекторы и художники стремятся к упорядочению буйных, неудержимых форм, характерных для раннего модерна. Расцвет рационального модерна ассоциируется с 1900-ми гг. В дальнейшем он оказал влияние на неоклассическое искусство Европы и России.

На формирование особенностей венского рационального модерна, а вслед за ним и русского модерна большое влияние оказало архитектурное творчество и теоретические изыскания Отто Вагнера. В книге «Современная архитектура», опубликованной в 1895 г., им были изложены основные принципы новой архитектуры, «базирующейся не только на достижениях прошлого, но и адекватного как к требованиям социального прогресса, так и к возможностям технологии, а его утверждение о том, что бесполезное не может быть прекрасным, было воспринято творческим сообществом и стало лозунгом мастеров «новой архитектуры»» [41] . О. Вагнер призывает к сохранению классических принципов симметрии и ясности. По его мнению, художественная форма должна определяться конструктивными особенностями сооружения. Отвергая украшательства историзма, скрывающие, конструкцию здания, он отмечает, что «в отличие от подражателей прошлых времен, мы можем использовать лишь весьма ограниченное число традиционных мотивов»[42].

[41] Цит. по: Данилова Н.Л. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна // Актуальные проблемы теории и истории искусства. - СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет., № 2. С. 447–452.
[42] Вагнер О. Из предисловия к первому изданию // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 71.

В России знакомство с книгой О. Вагнера и с рационалистическим модерном произошло благодаря ее подробному пересказу с комментариями Е.Е. Баумгартена, опубликованному в журнале «Зодчий» [43] . Дальнейшее осмысление теоретических основ рационального модерна изложено в книге «Рациональное в новейшей архитектуре» В.П. Апышкова, вышедшей в Санкт-Петербурге в 1905 г. В ней дан «анализ западных архитектурных новинок с целью постижения их принципов для дальнейшего их внедрения в российскую практику»[44]: «Все современные произведения, если только в них найти ответ на запросы современного человека, должны отвечать новым материалам и требованиям сегодняшнего дня; они должны стать наглядным выражением всего лучшего, свойственного нам, нашего демократизма, чувства собственного достоинства, наших идеалов; в них должны быть учтены огромные достижения науки и техники и свойственный всем современным людям дух практицизма»[45].

1.1. Роль Венских мастерских в формировании художественных принципов рационального модерна

Истоки рационального модерна, одной из «модификаций модерна»[46], лежат в основе исторического процесса развития изобразительного искусства и архитектуры конца XIX – начала XX вв. В это время ряд европейских, а затем и русских мастеров в рамках нового стиля модерн осмысливают принципы логического, упорядоченного, рассудочного миропонимания, проявившегося через форму и орнаментику. В соединении с новыми подходами к работе с объемами и внутренним витализмом модерна была осуществлена попытка обуздать, упорядочить новые стихийные природные формы волны,

[43] Баумгартен Е.Е. Современная архитектура. Критический очерк // Зодчий, 1902, № 48–49.
[44] Нащокина М.В. Московский модерн. 3-е изд., пересм., испр. И доп. /Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории и истории архитектуры и градостр-ва. – СПб.: Издательский дом «Коло», 2011. С. 85.
[45] Апышков В.П. Рациональное в новейшей архитектуре. СПб., 1905. С. 38–39.
[46] М.В. Нащокина пишет в статье «100 лет петербургскому модерну», 2000 г. о том, что в результате исследований 1970 – 1980-х гг. модерн начали подразделять на ряд стилистических модификаций: «рациональный модерн, «интернациональный» модерн, неорусский стиль и неоклассицизм с модернистским уклоном». В последнее время в исследования, посвященных искусству первой половины XX в., выделяются более широкие стилевые линии внутри искусства модерна.

растительного завитка, грота, отражавшиеся в формах архитектурных сооружений и интерьерного наполнения и в богатстве орнаментального оформления. Как отмечал Р. Арнхейм, «чем более упорядоченный характер приобретает объективно пространственная система, тем более совпадают образные представления людей об их окружении. Чем больше неопределенность системы, тем в большей степени образ, формируемый сознанием, будет зависеть от того, на чем наблюдатель остановит свое внимание, насколько он знаком с частями окружения и т. д.»[47]. Соединение свободы природной формы со строгостью, рассудочностью геометрических форм легло в основу рационального модерна и последовавших за ним стилей ар-деко и неоклассицизма.

Одним из первых и наиболее влиятельных центров этого направления нового искусства стала Австро-Венгрия – родина одной из локальных версий искусства модерна Венского сецессиона и тесно связанных с ним Венских мастерских. Во многом благодаря теоретической и практической деятельности Отто Вагнера, а также работам Й. Ольбриха и Й. Хоффмана Венских мастерские можно считать «колыбелью» рационального модерна.

Художественное объединение Венские мастерские было основано в 1903 г. архитектором Йозефом Хоффманом, художником, графиком и иллюстратором Коломаном Мозером, а также художником и дизайнером Карлом Отто Чешка в Вене под влиянием художественных объединений, созданных в рамках «Движения искусств и ремесел». Помимо творческих связей с Сецессионом, Венские мастерские также были связаны с венской школой прикладного искусства.

Влияние художественных объединений, предшествующих собственно модерну (Движение искусств и ремесел), организаторы Венских мастерских прослеживается в общей системе организации производства и подходом к

[47] Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 12.

процессу создания предметов декоративно-прикладного искусства. Они стремились воссоздать цеховой характер работы, а также объединить искусство и ремесло для создания уникальных или малотиражных произведений, отличающиеся высоким качеством работы и материалов.

Одновременно идея создания Венских мастерских отражала подход комплексного оформления и преобразования человека и окружавшей его среды. Архитектура, живопись, скульптура, предметы быта, текстильный дизайн, мода, ювелирное искусство работали в комплексе на синтез искусств и требовали объединения усилий авторов из разных областей искусства и дизайна. Новое художественное объединение в Вене стало таким союзом, соединившим единомышленников архитекторов и представителей разных областей изобразительного искусства, выходцев из нового художественного объединения Венского Сецессиона, созданного в 1887 г.

Если посмотреть на искусство Сецессиона, на манифесты этого творческого объединения, на принципы оформления издаваемого им журнала «Ver Sacrum»[48], на архитектуру здания Сецессиона, становится очевидным, что рационалистический подход характерен в целом для модерна Австро-Венгрии. Объяснение этому феномену, почему именно в Австрии и Германии получает развития рационалистическая линия в искусстве объясняется несколькими факторами. С одной стороны, она возникла как противостояние эклектике. О. Вагнер, говоря об эклектизме XIX в., «утверждал, что искусство перестало поспевать за переменами и теперь не готово предложить единый

[48] Журнал Ver Sacrum, издававшийся с 1898 по 1903 гг. был основным печатным изданием, в котором излагались эстетические воззрения художников, входивших в Венский Сецессион. Издателем журнала был Рудольф фон Альт, председатель Сецессиона. Финансировал издание Зигфрид Бинг [Берсенева А. А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1991. — С. 11]. Первоначально журнал был ежемесячным изданием, с 1901 г. начал выходить 2 раза в месяц. Над его оформлением работали художники венского сецессиона (Густав Климт, Альфред Роллер, Йозеф Хоффман, Коломан Мозер и другие), составившие основу «Венских мастерских». Это печатное издание стало отражением стиля сецессион. На страницах журнала публиковались материалы, посвященные актуальным художественным проблемам и отдельным произведениям. Большая популяризаторская задача журнала была сформулирована Альфредом Роллером в письме Коломану Мозеру. По его мнению, каждый номер журнала представлял собой мини-выставку.

стиль, отражающий нужды современного человека. В результате архитекторы и художники обращаются ко всем известным направлениям одновременно»[49]. С другой стороны, непростая общественно-политическая ситуация, сложившаяся на территории Австро-Венгрии в конце XIX в., увлечение ряда общественных групп социалистическими идеями, непростой национальный вопрос. Й. Хоффман считал, что «гармонично сконструированная среда повлечет за собой положительные изменения всего общества, оздоровит его»[50]. Наконец, рационализм в целом более свойственен национальному характеру австрийцев и немцев.

Рационалистический характер творчества Й. Хоффмана и его коллег по мастерским проявился в особенностях орнаментики, а также в принципах формообразования мебели и предметов интерьера. Цветочные мотивы и изогнутые криволинейные линии искусства ар-нуво, в произведениях венских архитекторов, художников и дизайнеров сменились на геометризованные орнаменты и формы, восходившие к искусству Шотландии и Германии.

Обмен творческими идеями и эстетическими взглядами между Й. Хоффманом и Чарльзом Рени Макинтошем, одним из основателей школы Глазго в Шотландии, во многом повлияли на формирование нового направления в русле искусства европейского модерна, - рационального модерна, базировавшегося на строгом геометризме орнамента и формы. Произведения Чарлза Ренни Макинтоша оказали большое влияние на стилистику мебели и интерьерных решений Й. Хоффмана[51], но в работах

[49] Добрыднева А.С. Венский модерн и рождение европейского ар-деко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого № 4 (32), том 1, декабрь 2019. С. 98.
[50] Там же. С. 100.
[51] На сегодняшний день в исследовательской литературе не содержится однозначного ответа на вопрос превалировало ли влияние Венских мастерских и Венского Сецессиона на творчество Чарлза Макинтоша, или же напротив, его творчество оказало большое влияние на Й. Хоффмана, но определенные пересечения в понимании и трактовке формы и орнаментальных принципов отрицать не приходится. Более детально дискуссия по данному вопросу изложена в статье Muir Elizabeth, "The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna" (2014). [Электронная версия]. - URL: https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=history_honproj (дата обращения: 13.05.2021).

архитекторов и дизайнеров Венских мастерских оперирование геометрическими объемами превалирует над линеарным рисунком.

Й. Хоффман стремился к созданию новаторской формулы в дизайне под впечатлением от пластического языка, который использовал в мебели Ч.Р. Макинтош (в особенности его привлекало оперирование прямоугольными и овальными формами). В 1905 г. для Фрица Вандорфера Й. Хоффман разработал дизайн столовых приборов (ил. 1), в основе которого лежали формы квадрата, прямоугольника и круга. Квадратная форма усложнялась прорезным орнаментом в виде пересекающихся вертикальных и горизонтальных перекладин, создающих внутри крупной квадратной формы упорядоченную систему меньших по размеру квадратов. То же самое можно сказать о соединении в одном приборе круглой формы с декором в виде напаянных шариков. В этом наборе столовых приборов наиболее ярко наблюдается интерес дизайнеров Венских мастерских к чистой форме, верности ее функциональному назначению, а также демонстрируются эстетические возможности сочетания различных геометрических форм и игры с контрастом пропорций. Все эти черты впоследствии будут характерны для искусства функционализма.

По словам художественного критика Людвига Хэйвеси, Фриц Вандорфер был единственным заказчиком этих столовых приборов. Эти очищенные геометрические формы так отличались от столовых приборов прошлого, что, согласно меткому замечанию Л. Хэйвеси, по «ложке для соуса можно было читать лекцию по логике»[52]. Непривычность такого дизайна вызвала и отрицательные рецензии современников. Рудольф Лотар, редактор журнала Die Woche, охарактеризовал «эти столовые приборы как хирургические инструменты, нежели как приборы для удовольствия». Арт-

[52] Lothar Rudolf. Josef Hoffman, Beshtecke fur die Wiener Werkstatte, 31 // Vassische Zeitung, Berlin, 7 November 1906.

критик газеты Neue Freie Presse Адальберт Франц Зелигман утверждал, что «эти приборы удобнее для ухода за ними, нежели для еды»[53].

За несколько лет до появления филиалов Венских мастерских в нескольких европейских странах точечно проявлялись рационалистические тенденции в искусстве, в частности, проявились в архитектуре Народного дома в Брюсселе, возведенного В. Орта в 1896–1899 гг. В нем «удачно сочетались эстетика «органического» символизма и новые рационалистические тенденции»[54]. В начале XX в. увлечение рациональным модерном охватило Германию, часть стран северной и восточной Европы. В начале 1900-х гг. рациональный модерн, наряду с остальными его течениями появляется и в России.

В отличие от художественно-ремесленных гильдий движения "Искусства и ремесла", в работе Венских мастерских присутствует больший интерес к кооперации и продвижению художественного проекта, развитию взаимоотношений между производителями предметов искусства (художниками и ремесленниками) и представителями тогдашнего художественного рынка, торговцами и промышленниками. Это художественное объединение функционировало как полноценный бизнес-проект с филиалами в Карлсбаде, Мариенбаде, Цюрихе, Нью-Йорке, Берлине, сетью ремесленных мастерских и магазинов, выдержанных в едином стиле. Их витрины оформляли участники объединения. Вход в магазин и оконный проем магазина Венских мастерских в Цюрихе, оформленные Дагобером Пече, были декорированы прямоугольными вывесками. На черном глухом фоне было выведено название объединения Wiener Werkstatte (Венские мастерские), поле с надписью выделено узкой окантовкой из геометрического орнамента. Вывеска, повторенная четыре раза, в разных размерах привлекала внимание не только контрастным графическим решением, но и ритмом, заданным их

[53] Adalbert Franz Seligmann. "Zweekkunst", Neue Freie Presse (12Dezember, 1906), 31 f.
[54] Поляков Е.Н., Дончук Т.В. Архитектурное наследие Виктора Орта // Вестник ТГАСУ Т. 21, № 1, 2019. С. 52.

взаимным расположением. Внешнее оформление витрины подготавливало покупателя эстетикой графического и пластического решения к восприятию предметов дизайна, представленных в магазине.

Художники Венских мастерских стремились к созданию полноценного фирменного стиля (монограммы художников, знак мастерских, бланки, конверты, афиши). Они организовали выпуск большого количества иллюстрированных открыток, в каждой из которых отражалась оригинальная графическая концепция, неповторимый художественный образ. Часть рекламных вывесок Венских мастерских не включала в себя сюжетных изображений, строилась строго на сочетании линий, формируемых буквами WW, шрифтовой надписью с указанием адреса или расшифровкой аббревиатуры Wiener Werkstatte и геометрическим орнаментом.

Реклама и анонс собственной деятельности посредством фирменного стиля и полиграфических изданий (открытки, журнал Ver Sacrum), являлись новаторским моментом в визуальной культуре начала XX в. Данный момент говорит о ведении хорошо продуманной стратегии профессиональной деятельности, ее демонстрации с помощью актуальных средств коммуникации.

Целостность и законченность цеховой деятельности Венских мастерских была возможна, благодаря следующим особенностям их работы: проектная деятельность, участие в выставках и их организация, система реализации готовой продукции через магазины, выдержанные в одном стиле, трансляция имиджа посредством четкого и запоминающегося набора графических элементов, таких как шрифт, орнамент и стилизованные изображения, нередко интегрированные в орнамент.

Еще одним способом рекламирования продукции Венских мастерских стала печатная реклама (афиши и постеры), посвященные выставкам Сецессиона. В рекламных афишах и постерах, так как они в отличие от

открыток дают большую свободу в оперировании композицией. В них также сохраняется стремление к декоративному подходу в построении художественного пространства: изображение очень орнаментально, доминирует графическая составляющая, контур, важную роль приобретает индивидуальный, детально разработанный шрифт.

Из сюжетного разнообразия печатной рекламной продукции, активно распространяемой художниками и дизайнерами Венских мастерских видно, что они стремились охватить широкую публику и привлекали внимание потенциального покупателя посредством ознакомления его со своей стилистикой и художественными принципами через печатную графику.

Практически сразу после открытия в Венских мастерских начали производить изделия из самых разнообразных материалов - из серебра, золота, дерева и кожи [55]. В рамках мастерской создавали мебель, светильники, предметы быта, переплеты для книг. Здесь же Йозеф Хоффман открыл свое архитектурное бюро.

В мастерских был прекрасно спланирован производственный процесс: были устроены помещения для ремесленников, чистые, оборудованные всем необходимым, с хорошим освещением. Труд ремесленников и дизайнеров ценился в равной степени, так как и тот, и другой мастер ставили свои монограммы на изделия. Несмотря на установление связей с рынком, Йозеф Хоффман противодействовал увеличению доходности предприятия в ущерб художественному качеству производимых изделий, настаивал на использовании лучших материалов. Изменение этой политики произошло лишь в 1920-х гг. после того, как мастерские возглавил Отто Примавеси, после эмиграции в 1914 г. Фрица Варндорфера в США. Одновременно с появлением эклектичности в формообразовании изделий этого времени изделия мастерской постепенно начали утрачивать былую популярность.

[55] Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte: 1903—1932, ed. Angelika Taschen, Koln: Tachen, 2003, P.12.

На начальный период истории Венских мастерских приходится этап их бурного развития, увеличение штата к 1905 г. до сотни рабочих и обретение статуса «ведущего объединения искусства и ремесел»[56]. Вплоть до 1910 г. продолжался период их творческого расцвета.

Искусство Венского Сецессиона, как и продукция Венских мастерских «хорошо принимались критиками и публикой, что открывало широкие возможности для формирования рынка сбыта дизайнерской и художественной продукции австрийского модерна» [57] . Одна из причин организации деятельности Венских мастерских «заключалась в отсутствии постоянного сотрудничества в рамках Сецессиона между дизайнерами и мастерами»[58]. Судя по опубликованному в первом издании журнала Ver Sacrum лозунгу «Мы не проводим разницы между «высоким» и «низким» искусством, искусством для богатых и бедных»[59], участники Венских мастерских ориентировались на широкую публику. Они освещали деятельность мастерских в публикациях в журналах Ver Sacrum, Студия (The Studio) и Немецкое искусство и декорация (Deutchesche Kunst und Dekoration).

Одним из художественных критиков, принимавших живое участие в организации деятельности Сецессиона в Вене и Венских мастерских был Герман Бар, познакомивший Й. Хоффмана и К. Мозера с меценатом Фрицем Вандорфером, финансировавшем деятельность Венских мастерских и познакомившим художников Венского Сецессиона с Ч.Р. Макинтошем и

[56] Венские мастерские. Иллюстрированный каталог почтовых открыток. — Киров: Издательский дом «Крепостновъ», 2012. С. 26.
[57] Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. - М. - Берлин: Direct Media, 2019. С. 183.
[58] Там же.
[59] Цит по: Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. - М. - Берлин: Direct Media, 2019. С. 183.

школой Глазго [60] . Параллельно с финансированием, Фриц Вандорфер занимался и поиском заказчиков для Венских мастерских.

Несмотря на стремление расширить круг заказчиков, основные наиболее значимые произведения венского рационального модерна были созданы для крупных частных заказчиков: для Эмилии Флёге и ее сестер было выполнено декоративное оформление модного салона, для Виктора Цукерхандла, родственника арт-критика Берты Цукерхандл, восторженно отзывавшейся о живописи Г. Климта [61] , был спроектирован и оформлен санаторий в Пуркерсдорфе (1904–1906 гг.), для бельгийского промышленника и коллекционера Адольфа Стокле был выполнен Дворец Стокле в Брюсселе (1905–1911 гг.), для Отто Примавези (также, как и Фриц Вандорфер, он относился к богатым промышленным фамилиям) был выполнен крупный проект вилла Скива-Примавези[62])[63].

Помимо всего вышеперечисленного, для привлечения внимания к продукции Венских мастерских, в большом количестве организовывались персональные и коллективные выставки с авторским решением. Помимо региональных выставочных проектов (преимущественно художники и дизайнеры Венских мастерских принимали участие в выставках Сецессиона), они представляли свои работы в 1914 г. на Кёльнской выставке Производственного союза и в Международной выставке прикладного искусства в Париже в 1925 г.

С 1915 г. Отто Примавези, занявшийся финансами Венских мастерских после банкротства Фрица Вандорфера, ориентировался на расширение рынка

[60] Shapira Elana. Jewish Identity, Mass Consumption, and Modern Design // IJS Studies in Judaica: Conference Proceedings of the Institute of Jewish Studies, University College London / Vol. II. Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture. - Leiden, 2010. P. 61—90. P. 73.

[61] Charles Victoria, Klaus H. Carl. The Viennese Secession. - New York: Parkstone Press International, 2011. P.117.

[62] Это сооружение и его интерьерные решения относятся уже к позднему периоду творчества Й. Хоффмана, в котором происходит постепенный переход от рационального модерна к неоклассической линии.

[63] Skrypzak, Joann. Design Vienna 1890—1930 / With essay by Barbara Copeland Buenger. - University Museum of Wisconsin - Madison: Elvenheim Museum of Art, 2003. P. 22—23.

сбыта дизайнерской продукции и на расширение вариативности стиля, ориентируясь на более широкий потребительский спрос. Он открыл филиалы в Мариенбаде, Цюрихе, Велдене, Берлине и Нью-Йорке[64]. За всю историю существования Венских мастерских в них работало более двухсот мастеров, трудившихся над созданием произведений графики, изделий из металла и керамики, стекла, мебели, обоев и даже одежды, ими же вместе с архитектурным бюро разрабатывались и создавались предметы обстановки для архитектурных сооружений, в работах над которыми трудились выдающиеся художники и архитекторы Вены.

Стремление полностью охватить повседневную жизнь человека при создании интерьера, преобразовать её силой искусства заставляло художников, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства базироваться на принципах синтеза архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. При проектировании жилого или общественно интерьера архитекторами, художниками и дизайнерами Венских мастерских большое внимание уделялось целостности и взаимосвязи мебели, текстиля, отделки с предметным наполнением внутреннего пространства здания. Развивая идеи Уильяма Морриса о том, что дом представляет собой единое художественное пространство, в котором все вплоть до мельчайших деталей («вплоть до чайной ложки») должно быть подчинено единому замыслу. Для достижения такого пространства необходимо было обеспечить тесное сотрудничество между архитектором, художниками, дизайнерами, графиками, скульпторами и ювелирами.

Новое жилое пространство, формируемое архитектурой рационального модерна, требовало разрабатывать и соответствующие эстетке рационального модерна мебельные гарнитуры. Среди комплектов мебели, созданных по дизайну Й. Хоффмана и К. Мозера можно выделить несколько типов мебели, отражающих в своих формах и орнаментике эстетические поиски

[64] Там же. С. 24

рационального модерна. Среди основных типов мебели, разрабатываемых дизайнерами Венских мастерских, представлены:

- мебель для сидения: кресла и диваны, повторяющие по форме и кресла, но приближенные не к квадрату, а к прямоугольнику в плане, а также кресла-качалки (применялась в гостиных, холлах, кабинетах, в палатах для санатория в Пуркерсдорфе);
- обеденные гарнитуры, включавшие овальный или прямоугольный обеденный стол и ряд кресел, выдержанных со столом в сходных формах и материалах (преимущественно размещались в специально отведенных помещениях - столовых, но в ряде случаев могли размещаться и в холле);
- гарнитур для рабочего кабинета, чаще всего включающий секретер и кресло (в рабочем кабинете также могли размещаться небольшие шкафчики, комоды, кресла);
- наборы столиков, использовавшихся для проведения досуга в качестве кофейных столиков или приставных консолей;
- шкафы, бюро, секретеры и комоды, нередко с механизмом трансформации.

Связь мебели с функцией, расширение технологических возможностей мебели и ее задач в интерьере, привели к созданию образцов трансформирующейся мебели. Й. Хоффманом были разработаны машина для сидения (кресло с изменяющимся наклоном спинки), вращающийся книжный шкаф. Подобные объекты позволяли, с одной стороны, изменять интерьер, делать его более свободным, наполнять интегрируемыми в пространство объектами. С другой стороны, работа над трансформирующейся мебелью была связана с развитием промышленного дизайна, породившего в свою очередь такую столь важную для мебельного проектирования и для развития средового дизайна дисциплину, как эргономику. Йозеф Хоффман уделял ей особое внимание, так как она позволяла в большей степени ориентироваться на человека и его потребности при создании интерьера.

В работе над типологией мебели дизайнеры Венских мастерских опирались, прежде всего на требования функциональности, рационализма, антропомерности (речь идет об удобстве для человека, для которого интерьер – своего рода убежище, которое должно отвечать требованиям комфорта). Антропомерность мебели Венских мастерских обуславливала, вероятно, и достаточно камерные по пропорциям и масштабам предметы мебели, соразмерные человеку.

Конструктивные особенности мебели Венских мастерских исторически связаны с традициями венской мебели. Существенные изменения в индустрии венской мебели произошли еще в середине XIX столетия с появлением мебели, изготовленной фирмой «Братья Тонет», с «венской мебели», изготовленной из гнутого бука, подвергавшегося воздействию пара, и стальных трубок[65]. При том, что технология изготовления мебели из гнутой древесины была отнюдь не нова, она применялась в Англии, начиная с XVII столетия [66], но именно Михаэль Тонет в середине XIX в., поставил изготовление подобной мебели на фабричное производство, сделал ее доступной большому количеству покупателей. Помимо облегчения и удешевления производства, постепенно усовершенствованная М. Тонетом, технология изготовления и конструкция мебели давала новые художественные возможности. Он «использовал прутья, соединял их клеем в пучки, что позволяло осуществлять в формах мебели любые трехмерные закругления»[67]. В каталогах фирмы «Братьев Тонет» 1880-х гг. появились самые разнообразные по конструкции и назначению предметы мебели: они изготавливали детские колыбели, столики для цветов, кушетки, умывальники,

[65] Принцип Тонета: Мебель из гнутой древесины и стальных трубок / Общее руководство: проф. д-р Герхард Ботт, генеральный директор Германского национального музея (Нюрнберг) при сотрудничестве с Александром фон Вегезак; Перевод: Тамара Кун. — Нюрнберг: Издательство Германского национального музея, 1991. С. 9.
[66] Там же. С. 13.
[67] Там же. С. 15–16.

вешалки и рамы для зеркал. Во второй половине столетия ими были разработаны кресла-качалки или кушетки-качалки.

В начале XX в. более всего «на развитие австрийской мебельной индустрии оказала венская гнутая мебель Якова и Иосифа Кона, с которой активно сотрудничали художники Венских мастерских – Йозеф Хоффман, Коломан Мозер, Отто Вагнер, Адольф Лоос и Густав Зигель»[68].

В ходе проектирования интерьера жилого или общественного здания Йозеф Хоффман исходил из принципов рационализма и тяготел к созданию ясно читаемых геометрических объемов, без запутанных текучих линий. По его убеждению, «гармонично сконструированная среда должна была привести к положительным социальным изменениям, к оздоровлению общества»[69].

В оформлении жилых интерьеров, спроектированных Й. Хоффманом, обнаруживается контраст свободного и заполненного мебелью пространства, а мебельные гарнитуры играют важную роль в освоении интерьерного пространства и в его зонировании. Особенно это касается оформления лестниц, нередко полускрытых за панелями, шкафами или декоративной решеткой, как в особняке Стокле в Брюсселе.

Отличительными чертами мебели Венских мастерских были строгие геометрические формы, необычные конструкции, соединение дорогостоящих материалов, таких как черное дерево, инкрустация перламутром с латунными и стальными трубками. Соединение деревянных конструкций с металлическими трубками использовалось еще на фабрике братьев Тонет, но особенности мебели Венских мастерских заключались в выявлении конструктивных отличий во внешней форме изделия, а также в уникальности

[68] Гацура Г. Венская мебель Якова & Иосифа Конъ. - М., 2009.
[69] ToppL. An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffman’s Purkersdorf Sanatorium // Journal of the Society of Architectural Historians. 1997. Vol. 56, No. 4 (Dec.). P. 414-437. P. 426.

разрабатываемых моделей. Особенно отчетливо это заметно в мебели, разработанной Йозефом Хоффманом и Коломаном Мозером.

В 1904 г. Й. Хоффман спроектировал для кабинета Маргарет Стонборо-Витгенштейн вращающийся книжный шкаф (ил. 2). Этот предмет мебели представлял собой лаконичный, прямоугольный объем, в котором сочетаются открытые полки, соседствующие с глухим полотном дверцы. Шкаф представляет собой чистую геометрическую форму, лишенную декора. В качестве декоративного элемента выступает рисунок древесины. Необычность данного предмета мебели заключается в наличии в основании шкафа вращательного механизма. Сходные конструктивные и эстетические принципы обнаруживаются и в спроектированной им машине для сидения (ил. 3). Этот предмет мебели выпускался на предприятии Якова и Иосифа Кон. В нем были применены гнутые элементы, использован тип кресла-качалки, в соединении с традиционной для Венских мастерских геометрической решеткой, образованной пересекающимися прутьями.

Снабжение, казалось бы, традиционных форм мебели сложными механизмами (машина для сидения, разработанная Й. Хоффманом, шкаф с механизмом вращения, появление раздвижных панелей, соседствующих с традиционными распашными дверьми), вероятнее всего, связано с техногенной, промышленной эстетикой. Дизайн в начале XX в. развивается во всех сферах, включая продукцию промышленного производства, отсюда происходит взаимовлияние художественной и техногенной сфер. Опосредованно, эта тенденция могла оказать влияние и на особенности формообразования в мебели, создаваемой в Венских мастерских, стала своего рода катализатором простоты и подчеркнутой геометричности внешнего облика вещей. Формы мебели, как и очертания интерьеров, разрабатываемых Й. Хоффманом, отличались лаконичностью, строгостью и подчеркнутым геометризмом.

Это отчетливо обнаруживается и в креслах, напоминавших по форме куб, в диванах, имевших строгую форму параллелепипеда. Кресло Куб, разработанное в 1910 г., было представлено на Международной выставке в Буэнос-Айресе, приуроченной к столетию независимости Аргентины. Также были выполнены мебельные гарнитуры, построенные на сочетании круглых и полуовальных форм.

Мебель Йозефа Хоффмана, как и мебель других дизайнеров Венских мастерских, отличалась элегантностью и лаконичностью форм. Преобладали формы квадрата, прямоугольника, круга, полуовала. То же самое касалось и орнаментальных вставок. Колористическая гамма предметов мебели была сдержанной, с ней преобладали белый и черный цвета, иногда цвет красного дерева. Роль колористических акцентов в интерьерах отводилась декоративным панно, витражным вставкам, текстилю, изделиям из стекла. Так, например, интерьеры Пале Стокле поражают соединением простоты и роскоши, строгости и геометрии в формах мебели, орнамента обоев, рисунка полов сочетались со сверкающей позолотой, с богатым рисунком мрамора в оформлении лестницы и холла.

Одновременно на выбор форм оказало влияние и искусство стран Дальнего Востока. Под влиянием типологии японской ширмы разрабатывают ширмы и оформляют створки шкафов дизайнеры мебели Венских мастерских (трехстворчатая ширма с аллегориями трех возрастов, разработанная К. Мозером в 1906 г.). В оформлении панелей ширмы художники Венских мастерских отчетливо видно новое прочтение этой традиционной мебельной формы: изображение занимает не всю поверхность створки ширмы, а лишь ограниченное поле, вписанное, как правило, в геометрическую рамку. Остальное пространство на створках ширмы занято динамически организованным геометрическим орнаментом, построенном на комбинации близких, но в то же время различных геометрических элементов. Аналогичные приемы и типология появляется в конструкции и оформлении шкафов с

распашными створками, на внутренних поверхностях которых располагаются фигуративные изображения, вписанные в единую орнаментальную композицию с геометрическим орнаментом. Этот прием мог быть создан под влиянием обильно декорированных китайских шкафчиков начала XX в. с распашными богато декорированными створками.

Не без влияния китайских шкафов того времени, в мебели Венских мастерских появляются шкафы строгой прямоугольной формы на невысоких простых по форме ножках, но оформленных в соответствии с принципами формообразования, сложившихся в рамках художественной традиции Венских мастерских (ил. 4–5).

Художники Венских мастерских, работавшие с мебелью, отдавали предпочтение строгим, четко заданным по вертикали и горизонтали контурам, а также гладким поверхностям и линеарному орнаменту. Склонность к геометризму форм не ограничивалась мебелью и находила отражение в керамике, токарном производстве и в книжной графике.

Постепенный путь к чистой геометризованной форме был намечен уже в проекте Й. Хоффмана в 1906 г. (санаторий в Пуркерсдорфе). В нем Й. Хоффман создает «максимально светлое и хорошо вентилируемое пространство, подвальное помещение отводит под кухню, на нижнем этаже размещены просторный холл и лестница, комнаты для физиотерапии, оборудованные механотерапевтическими аппаратами, мужские и женские душевые комнаты, и кабинеты для консультаций. На первом этаже располагалась обеденная комната и несколько помещений для проведения досуга: бильярдная, комната для чтения, музыкальный зал и зона для игры в пинг-понг, тогда как второй этаж архитектор отводит для жилых комнат пациентов. Для обеспечения медицинскому персоналу постоянного и быстрого доступа к пациентам, Й. Хоффман проектирует лестницу,

соединившую все три этажа, а выходы из жилых помещений объединяет в длинный коридор»[70].

Современники Й. Хоффмана описывали этот санаторий как «рациональное здание, пример честной архитектуры, основанной на логических принципах и объективном анализе потребностей пациентов»[71], причем пациентов состоятельных.

По сравнению с интерьерами дома Коломана Мозера (1902 г.), в проекте санатория Пуркерсдорфа наметился шаг к более структурированным и геометризованным формам. Стиль предметов мебели, изготавливавшихся Й. Хоффманом, отличается прямыми линиями, гладкими поверхностями, а также применением тонирования древесины за счет сильного втирания краски в древесину, чем заодно выявлялась ее текстура.

Черно-белый орнамент, имитирующий рисунок шахматной доски, широко применявшийся в напольных покрытиях и в дизайне текстиля (обивка стульев и кресел, чехлы для подушек) в санатории Пуркерсдорфа в качестве отдельных акцентов присутствует и в напольном покрытии интерьеров дома Коломана Мозера. Первоначально этот шахматный двуцветный геометрический орнамент был опубликован К. Мозером в 1901 г. в журнале Ver Sacrum № 19 (ил. 6–7). Первоначально он задумывался как серия геометрических орнаментов, состоящих из черно-белых квадратов, задуманных как «типографский декор» для иллюстрирования сборника стихов Арно Хольца[72], а затем стал излюбленным геометрическим орнаментом для оформления интерьеров и мебели венского модерна.

---

[70] Там же.

[71] Цит по: Добрыднева А.С. Венский модерн и рождение ар-деко. // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, № 4 (32), том 1, декабрь 2019. С. 97–106. С. 100.

[72] Ferri Laurent. Ver Sacrum – The Most Beautiful Art Journal Ever! // ART OF THE BOOK, May 2, 2014. [Электронное издание]. – URL: https://rarebooksdigest.com/2014/05/02/ver-sacrum-the-most-beautiful-art-journal-ever/ (дата обращения: 23.07.2023).

Отличительная особенностью проектных решений К. Мозера заключалась в том, что он первым начал активно использовать геометрические формы как важный художественный элемент: в оформлении главного входа в здание Сецессиона и в витраже с изображением девушек, сов и венков. В работе с мебелью, как и при оформлении фасадов, К. Мозер оперирует геометрическими объемами, но делает их более легкими воздушными при помощи сочетания материалов. Так же как Й. Хоффман, он создает кубическую по объему мебель, но облегчает, к примеру, стул для санатория Пуркерсдорф (ил. 8), благодаря сквозной обрешетке. В результате стул не выглядит массивным. Дополнительную легкость ему придает светлый оттенок древесины, а вкрапление черного цвета в текстильную обивку сидения, вносит необходимый контраст и разнообразие.

Не меньшее значение, чем необычность и функциональность конструкции, для предметов мебели Й. Хоффмана имеет декоративный эффект рисунка древесины: он использовал красное дерево, беленый дуб и березу.

Кабинет «Заколдованные принцессы» К. Мозера (ил. 9) интересен с точки зрения формы и декоративного оформления. Этот шкаф представляет собой практически треугольный объем на трех плоских и широких ножках, его дверцы зрительно «соединяет» круглая замочная пластина с маскароном в виде рыбы или фантастического существа. В верхней и нижней частях кабинета по лицевой стороне размещены небольшие фризы с изображением стилизованных завитков, напоминающие японские стилизованные облачка. На внешней стороне дверец декоративные элементы ограничиваются замочной пластиной и изображением двух капель, размещенных поверх красивого рисунка дерева. Изображение трех образов заколдованных принцесс расположено на внутренней стороне дверец. В инкрустациях на дверцах шкафов и кабинетов, а также в графических произведениях К. Мозера волнообразные, текучие линии, обрисовывающие изящные женские фигуры,

длинные струящиеся локоны, заключены, как правило, в строгую прямоугольную рамку, образуемую либо формой створки, либо декоративной прямоугольной рамкой.

Берта Цукеркандл, австрийская писательница, историк искусства и хозяйка знаменитого салона, еще в 1904 году отметила отход К. Мозера от уже привычных для Art nouveau извилистых линий. Она оценила использование Мозером прямых линий и геометрических фигур, как более адекватный подход к задачам дизайна, полагая, что именно Мозер лидирует в создании новых форм.

Женские образы, встречающиеся в декоративном оформлении предметов мебели, спроектированных К. Мозером, наполнены глубоким символизмом, навеяны символистской поэзией, оказавшей большое влияние на искусство модерна. Женские образы на ширме, словно сошедшие со страниц модного журнала, выполненной им в 1906 г., ассоциируются одновременно с тремя возрастами: юность, зрелость и старость (ил. 10). С изображениями на дверцах кабинета эти образы роднят вытянутые пропорции, подчеркнутая силуэтность, декоративизм, плоскостность, использование золотистых оттенков, создающих эффект мерцающей материи, образа-мечты.

Обращался К. Мозер и к античной образности: на созданных им шкафах и секретерах появляются подчеркнуто симметричные образы девушки с дельфинами (вероятно, Афродиты) или девушки с ласточками.

Мебель К. Мозера отличается особенной декоративностью внешнего облика, при этом не создается впечатления хаоса. Фигуративные изображения (антропоморфные и зооморфные), как правило, занимают небольшое выделенное поле по центральной оси шкафа, секретера или спинки кресла. Орнамент, покрывавший поверхность мебели, строится на доминировании простых геометрических форм и базируется либо только на геометрическом орнаменте, либо включает стилизованные, геометризованные флоральные

элементы. Формируя жилое и общественное пространство, дизайнеры Венских мастерских, «наполняли его функциональными предметами чистыми по форме и роскошными по материалу»[73].

Йозеф Хоффман считал, что архитектурное сооружение – его фасады, интерьеры, предметы мебели – должны быть оформлены в едином образно-художественном решении, которому, в свою очередь, следуют всевозможные произведения декоративно-прикладного искусства.[74] В результате подобного целостного отношения к проектированию архитектурного пространства создавался единый ансамбль, построенный по законам синтеза искусств (Gesamtkunstwerk). Этот подход обуславливался идеями тотального стиля в дизайне, задачей разработки единой системы для проектирования множества вещей. Отчасти, он был связан с идеями модерна о преобразовании человеческой жизни при помощи окружающей его предметной среды, и, следовательно, идея синтеза искусств, также являлась ключевой для художников Венских мастерских.

Основными формообразующими элементами в дизайне Венских мастерских становятся геометрические фигуры: квадрат, прямоугольник и треугольник, а также линии, предельно ясные по своей структуре и направлению: прямые, дугообразные и волнообразные. В противовес струящимся линиям раннего модерна, они, кажется, вычерчены по линейке, выстроены с помощью циркуля, вторят строгости геометрических форм. На основе этих форм и линий собираются рапорты, включающие в себя параллельные линии, ромбы, квадраты, круги, спирали, эллипсы и овалы.

[73] Об этом писал и Отто Вагнер в своей книге "Современная архитектура", сходные идеи звучали в манифестах художников и дизайнеров венского Сецессиона.

[74] Возникает интересная ситуация, когда предметы, принадлежащие культурам «модных» стран, фактически начинают провоцировать художников и архитекторов на их органичное включение в жилую или общественную среду, становятся катализаторами проектной деятельности. Впоследствии прямое цитирование (как можно назвать использование аутентичных предметов в декорировании интерьера) заменяется на скрытое цитирование, когда «национальное» (прежде всего японские мотивы, а также элементы культур разных стран) становится темой для создания облика вещи, проявляет себя посредством стилизации.

Геометрия приобретает универсальный характер, становится «материалом» для любых построений в работах художников Венских мастерских.

Квадрат и треугольник были настолько значимыми для художественно-графической системы дизайнеров Венских мастерских, что именно на них основывался логотип этого художественного объединения, созданный Йозефом Хоффманом.

Для сравнения, школа Глазго тоже имела свой фирменный знак: стилизованную двухмерную розу с равномерными заливками цветом. Но это был узнаваемый флоральный элемент. Художники Венских мастерских пошли по пути максимального упрощения идеи, превратив композицию практически в абстрактный символ. Две пересекающиеся силуэтные буквы WW, состоящие из нескольких взаимно пересекающихся треугольников закреплены в статичную и гармоничную форму квадрата. На нейтрально белом фоне угольно черный силуэт фирменного знака прочитывается особенно выразительно. В ней наиболее полно выражен линеарный принцип построения художественной формы: зигзагообразная линия букв заключена в строгие вертикальные и горизонтальные линии, образующие квадрат.

Пластический и графический язык Венских мастерских базируется на построениях, оперирующих геометрическими формами. В равной степени это могут быть построения из геометрических фигур, а могут быть и построения на основе модульной сетки, основы для размещения деталей орнамента. Ясность и четкость орнаментальной системы остается приоритетом, проектной идеей, на которую опираются художники в своих работах.

Применение контрастного колорита, построенного на черном и белом цветовом сочетании, обнаруживается в знаменитом шахматном узоре, примененном Й. Хоффманом в интерьерах практически всех построек. Выразительность и лаконичность шахматного рисунка активно применялись Йозефом Хоффманом и Коломаном Мозером в дизайне как обивки мебели, так

и текстиля для санатория в Пуркерсдорфе. Форма квадрата и цветовое решение были продиктованы особенностями объемно-планировочной композиции сооружения и оформления его фасадов. Они трактованы лаконично, лишены почти всех декоративных элементов, кроме черно-белой мозаики в клетку, идущей по длине окон и дверей. Объемно-планировочная структура представляет собой компоновку различных по форме геометризованных объемов: кубов, параллелепипедов. Санаторий в Пуркерсдорфе, пожалуй, наиболее лаконичное сооружение, отражающее стремление Хоффмана к «упрощению и ужесточению формальной обработки» архитектурных фасадов[75].

Оперирование простыми геометрическими формами прослеживается во всех видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства Венских мастерских и может рассматриваться как ведущий формообразующий принцип. Так, например, образ шахматной доски появляется и на сиденьях кресел, и на полу, выложенном керамической плиткой, и на рисунке обоев, и в текстиле. Нижняя часть стены под большими окнами также могла быть оформлена плиткой или обоями с абстрактным геометрическим узором. При этом потолки в интерьерах были преимущественно однотонными. Это было сделано для того, чтобы в них прочитывались конструктивные элементы построек: оштукатуренные железобетонные балки.

Квадрат как универсальная форма легко переходит из плоскости в объем, на его основе моделируется и мебель в санатории Пуркерсдорф.

Помимо квадрата, Й. Хоффман при проектировании интерьера санатория обращается и к форме круга, применив ее в дизайне стульев для столовой. Они выполнены из темного дерева, снабжены изогнутыми спинками из гнутой древесины, в орнаменте стульев также возникает форма круга[76].

[75] Sekler, Eduard F. Josef Hoffmann: The Architectural Work: Monograph and Catalogue of Works. Edited and translated by Eduard F. Sekler. Princeton: Princeton University Press, 1985. P.52.
[76] Sarnitz, August. Josef Hoffmann 1870-1956: In the Realm of Beauty. Berlin: Taschen, 2007. P. 49.

Большая часть этих стульев была расположена вокруг стола в столовой, также они были установлены вдоль стен столовой, подчеркивая широкое пространство непрерывного белого цвета стен.

Наиболее полное представление о формообразовании и своеобразии орнаментально-графического и пластического языка рационального модерна Венских мастерских, дает исследование интерьеров Пале Стокле в Брюсселе[77]. В их решении Й. Хоффман максимально приблизился к полному воплощению понятия синтеза искусства и тотального стиля. В нем интерьерное решение развивает архитектурный замысел, воплощенный в объемно-пространственной форме и декоративном оформлении. Садово-парковое пространство, окружающее особняк также было организовано и оформлено по проекту архитектора.

В интерьерах Пале Стокле (ил. 11–12) отчетливо прослеживается связь между выбранными орнаментальными схемами, формами мебели и объемно-пространственным решением. Столовая представляет собой вытянутое прямоугольное пространство, имеющее трехгранное завершение с плоским перекрытием. Трехгранное завершение зала выходит за рамки основного архитектурного объема, усложняя общую объемно-планировочную композицию дворца. В интерьере зала эта часть декорирована семью прямоугольными светлыми мраморными панелями от пола до потолка. Большое количество вертикальных мраморных панелей, благодаря выбранному оттенку мрамора и рисунку прожилок на нем, сглаживает треугольную в плане архитектурную форму и создает иллюзию плавной дугообразной линии.

В верхней части строго по центру размещена центральная часть мозаичного панно Г. Климта, прямоугольного по формату и совпадающего по ширине с одной из панелей. Боковые стены в нижней части декорированы

[77] В Пале Стокле до сих пор сохранились произведения художников Венских мастерских Густава Климта, Коломана Мозера, Карла Отто Чешки, Рихарда Лукша, Елены Лукш-Маковской и Франца Мецнера.

деревянными панелями, в которых многократно повторена форма квадрата. Тот же квадрат отчетливо читается в форме сидений и спинок стульев, размещенных вокруг обеденного стола с длинной прямоугольной столешницей, а также видны ромбы, из которых составлен узор напольного покрытия. Рисунок напольного покрытия представляет собой параллельно расположенные и расходящиеся от центра зигзагообразные линии белого и черного цвета, состоящие из ромбов тех же цветов. Двухцветное решение пола с чередованием квадратов белого и черного цветов отсылает к шахматному орнаменту, излюбленному приему Й. Хоффмана.

Золотые завитки древа жизни округлой формы на декоративных панно перекликаются с круглыми золотистыми эмблемами на спинках стульев, с круглой формой золотистых шляпок мебельных гвоздиков, и с округлыми золотистыми элементами в узоре ковра, и с потолочными светильниками с металлическим золоченым основанием круглой формы. Рисунок прожилок на мраморе вторит ритму фактуры фанеровки столешницы. Форма квадрата многократно повторена в деревянных панелях, в форме мебели и напольного покрытия. Фактически в решении столовой чередуются две формы – круга и квадрата с их модификациями – прямоугольник и овал.

Та же многократная перекличка форм обнаруживается в восьмигранном помещении гостиной (ил. 13). Стены зала также членятся узкими прямоугольными панелями, заполненными сочетанием геометрического и растительного орнамента. На белом фоне нанесены контурным золотистым рисунком флоральные орнаментальные мотивы. Орнамент очень плотный и в нем доминируют круглые золотистые геометрические элементы. Они перекликаются с круглой формой полированной столешницы темно-коричневого цвета, с рисунком в мелкий горошек на прямоугольном ковре и с объемной формой круглых белых плафонов люстры с золоченым основанием, напоминающим плавную стилизованную форму чашечки бутона. Таким образом, тема растительного орнамента на декоративных панелях получает

развитие в формах подвесных плафонов светильника. Цвет золотистых кругов воспроизведен и в металлической части плафонов, и в тканевой обивке стульев, расположенных вокруг стола, и вдоль стен. Прямоугольная форма ковра перекликается с формой вертикальных декоративных панелей.

Интерьерное решение Пале Стокле формировалось с учетом коллекции произведений искусства, собранных его владельцем, в которую входили памятники египетской скульптуры, китайская керамика, византийские иконы и ювелирные украшения, персидские и армянские миниатюры, а также произведения западноевропейской живописи. По эскизам Г. Климта был создан фриз (ил. 14–16), вобравший в себя черты этих культур (трехчастное произведение, оформлявшее пространство трех стен).

Две большие панели отчасти симметричны, расположены на противоположных стенах. В центре каждой из них размещено стилизованное «древо жизни», но они отличаются сюжетом: на левой части фриза слева от дерева изображена танцующая девушка, а справа - композиция «Ожидание». Орнаментальные отсылки к древу жизни в виде орнамента из золотистых завитков появляются и в декоративных панно других помещений Пале Стокле.

На стене, расположенной справа от древа жизни, представлена композиция «Ожидание», аналогичная той, что представлена на левой стене, и «Упоение», в которой девушка уже обретает пару.

На фризах, расположенных на противоположных стенах, фактически разворачивается история продолжения вечной жизни, связанная с образом любви, поэтому древо жизни выступает и как центральный композиционный стержень, и в то же время постепенно переходит в орнаментальный декоративный фон, объединяя всю композицию панно. Образ Смерти также присутствует в фигуре хищной птицы, которая сидит на дереве и наблюдает за происходящим внизу. Обнимающиеся «любовники, еще враждебные друг

другу в Бетховенском фризе, перенесены на фриз Стокле как символ спокойствия и счастья, упоения и радости жизни»[78].

На стене, расположенной между ними, представлена абстрактная композиция, состоящая из полихромных геометрических фигур, заполняющих обобщенный силуэт («Золотой рыцарь»). Какова роль данного персонажа в фризе Г. Климта не очень ясно, возможно это воплощение мужского начала в симфонии жизни.

Эти мозаичные панно набраны из цветных камней, стекла, керамики, золотой смальты и эмалей, они эффектно и гармонично смотрятся на фоне кремового с прожилками мрамора[79]. Г. Климту «сам относил их к своим лучшим декоративным произведениям»[80]. В панно для столовой Пале Стокле он соединил все основные элементы художественно-графического и пластического языка Венских мастерских: геометрические формы с волнообразной линией, стилизованной растительной формой, превращенной в геометрическую форму круга, глубоко символичным философским смыслом и драгоценностью фактуры.

Рациональный модерн отличает универсальность образно-графического и пластического языка, поэтому демонстрировать его возможности следует на примерах, отсылающих к различным видам искусства. Единство языка проявляет себя в единстве подхода: форма или плоскость конструируются, насыщаются графической и пластической информацией, опираясь на лаконичность, структурность, чистоту образа. Один и тот же мотив «путешествует» из одного вида искусства в другой, поэтому ценность при искусствоведческом исследовании приобретает не только носитель, но и элемент пластического и образно-графического языка, а также его трансформации, исходя из материала и формы поверхности.

[78] Нере Жиль. Густав Климт. 1862–1918. Мир в женских образах. - М.: АРТ-Родник, 2011.
[79] Эти декоративные панно были выполнены в мозаичной мастерской Леопольда Форстнера в Вене.
[80] Whitford Frank. Klimt. New York, Thames and Hudson, 1990. p. 18.

На примере интерьеров Пале Стокле, а также в других сооружениях, спроектированных и оформленных архитекторами и дизайнерами Венских мастерских, можно наблюдать, как одна и та же геометрическая форма: квадрат, круг, прямоугольник, треугольник, может претерпевать метаморфозы: из структурного элемента двухмерного орнамента она превращается в объемную форму предметов интерьера. Она же зачастую лежит в основе объемно-пространственной структуры помещения или целого здания. Сочетание прямоугольных, полукруглых, квадратных, многогранных форм многократно повторено в планировке Пале Стокле: и в его внешнем облике, и во внутреннем убранстве.

Многократное повторение и перекличка одних и тех же форм – плоских и объемных – было связано с еще одним важным для дизайнеров Венских мастерских художественным приемом: контрастным сопоставлением. Многократное контрастное сопоставление одной и той же геометрической формы в разных масштабах и фактурах существенно расширяло творческие возможности дизайнера и архитектора, а зрителю давало возможность бесконечного изучения орнаментальных возможностей жилого пространства, глаз никогда не уставал, так как новые ракурсы и сочетания форм различных предметов позволяли по-новому взглянуть на интерьер. Прочная взаимосвязь орнамента с объемно-пространственной композицией архитектуры давала тот баланс и ощущение гармонии, благодаря которому интерьер всегда воспринимался целостно, в нем явственно чувствовалась архитектоника пространства.

Те же черты целостности художественного образа и архитектоники присущи и отдельным произведениям декоративно-прикладного искусства, выполнявшимся, как правило, по частным заказам в единственном экземпляре. Изделия из художественного металла проектировались Карлом Хагенауэром, Йозефом Хоффманом, Бертольдом Леффлером, Францем Метцнером,

Коломаном Мозером, Дагобером Пече, Отто Пручером, Максом Снишеком, Йозефом Урбаном и Юлием Цимпелем.

В них использовались уже знакомые по другим предметам декоративно-прикладного искусства Венских мастерских геометрические орнаменты, сложные объемные геометризованные формы и орнаменты с преобладанием квадратов полукруглых линий, разработанные Йозефом Хоффманом, Робертом Голубцем, Хильдой Джессер, Коломаном Мозером, Дагобером Пече, Майклом Повольни, Отто Пручером, Гертрудой Вайнбергер и Юлием Цимпелем. Художники Венских мастерских, благодаря свободе и изощренности в оперировании геометрией, создавали на основе простых орнаментальных схем и форм действительно уникальные предметы обстановки.

Контраст сочетания черных и белых, цветных квадратов, ромбов, полосок, многократно повторенный, благодаря раппортным композициям на обоях и настенных покрытиях, продолжает общую для Венских мастерских концепцию единого геометрически устроенного, упорядоченного пространства. Структура узоров запоминающаяся, предельно простая, в результате ритмичного соединения различных геометрических форм в единую композицию, формируется своего рода наглядная «сетка» построения раппорта. Такой подход и ясная структура позволяет создавать различные вариации на одну и ту же орнаментальную схему. К примеру, в «шашечном» орнаменте квадраты заменяются на ромбы, и орнамент становится более сложным, интересным и, кроме того, более динамичным. Эта динамика, построенная на эффекте оптической иллюзии, впоследствии была воспринята оп-артом в 1950-е гг. Научное обоснование оптические иллюзии получают в конце XIX в., но, как самостоятельное художественное явление они оформляются только в середине XX в. Первые его предпосылки заложены орнаментальными поисками, художников и архитекторов Венских мастерских. В качестве примера можно привести образец обоев в санатории в

Пуркерсдорфе (ил. 17). Декор обоев оформлен путём сочетания белых и черных узких прямоугольников, взаимно расположенных в шахматном порядке. В результате создается оптическое впечатление динамичного орнамента. Орнаментальная сетка в данном примере дополнительно усложнена тем, что в белые прямоугольники друг над другом вписаны три окружности. В результате сочетания различных вариаций того же орнамента в текстиле и обивке кресел создается эффект оптической иллюзии, орнамент призывает зрителя к постоянному разглядыванию. Таким образом, раппортная композиция становится еще более сложной и динамичной. Те же принципы формирования орнаментальных схем обоев неоднократно применялись Й. Хоффманом и К. Мозером.

Важным формообразующим элементом орнаментально-графического и пластического языка произведений Венских мастерских являются прямая и волнообразная линии. Этот мотив присутствует в растительных орнаментах, он превратился в визитную карточку орнамента ар-нуво и связан с «появлением свободно развивающегося пространства, формирующего плавное перетекание архитектурных объемов»[81]. Отход от чрезмерного увлечения волнообразной линией был отчасти продиктован поиском собственного творческого пути для венского модерна. Эти две линии: прямая и волнообразная, встречаются во многих орнаментальных схемах: если в орнаменте преобладают фигуры из пересеченных вертикальных и горизонтальных линий, то в форме предмета присутствуют подчеркнуто плавные очертания. Также волнообразная линия может чередоваться в орнаментах с вертикальными линиями, но быть заключенной в строгие рамки квадратного или прямоугольного обрамления. Эти принципы встречаются и в графических работах, и в орнаментах для текстиля, обоев, и в дизайне ювелирных украшений, и т.д. Таким образом, практически во всех произведениях, дизайнеры Венских мастерских стремились к соблюдению

[81] Османкина Г.Ю. Значение дизайнерской линии в стиле модерн // Омский научный вестник, № 4 (131), 2014. С. 191.

хрупкого баланса между витальностью растительной орнаментики и волнообразной линии, «линии красоты» (как называл ее У. Хогарт[82]) и рационализмом строгой прямой линии.

Эти же принципы обнаруживаются и в фигуративных композициях в графике, текстиле, инкрустации мебели и в декоративных панно, например, в текстильных работах, созданных Матильдой Флеге, Лотте Фёхлер-Фреммель, Йозефом Хоффманом, Хильдой Джессер, Людвигом Генрихом, Марией Ликарц, Ритой Луццатте, Коломаном Мозером, Дагобером Пече, Китти Рикс, Максом Снишеком и Францем фон Зюловым (ил. 18–23). Но в них в большей степени прослеживается влияние искусства Японии: в образах, в принципах компоновки, взаимных наложений одних элементов орнамента на другие и т. д., как на эскизе К. Мозера, в котором чередуются дугообразные фигуры рыб, но направления их фигур строго вторят прямым линиям, пересекающимся под углом. В его произведениях, как и в картинах и панно Г. Климта, создан единый художественный образ, в котором соседствуют простые геометрические формы, растительные мотивы, извилистые и стилизованные орнаменты.

Еще одной особенность волнообразной линии в произведениях искусства Венских мастерских заключалась в ее успокоенном, более плавном ритме, нежели в искусстве бельгийского или французского модерна. Она имела мало общего с «ударом хлыста», скорее с цветочной лозой или речной волной, именно так она и трактовалась, в графике, в инкрустациях, в произведениях ювелирного искусства или в рисунке рам для зеркал. В произведениях Г. Климта волнообразная линия превратилась в стилизованный «золотой завиток», часто встречающийся в его декоративных панно[83]. Одним

[82] Цит. по: там же.

[83] Составить представление о декоративных панно Венских мастерских и их роли в оформлении интерьеров можно по серии декоративных панно, созданных Густавом Климтом для столовой Пале Стокле. Его сложные и по образности, и по технике исполнения произведения напоминают монументальные ювелирные произведения. В них, как и в ряде своих живописных работ он применял золотой фон, мозаичные композиции полихромные эмали, инкрустацию. Для декоративных панно Климта характерны яркие цвета: красный,

из первых в концеXIX – начале XX в. золото в своих произведениях начал применять К. Мозер как один из мощных колористических и стилистических приемов. Например, в оформлении лепного оформления фасада жилого дома на улице Линке-Винцайле, 38 в 1898 г., или в эскизах мозаичных панно для Церкви АМ-Штайнхоф в 1905 г.

Особенный интерес к соединению растительного и геометрического орнамента, проявился к началу 1920-х гг. Орнаменты становились более изощренными и игривыми, вновь вернулся интерес к растительному орнаменту, на смену лаконичной простоте пришли роскошные завитки, стилизованные листья, цветы и плоды, свисающие с тонких веток.

Своеобразная и выразительная орнаментальная культура Венских мастерских сформировалась благодаря работам Йозефа Хоффмана, Коломана Мозера, Уго Зоветти, Карла Отто Гжешки, Дагобера Пече, Франца фон Зулофа. Важной фигурой в предметном дизайне Венских мастерских был Дагобер Пече. Австрийский дизайнер Дагобер Пече придал новый импульс оформлению рам для зеркал (ил. 24–26). Все его работы несут независимый от стиля времени, совершенно индивидуальный характер: он особо обыгрывает поверхность рамы, преобразует ее в конструкцию из стилизованных листьев и цветков, побегов, лент, кистей. Эти рамы производят праздничное впечатление, благодаря использованию глянцевого золочения. Несмотря на присутствие растительных орнаментальных композиций в рамах, в каждой из них отчетливо прослеживается геометрическая форма: квадрат, круг, овал. Благодаря универсальности и единой стилевой выдержанности, произведения предметного дизайна, наполнявшие интерьеры рационального модерна органично в них вписывались и создавали единое стилевое и объемно-пространственное решение.

синий, зеленый. Фон составлен из множества мелких квадратов и прямоугольников. На нем он размещал изогнутые стилизованные фигуры.

Нередко строго симметричное распределение стилизованных элементов в этих произведениях декоративно-прикладного искусства создавало эффект геральдической композиции. Растительная форма вносит эффект живописности, романтичности, но в то же время строгий диктат геометрической формы сохраняет архитектонику пластического языка.

Образно-графический и пластический язык Венских мастерских представлял собой целостную систему, в которой базовые элементы орнамента могли существовать одновременно как паттерн и как конструктивная деталь. Квадрат (шахматная раскладка), линии и полосы, ключевые растительные мотивы были некими атомами стиля, т. е. могли свободно менять свое назначение и состояние (становиться плоскими или объемными). Этот момент отражает стратегию и принципы функционирования модерна как тотального стиля, где вершиной является архитектура, собирающая воедино все элементы. И этот принцип действует по отношению к любому предмету проектирования: он воспринимается как целостность, как совокупность базовых форм, значение и архитектоника которых варьируется в зависимости от задач и авторской идеи (художественного образа). Наиболее ярко данный момент проявляет себя в дизайне мебели, где текстильный орнамент оказывался созвучным с конструктивными особенностями предметов интерьера или формами и окраской их деталей.

Отдельные черты рационального модерна можно увидеть в ряде интерьеров и произведениях мебели, разработанных представителем бельгийского модерна Анри ван де Вельде (1863–1957 гг.) (ил. 27–30). В созданных им интерьерных решениях рабочего кабинета Александра Коха (1903 г.) и кабинета Карла Эрнста Остхауса, виллы Хоэнхоф в Хагене (1906–1908 гг.), несмотря на доминирование декоративизма сложных узорчатых орнаментов (лепнины и росписи, как в вилле Хоэнхоф, переходящей сплошным орнаментальным потоком со стен на потолок) и изогнутых текучих

линий, подчинена строгому ритму и упорядоченности геометрических форм. Рационализм подхода в оперировании геометрическими объемами особенно заметен в его мебельных проектах, построенных на оригинальном сочетании простых, геометрических форм и объемов: параллелепипеда и прямоугольника в сочетании со скругленной дугообразной формой. В его мебельных проектах 1930-х гг. видна постепенная трансформация его художественного почерка в мебели из экспозиции в Новом музее в Веймаре в сторону большего лаконизма, оперирования прямоугольными блоками. Скругленные линии сохраняются преимущественно в форме спинок, сидений и небольших деталей стульев, а также в гнутых металлических конструкциях, которые он применяет в это время, как и многие дизайнеры мебели 1930-х гг.

Важную роль в развитии венского и русского рационального модерна сыграл Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908 гг.). Его творчество в искусстве модерна в дизайне интерьеров претерпело более радикальный переход от декоративизма к пуризму. Для темы данного исследования наибольший интерес представляют его эскизы и интерьерные решения для дармштадской художественной колонии, выполненные в 1900-х гг. (ил. 31–34), а также его проект интерьера, представленный на архитектурной выставке в Москве, речь о которой пойдет позднее. В них соединились черты рационального модерна (лаконичность и четкость построения, организации внутреннего пространства комнат, геометризм орнаментов и форм), использование деревянных балок на потолке, как отсылка к национальному колориту и элементу стиля рустик. Вместе с тем в ряде интерьерных решений и мебельных проектов отчетливо прочитываются формы и пропорции неоклассического стиля. Так в эскизе интерьера для Дармштадской колонии художников дверной проем заменен на мощную полуциркульную арку (ил. 31). Примыкающая к ней стена членится рядом декоративных пилястр, украшенных орнаментом. Выполненный им деревянный кабинет для музыкального салона Великого герцога Гессенского Эрнста Людвига в 1900-х гг. (ил. 35) по формам и конструкции напоминает

модель античного мавзолея, обрамленного тонкими колоннами. Строгость и монументальность форм этого предмета мебели подчеркнуто орнаментом в виде ромбов, списанных в сетку вертикальных и горизонтальных тяг на передней стенке кабинета. Элементы неоклассической декорации формируют композицию мебельных проектов Й. Ольбриха и в более позднем периоде в 1920–1930-х гг. (ил. 36).

Исследование творчества архитекторов, художников и дизайнеров рационального модерна было бы неполным без упоминания интерьерных работ Бруно Пауля (ил. 37), одного из основателя немецкого Веркбунда в 1907 г. В его же мастерской в 1907–1908 гг. работали Людвиг Мис ван дер Роэ и Адольф Мейер. Его интерьерные работы 1900-х гг. представляют собой образцы сложного полистилевого подхода. В его интерьерных проектах того времени можно увидеть соединение изысканных, утонченных и одновременно орнаментально насыщенных орнаментов, близких к эстетике школы Глазго (шотландский модерн) с более лаконичным и строго организованным мебельным наполнением. В мебели, декорированной скромным резным орнаментом, напоминающей по формам корпусную мебель стиля бидермейер XIX века, а сложно профилированные формы ножек – интерпретация неоклассической мебели XIX века.

1.2. Линия рационального модерна в русском искусстве

Стиль модерн, возникший в русском искусстве в конце XIX в. как логическое завершение творческих поисков второй половины XIX в. развивался, с одной стороны, в общеевропейским русле, с другой стороны он отличается яркостью, национальной самобытностью в сочетании с некоторой эклектичностью в интерьерных решениях.

Нередко выбор общего стиля различных помещений выбирался в соответствии с пожеланиями заказчика. Одновременно в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве русского модерна доминирующую роль

играли два направления, которые условно можно охарактеризовать как «национально-романтическое» и «рационалистическое».

Если первое широко представлено русским стилем и его развитие можно проследить на примере ряда художественных объединений, таких как Абрамцево и Талашкино, то рациональное направление в русском модерне, существовало не столь длительное время (менее десяти лет). Оно сформировалось отчасти под влиянием рационалистических тенденций в русском зодчестве второй половины XIX в. [84] , а с другой под непосредственным влиянием Венского Сецессиона, шотландского модерна (Ч. Макинтоша) и дармштадской школы. Архитекторы, работавшие в этом направлении, впоследствии продолжили свой творческий путь в неоклассической художественной традиции, соединив художественные принципы рационального модерна с наследием неоклассической архитектуры.

Возникновение рационального модерна в России связано с несколькими факторами. Эстетика и стилистика модерна была воспринята русскими архитекторами и художниками как некое противопоставление эклектике и академизму второй половины XIX в. Одновременно в недрах архитектуры эклектики созревали, в том числе, и предпосылки к рационалистическому, утилитарному подходу. Полистилизм рубежа веков в России отчасти связан с вкусовыми пристрастиями заказчиков и экспериментами архитекторов. Широкая вариативность позволяла свободно применять элементы и архитектурные методы разных стилей (историзма, неоклассицизма, ар-нуво, рационального модерна) к конкретной задаче, будь то объемно-планировочное решение, оформление фасада или интерьера. Это же характерно и для искусства эклектики. Посредством отбора элементов определенного стиля архитекторам удавалось создавать неповторимые, оригинальные интерьерные решения. Одним из таких решений, соединивших

[84] Рационалистические, отчасти утилитарные взгляды на архитектуру можно было увидеть, к примеру, к книге А.К. Красовского, петербургского архитектора и педагога, «Гражданская архитектура. Части зданий. С

в себе элементы национально-романтического и рационального стилей стали внутренние помещения «дома Торгово-промышленного товарищества Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдиной, возведенного в 1907–1909 гг. архитектором П.Ф. Алёшиным[85]. Это его единственная постройка в Санкт-Петербурге»[86] известна хорошо «сохранившимися до наших дней интерьерами белого зала, гостиной, кабинета, приёмной, большой столовой, гербового зала, а также небольшого фойе и холла с лестницей. На первом этаже сохранились вестибюль и два тамбура, оформляющие единственный вход с улицы Марата. П.Ф. Алёшин полностью подготовил детальный проект оформления интерьеров. В изготовлении деталей отделки и обстановки приняли участие известные петербургские фабрики того времени: фирма Ф. Мельцера и художественно-керамический завод О.О. Гельдвейна и П.К. Ваулина. Особое значение в оформлении интерьеров дома имели работы признанных мастеров – Н. К. Рериха («Богатырский фриз», украсивший стены большой столовой) и М. А. Врубеля (камин на былинный сюжет встречи Микулы Селяниновича и Вольги)»[87]. Эти произведения, яркие образцы русского стиля, выступают в качестве декоративных акцентов цветовых и пластических на фоне нейтральных белых стен, облицованных невысокими деревянными панелями по периметру комнат, а «разнообразие применяемых материалов позволяло архитектору активно использовать принцип правдивости, эстетизацию материала как выразительное средство, оперируя их цветами и фактурами»[88].

Верхняя часть стен обозначена узкими горизонтальными деревянными тягами, опоясывающими комнату. Потолок членится рядами изогнутых деревянных балок, восходящих к интерьерным решениям Красного дома

[85] Подробный анализ интерьерного убранства этого сооружения представлен в статье: Долгова А.И. Национальные мотивы в интерьере петербургского модерна (дома страхового общества «Россия» и Торгово-промышленного товарищества Бажанова и Чувалдиной) // Актуальные проблемы теории и истории искусства, № 3, 2013. С. 298–302.

[86] Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона: избранные материалы конференций, проведенных в 2011–2013 гг. / отв. ред. Б.М. Кириков; сост., науч. ред. С.С. Левошко. СПб., 2014. С. 11.

[87] Там же.

[88] Там же. С. 12.

Уильяма Мориса или к работам Чарльза Ренни Макинтоша. Деревянные строго геометризованные элементы оформления задают строгий ритм на практически незаполненном поле светлых стен, организуют пространство комнат, стены которых выступают в качестве нейтрального фона для предметов мебели и деталей обстановки, выполненных в русском стиле, подчеркивая их уникальность. Архитектор «стремился к тому, чтобы парадные комнаты, будучи нарядными и элегантными, оставались в то же время просторными и удобными, не имеющими в своем оформлении" ничего кричащего”»[89]. Одновременно, как и в ряде сооружений «северного модерна» в интерьерных решениях дома Торгово-промышленного товарищества Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдиной «новизна и оригинальность приемов модерна сочеталась с острой стилизацией мотивов традиционного скандинавского, русского и карело-финского искусства»[90].

Отдельные произведения архитектуры неоклассицизма рубежа веков также тесно связаны с эклектикой именно благодаря утилитарности применения архитектурных стилистических приемов в соответствии с назначением здания, как в проекте Р. Клейна здания ГМИИ им. А.С. Пушкина (1898–1912 гг.) или в оформлении Николаевского вокзала по проекту К.А. Тона (1847–1851 гг.), или эклектичного Нового Эрмитажа (1842–1851 гг.) (архитектор Лео фон Кленце)[91].

В начале XX в. сложилось сразу несколько факторов, обусловивших возникновение и особенности развития рационально модерна в русском зодчестве. Во-первых, это теоретические труды, посвященные венскому модерну – статьи в журналах «Der Architekt» и «The Studio» в 1902 г. Е.Е. Баумгартен дает в журнале «Зодчий» подробный пересказ с комментариями

[89] Матвеев Б., Колотов М. Дом Бажанова // Диалог, 1990, №35 С. 28.
[90] Кириков Б.М. «Северный» модерн // Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб.: Коло, 2006. – С. 279.
[91] Альбомом чертежей на 102 л., выпущенной в Санкт-Петербурге в 1851 г. В этом теоретическом труде уделялось большое внимание конструкции и техники зодчества как источнику архитектурных форм.

книги О. Вагнера «Современная архитектура» [92] , в 1905 г. публикует монографию «Рациональное в новейшей архитектуре», в которой анализирует западноевропейские архитектурные решения венских зодчих Й. Хоффмана, Йозефа Ольбриха, Леопольда Бауэра, последователей идей О. Вагнера, с точки зрения их применимости для русской архитектуры, в частности принципов простоты и целесообразности. Обращение к венской[93]архитектуре в России ряд исследователей московского и петербургского модерна (М.В. Нащокина, Н.Л. Данилова) связывают с объединяющим их стремлением к «серьезности, статусности, имперской красоте» [94] . В качестве примера приводится творчество О. Вагнера, «перерабатывавшего камерный «интернациональный стиль» для возведения грандиозных и монументальных построек государственной важности» [95] . По словам М.В. Нащокиной, «культ стихийного, иррационального, интуитивного, спонтанного, характерный для всего европейского искусства рубежа веков, в Вене как бы остепенялся, соединяясь с привлекательной для России имперской монументальностью»[96].

Заказчиками сооружений в стилистике рационального модерна и в России и Европе были преимущественно представители буржуазии (в России, преимущественно представители состоятельного купеческого сословия), а преобладающим типом сооружения – стали городские особняки в Москве и доходные дома в Санкт-Петербурге. Архитекторы и художники Венских мастерских также преимущественно возводили частные особняки и небольшое количество общественных зданий.

Важную роль в формировании русского рационального модерна сыграли общественные организации. Одно из них – Московское торгово-

[92] Баумгартен Е.Е. Современная архитектура. Критический очерк // Зодчий, 1902 № 48–49.
[93] В данном случае имеется в виду искусство венского Сецессиона, а не архитектура страны в целом.
[94] Данилова Н.Л. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. С. 449
[95] Там же.
[96] Нащокина М.В. Москва в зеркале венского Сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии (1867–1918). СПб., 2005. С. 124.с

строительное общество под руководством Я.А. Рекка. Цели общества, заключавшиеся в строительстве, перестройке и эксплуатации московских и подмосковных домов для «предоставления жителям больших жизненных удобств»[97] . Не последнюю роль сыграли эстетические пристрастия Я.А. Рекка, ориентировавшегося, по словам М.В. Нащокиной «на достижения новейшей западной культуры» [98] в обустройстве домов-особняков, преимущественно на шотландский модерн (школа Глазго) и Венский Сецессион, с сохранением национального колорита московской архитектуры, что отчетливо видно по стилистике работ архитекторов В.Ф. Валькота, И.А. Фомина, Г.А. Гельриха, сотрудничавших с Московским торгово-строительным обществом. Также Я.А. Рекк, состоятельный банкир, нередко сам выступал в качестве заказчика и ввел молодых архитекторов, работавших в новом стиле в круг заказчиков из состоятельного купечества[99]. Для них молодые архитекторы начали возводить дома-особняки в стилистике рационального модерна. Если сооружения В.Ф. Валькота (серия проектов особняков в Мертвом (современном Пречистенском переулке) в 1899 – 1902 гг.) и ранние работы Г.А. Гельриха (особняк Я.А. Рекка на Большой Никитской, д. 56) тяготели в большей степени к шотландской версии модерна, то в проекте особняка Я.А. Рекка в Скатерном переулке (1900 г.) (ил. 38) И.А. Фомин более тяготел к стилистике Венского Сецессиона. Эту линию рационального модерна он развивает и далее. Влияние рационального модерна в этом сооружении видно в асимметричном сочетании объемов (двух параллелепипедов: один ориентирован по вертикали, второй по диагонали, сочетание формы круга и прямоугольника в оконных проемах, на гладких поверхностях фасадов размещен активный лепной флоральный декор, успокоенный отчетливо выявленной горизонталью карниза, упорядоченный спокойным и четким ритмом, прямоугольных оконных проемов,

[97] Указатель действующих в империи акционерных предприятий и торговых домов. СПб., 1903 № 231. С 311.
[98] Нащокина М.В. Московский модерн. – СПб.: Издательство «Коло», 2011. С. 108.
[99] Там же. С. 109.

чередующихся с гладью стен между ними. В этом особняке видно и влияние основных эстетических принципов венского модерна (рациональность, ритмичное чередование форм, построение стенного оформления объемно-планировочного решения на основе простых геометрических форм, применение в орнаментике упорядоченных растительных мотивов, завитка. В то же время уже в этом сооружении в системе оформления фасадов активной лепниной, ее рисунок свидетельствует о самостоятельном осмыслении русским зодчим европейского опыта.

Проекты особняков В.Ф. Валькота в Мертвом переулке 1900-х гг. (ил. 39–40) еще более лаконичны, благодаря чему отчетливо проявляется ритмичное членение фасадов двумя рядами оконных проемов с гладью глухих участков стен в сочетании с полукруглыми и прямоугольными формами фасадов, которые поддерживает единая линия вынесенного мощного карниза.

В арсенале архитекторов рационального модерна можно выявить ряд общих стилистических приемов, каждый из которых по-своему их обыгрывал. Влияние рационального модерна на интерьерные решения общественных пространств можно увидеть в совместной работе Ф.О. Шехтеля и И.А. Фомина в ходе реконструкции театрального здания Г. Лианозова в Камергерском переулке, д. 3[100]. Внутренние пространства театра скромные, лаконичные, в связи с чем, исследователи указывали на близость их стилистики шотландскому модерну. В действительности, если обратить внимание на декоративное оформление стен, мебели, изразцы на фасаде (ил. 41–42), отчетливо видна самобытная декоративная линия, позднее представленная на выставке Нового стиля в 1902–1903 гг. Завитки на фасаде (в изразцах и металлических элементы уличных светильников), стенных росписях и в металлических ограждениях лестницы по форме близки к орнаментам во

[100] В результате проведенной масштабной реконструкции большая сценическая коробка заняла весь бывший двор и существующую до этого сцену. Теперь театр смог вместить до 1300 зрителей. Ф.О. Шехтелем был создан проект поворотного круга сцены, карманов для декораций, пространств под сценой. Поднимающийся занавес был заменен на раздвижной. Им же была разработана система освещения интерьеров и созданы эскизы светильников.

фризе работы В. Егорова (ил. 43), представленном на выставке Нового стиля. Стилистика мебели, форма светильников, геометризованные декоративные композиции, заполнившие плоскости стен, свидетельствуют о самобытном переосмыслении русских архитекторов и художников опыта венского и шотландского модерна. Декоративизм стенных росписей, перекликающийся с легкими и плавными линиями балкона, контрастирует со строгой геометрической формой мебели, построенной на сочетании прямоугольных форм, квадратных и треугольных форм.

В оформлении зрительного зала подчеркивается единство принципов организации пространства и декора: Одни и те же геометрические формы находятся в постоянном диалоге. Так, к примеру, система освещения, размещенная в купольном пространстве над зоной амфитеатра, освещена множеством лаконичных по форме светильников, расположенных по окружности, образующих ломаную зигзагообразную линию. Их поддерживает система размещенных по кругу софитов. Тот же принцип наблюдался и в наиболее крупных произведениях венского модерна.

Близким по принципам оформления интерьеров общественного здания можно назвать помещения Сберегательной кассы в Рахмановском переулке (1902–1907 гг.), спроектированных И.А. Ивановым-Шицем. В просторном, лаконичном операционном зале (ил. 44), декорированном лаконично господствовал графичный и легкий рисунок, построенный на сочетании различных геометрических форм, преимущественно прямоугольников и небольших, дугообразных линий. Светильники, спускающиеся с потолка отдельно или группами, с плафонами в форме параллелепипеда, напоминают те, что представлены в зеленом фойе МХАТ им. А.П. Чехова (ил. 45), спроектированном Ф.О. Шехтелем, роднит эти интерьеры и использование частой решетки в дверном проеме, образующей рисунок из мелких многократно повторенных квадратов. Геометризованные, упрощенные формы мебели, использованию применении мелкой расстекловки потолочного

проема, стремление к созданию просторного свободного пространства интерьера, использование потолочного освещения при помощи остекленных проемов, все это сближает решение залов Сберегательной кассы И.А. Иванова-Шица с интерьерами здания Почтовой Сберегательной кассы (ил. 46), спроектированной О. Вагнером в 1906 г. В то же время в этом интерьере присутствуют те черты, что подчеркивают особенности русского рационального модерна – они в значительной степени более декоративны. Один и тот же мотив квадрата или прямоугольника, многократно повторяясь в разных частях интерьера и материалах – в плафонах светильников, в формах мебели, решетках оконных проемов, рисунке простенков, в кессонах потолка, он трактуется по-новому, приобретая большую декоративность и призывая к длительному рассматриванию орнаментов и форм.

Многие современники критично восприняли обращение архитекторов нового стилям модерна к опыту европейских мастеров. Многие видели в этом безжизненную подражательность европейским образцам и признаки декадентства. В то же время архитекторы и художники московской версии рационального модерна, какую можно видеть на примере сохранившихся интерьеров, декоративно и самобытно переосмысливали базовые принципы этого направления: лапидарность, целесообразность и логику конструкций.

Эти принципы привлекли рациональный модерн и в архитектуру Петербурга, которая, по замечанию Даниловой, «в конце XIX в. с готовностью принимает и перенимает, порой слепо, венские мотивы. Вагнеровский декор воспринимается как соответствующий стилю столицы империи. Неосознанно проводится параллель Вена – Петербург, оправдывающая и подтверждающая легитимность заимствования. Фасадность венской застройки как нельзя лучше соответствует петербургскому архитектурному духу: большинство городских

построек сецессионистов являются монохромными, симметричными, с четко выверенным соотношением пространства стены и количества декора»[101].

Особенности интерьерных решений в Санкт-Петербурге, выполненные в стилистике русского рационально модерна под непосредственным влиянием школы Вагнера, ярко описаны, современниками. Ряд авторов, как, например архитектор А.Я. Барышников пишет о своей работе над доходным домом по ул. Марата д. 31, отмечая стилистическое единство фасада и интерьерного решения, выполненные в соответствии с новым направлением в архитектуре[102]. Сохранившаяся внутренняя отделка парадной этого дома, а также обнаруженные в интерьере альфрейной росписи (ил. 47), расположенной длинными фризами под потолком указывает на важную черту русского рационального модерна – сочетание гладких стен, рациональное геометризованное членение интерьерного пространства жестким ритмом ребер в парадной (ил. 48) с активными декоративными вставками в виде рельефных панелей (ил. 49) и росписей с активными флоральными мотивами и рисунке лестничных ограждений. Эти же стилистические черты характерны и для решения фасада доходного дома (ил. 50–51). Если сравнивать интерьерные и фасадные решения на примере этого памятника архитектуры, то в интерьере больше орнаментальной свободы, меньшее подчинение геометрическому рациональному началу, что характерно именно для русского искусства.

Критики нового стиля нередко писали о поверхностном влиянии и чрезмерном увлечении русских архитекторов орнаментикой без учета формы, как, например, статья В. Шморя под заголовком «В борьбе за искусство» в журнале Зодчий. Однако это скорее говорит не о вторичности русского модерна, а о поиске собственного пути, через опыт других стран и других

[101] Данилова Н.Л. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2. / Под ред. А.В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. С. 449.
[102] Барышников А. Дом А.Я. Барышникова // Зодчий. 1900. № 3. С. 25.

мастеров. Иллюстрацией соединения геометризма и декоративности интерьера русского модерна является решение столовой в доме В. Фирсановой на Неглинной улице (ил. 52). С рациональным модерном ее роднит свободное центральное пространство в сочетании с геометризованным орнаментом и формами мебели. Геометрический орнамент на стене вдоль лестничного марша, лестничное ограждение, прорезной орнамент стульев составлен из квадратных и прямоугольных форм, потолочный узор из треугольников и трапеций повторен в формах сидений кресел и дивана. Близкие по формам спинок и орнаменту гарнитуры были представлены К. Орловым и И. Фоминым на Московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Дополнена строгая геометрия в оформлении столовой В. Фирсановой фризами флорального орнамента, покрывающими стены и часть проемов, соединенных с деревянными перилами ограждений. Фактически в этом интерьере можно говорить о плодотворном соединении рационального модерна с русским стилем.

Еще один яркий интерьер, демонстрирующий самобытный формально-стилистический и орнаментальный язык русского рационального модерна – сохранившееся убранство комнат особняка А.И. Дерожинской, спроектированных Ф.О. Шехтелем (ил. 53–55). В нем доминировало свободное пространство, перетекавшее из комнаты в комнату. Все декоративное оформление и мебель выстраивались преимущественно вдоль стен по периметру комнат. Отчасти по этой причине в ряде комнат, например, в прихожей появляется встроенная мебель.

В Большой гостиной своеобразной доминантой стал камин. Поднимающийся выше кессонированной облицовки стен и формировавший вместе с подвесными светильниками, фланкирующими его вертикальную линию. Эта доминанта поддерживалась огромным окном с крупным остеклением без переплетов, расположенным напротив, камина. Камин нередко играл роль интерьерной доминанты в проектах Ф.О. Шехтеля. Камин

богато декорирован как ритмически организованным геометризованным орнаментом со сглаженными формами, завитками и двумя антропоморфными рельефными фигурами мужчины и женщины. Верхняя часть гостиной ныне представляет собой гладь стен, но задумывалась она как фон для живописных панно В.Э. Борисова-Мусатова на тему «Времен года». Эскизы для них были подготовлены художником в 1905 г., но осуществлены так и не были. Стены помещений примерно на 2/3 высоты декорировались деревянными панелями, в рисунке которых многократно повторялась форма квадрата. Деревянные панели применялись в облицовке интерьеров и ранее, в конце XIXв., но с развитием технологии их изготовления, и в соответствии со стилистикой модерна, они приобрели особое значение. Они становятся высокими, достигают более одного метра, обретают развитый, активный карниз с полочками на кронштейнах. Это нововведение в решении интерьера русского модерна В.С. Торбик, связывает «с новом технологическим оборудованием, которое позволило облицовывать большие плоскости простой древесины сосны более дорогими породами дерева с красивой текстурой. В результате чего естественная красота текстуры древесины стала частью художественного. Оно же позволило изготавливать щиты большого размера: на смену деталям мебели и интерьера из массива древесины пришёл переклейной щит, т. е. щит, переклеенный из трёх и более пластин древесины по принципу изготовления фанеры»[103].

Перила деревянной лестницы, так же как в столовые дома В. Фирсановой практически полностью были покрыты богатым разнообразным орнаментом, как цветочным, так и геометризованным. В интерьере особняка А.И. Дерожинской в большей степени присутствует стремление к передаче текучих, изогнутых линий. Под их влиянием и геометрический орнамент

[103] Торбик В. С. Новые конструкции в отделке интерьеров начала XX века: работы фабрики Мельцера для петербургских особняков В.С. Кочубея и Ф.Г. Бажанова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 406.

перестает быть таким строгим, смягчается, подчиняется общему сложному ритму. Прорезной орнамент перил лестницы библиотеки напоминают лес или рощу из причудливо переплетенных ветвей деревьев. Камин в кабинете по своим формам, массивности напоминает пещеру. Этот эффект подчеркивается подвесными точечными светильниками с пирамидальными плафонами, вызывающие ассоциации со сталактитовыми сводами.

Орнаментальное оформление интерьеров, дверей, отдельных предметов мебели отсылают как к работам Й. Ольбриха, так и к работам Ч. Макинтоша (особенно в эскизе нереализованного светильника для столовой), но это не прямое цитирование, а творческое переосмысление, преобразование, для создания неповторимого самобытного пространства.

Рационалистическая линия не была полностью привнесена из европейских стран на русскую почву, она существовала в русской архитектуре XIX в., о чем писал А.К. Красовский в книге «Гражданская архитектура» 1851 г.: о преобразовании полезного в изящное и о взаимосвязи архитектурной формы с техникой и конструкцией[104].

Один из самых цитируемых орнаментов, заимствованных из вагнеровской архитектуры – мотив круга с пересекающими его тремя полосами. Его можно встретить и в интерьере (например, на плафоне театрального зала московского художественного театра) или на дворовом фасаде доходного дома З.Н. Юсуповой[105], что подчеркивает универсальность и устойчивость орнаментальных схем в русском рациональном модерне, а также указывает на сходные подходы в оформлении фасадной и интерьерной частей сооружений. Этот же декоративный мотив присутствует в декоративном оформлении парадных в доходном доме Н.Х. Хлебникова, в Виленском переулке, 6[106].

[104] Красовский А.К. Гражданская архитектура. Части зданий. С альбомом чертежей на 102л. СПб.,1851. С. 29.
[105] Дома расположен на набережной Фонтанки, 85, автор проекта Л.В. Шмеллинг, 1902–1904 гг.
[106] Автор проекта Б.И. Гиршович, 1907 г.

В интерьерах здания Витебского вокзала 1904 г. представлены отсылки к работам венских и немецких архитекторов модерна. В интерьерных решениях внутренних помещений вокзала, спроектированных С.А. Бржозовским и С.И. Минашем, прочитывается влияние стилистики и художественных решений, представленных в павильонах венской городской железной дороги.

Пик влияния венского рационального модерна на архитектуру Санкт-Петербурга пришелся на 1902–1904 гг. После этого начался спад интереса к новым формам и орнаментам. В соединении русской и венской архитектурной традиций выкристаллизовывался самобытный стиль. Интересен тот факт, что угасание интереса русских мастеров к модерну совпало с приездом О. Вагнера. Он принимал участие в жюри конкурса проектов торгового дома Гвардейского академического общества.

Особенностями рациональных концепций, воспринятых и творчески переработанных мастерами русского модерна, помимо доминанты геометрии, игры с объемными простыми формами заключалась в поисках новых способов выразительности не только при помощи сюжетных композиций, проистекающих из богатой традиции русского изобразительного искусства, но и при помощи богатства ритмических возможностей, предложенных венским модерном. Ориентируясь на лучшие образцы интерьерных решений, не только в области архитектуры, но и декоративно-прикладного искусства, а также теоретические разработки Й. Ольбриха, Р. Вагнера, мастера русского модерна сохранили самобытность русского искусства и обогатили европейский опыт.

1.3. Первая Архитектурная выставка в Москве 1902–1903 гг. – панорама интерьерных решений рационального модерна

Наиболее активно влияние рационалистических концепций на искусство русского модерна происходило в 1900-х гг., тем актуальнее и интереснее в

данном контексте провести исследование экспонатов московской архитектурной выставки 1902–1903 гг., носившей по своему составу международный характер[107].

Во второй половине XIX столетия важные изменения происходили не только в промышленном производстве, изменялся статус художественного произведения, формировался свободный международный художественный рынок, изменялся подход к экспозиционному пространству. Применительно к эпохе модернизма уже можно говорить об «автономии выставки как пространственно-эстетического феномена» [108] . Помимо художественных выставок, начали организовывать промышленные выставки с целью демонстрации передовой продукции промышленности. Эти выставки также приобрели международный характер. По мере роста спроса на промышленные выставки требовалось их художественное оформление, подача, в целях привлечения к продукции потенциальных покупателей.

Как отмечает Е.А. Карцева, международные художественные выставки» становятся «местом для взаимодействия художника, критика, дилера и публики» [109], а также поводом для обмена опытом между художниками и архитекторами разных стран. О необходимости соединении европейского опыта и русских традиций писал в статьях С.П. Дягилев.

В XIX в. в России проводили Всероссийские художественно-промышленные выставки, превратившиеся в место синтеза искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, садово-паркового ландшафта, музыки, театра, балета), игравшего важнейшую роль искусстве модерна. Это особенно заметно в экспозициях Сецессионов в Мюнхене, Вене, Берлине.

---

[107] Об интернациональном составе участников Московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. подробно писала М.В. Нащокина в статье «Художественная культура Австро-Венгрии, 1867–1918: искусство многонациональной империи».

[108] Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. М. - Берлин: Директ-Медиа, 2019. С. 32.

[109] Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. — Москва- Берлин: Директ-Медиа, 2019. С. 31.

Тот же принцип применялся на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг.: мебельные гарнитуры дополняли живописные и декоративными панно, а также предметы декоративно-прикладного искусства. Это одна из наиболее ранних и интересных выставок, на которых широко представлены мебель «нового стиля» русского модерна. Также в Санкт-Петербурге проходила выставка «Современное искусство и художественное предприятие» в 1902–1903 гг. на которой были представлены интерьеры, оформленные в новом стиле [110], а позднее, в 1908 г. «международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки».

В качестве локации для Московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. [111], экспонаты которой рассматриваются в этом разделе, был выбран особняк А. Грачевой» [112] на углу Петровки и Столешникова переулка. Насколько можно судить по публикациям современников [113], эта выставка привлекала к себе внимание.

В состав комитета по организации выставки кроме архитектора И.А. Фомина «входили В.Ф. Валькот, В.В. Воейков, И.Е. Бондаренко, В.В. Иордан, Н.Л. Шевяков и другие» [114]. Авторами афиши для выставки были «Федор Иванович Рерберг или его брат Иван» [115]. Это «первая программная выставка искусства модерна в России, всецело посвященная декораторскому и прикладному искусству, где был показан интерьер частного жилища, когда модерн широко внедрился в архитектурную практику Москвы» [116]. Выставка

[110] В работе над интерьерными решениями в этой экспозиции принимали участие К.А. Коровин (интерьер Чайной комнаты), А.Н. Бенуа, К.Е. Лансере (интерьер столовой и другие зарекомендовавшие себя архитекторы и художники, работавшие в новом стиле).
[111] Архитектурная выставка въ Москвѣ. 36 снимковъ съ произведеній И. Фомина, В. Фролова, В. Денисова, А. Браиловскаго, Н. Давыдовой, К. Орлова, К. Коровина, Ш. Макинтоша и І. Ольбриха. // Мир искусства: Том 9. № 3, 1903.
[112] Нащокина М.В. Московский модерн. — Санкт-Петербург, 2011. С. 277.
[113] Михайлов М. Выставка нового стиля (Jlt zu mienerilch) // Искусство строительное и декоративное. 1903. № 3. С. 18.
[114] Нащокина М.В. Московский модерн. — Санкт-Петербург, 2011. С. 100.
[115] Бабурина Н.И. Русский плакат. Вторая пол. XIX — нач. XX в. — Ленинград, 1988. С. 35.
[116] Нащокина М.В. Московский модерн. — Санкт-Петербург, 2011. С. 100.

мебели и предметов декоративно-прикладного искусства, позволявшая человеку представить, как мог бы выглядеть интерьер, его жилая среда, вызвала широкий отклик общественности и пробудила интерес к широкому внедрению в производство мебели нового стиля.

Помимо отечественных мастеров, представивших образцы мебельных гарнитуров, декоративных панно, светильников, скульптурных композиций, в выставке принимали участие европейские мастера. Была представлена голубая гостиная австрийского архитектора Йозефа Марии Ольбриха, работы Г. Гуршнера и К. Мозера, Х. Кристиансена и П. Беренса (представителей Дармштадской колонии художников) и работы Чарльза Ренни Макинтош и М. Макинтош (белая мебель «Салона» в сочетании с утонченными «бердслианскими»[117] (по замечанию С.П. Дягилева) панно).

Основные работы мастеров русского модерна, представленные на этой выставке, были опубликованы в 1903 г. журнале «Мир искусства» № 3. Часть образцов мебели и предметов декоративно-прикладного искусства были созданы в «русском национально-романтическом варианте модерна», конца XIXв. (мастерские Абрамцево и художественное объединение Талашкино, в имении княгини М.К. Тенишевой под Смоленском»). К ним относятся «деревянные дубовые стулья-кресла А. Браиловского, украшенные прорезным декором на спинке и царгах, стилизованными имитациями балясин и тяжелых форм русской мебели XVII – начала XVIII вв., богато орнаментированные объекты предметного декора Н.Я. Давыдовой, мастерской Абрамцево» с ярко выраженными русскими орнаментальными мотивами птиц, плетеным растительным декором»[118].

Большая часть экспонатов выставки представлена мебельными гарнитурами, относящимися к рациональному или геометрическому

[117] Дягилев С. Московские новости. Выставки «архитектурные» и «36-ти». // Хроника журнала «Мир искусства». — 1903. — № 1. — С. 9.
[118] Стругова О.Б. Вещь в интерьере // Журнал «Русское искусство». —2011. — №3 [Электронная версия]. — URL:https://heritagegallery.livejournal.com/10314.html/20.01.2022

направлению в русском и европейском модерне. Они выполнены в традициях искусства Венского Сецессиона. Особенно отчетливо это выражено в формах и принципах композиционного построения, как отдельных предметов мебели, так и интерьерных решений в целом.

Сравнивая мебельные гарнитуры по проектам Й. Ольбриха и Ч. Макинтоша с гарнитурами, представленными К. Коровиным, К. Орловым и И.А. Фоминым, выявляется ряд общих признаков построения формы и принципов орнаментации. Они заключаются в стремлении к строгой архитектонике и геометрической простоте форм. Композиционное построение в них базируется на сочетании трапециевидных, прямоугольных, и дугообразных форм. В отличие предметов, выполненных в традициях национально-романтического модерна, предметы мебели, спроектированные И. Фоминым, К. Орловым и К. Коровиным обладают меньшей активностью декора. Он плоскостной, имеет больше акцентное значение, не преобладает над художественной формой элементов конструкции и формой объектов в целом. Также на первый план по степени выразительности выходит текстура древесины, внося разнообразие в восприятие интерьера, помимо резных вставок и изразцов.

Вклад И.А. Фомина в выставку был не только на уровне ее организации. Его авторству принадлежит большая часть экспонатов: столовая серого клена (ил. 56), совмещенная в интерьере с богато декорированным трапециевидным бассейном, стены которого украшены скульптурным фризом с белыми медведями, идущими вдоль края; мебельные гарнитуры двух жилых комнат с каминами.

Нередко он дополнял мебельные гарнитуры каминами, ставшими в рациональном модерне и затем в неоклассических интерьерах неотъемлемой частью жилого пространства особняков. Для гостиной серого клена был предложен камин-печь прямоугольный в плане, фасад которого был декорирован плоскостным дробным орнаментом. На той же экспозиции было

представлено несколько каминов из песчаника с изразцами – два прямоугольных в плане и один шестигранной формы, построенной на сочетании трапеции, переходящей в узкий прямоугольник у своего основания и увенчанный скульптурами двух медведей [119] . Столовая серого клена отличается строгостью линий, массивностью и тяжелыми пропорциями. В ней виден характерный и для проектов архитектора, выполненных в стиле модерн и неоклассических интерьеров принцип целостности решения ансамбля, стремление подчинить все элементы единому художественному началу.

Объединение в одном выставочном пространстве произведений как отечественных, так и европейских художников, и архитекторов, работавших в стилистике венского и шотландского рационального модерна, а также близких к ним по художественным взглядам художников представителей Дармштадской колонии, позволяет сравнить их подходы к формообразованию.

В начале 1900-х гг. фиксируется пик активного влияния венского модерна на русское архитектурное и мебельное творчество. В нем доминируют строгие геометрические формы, что отчетливо видно в представленных на выставке произведениях И. Фомина, К. Коровина, К. Орлова и др. Особенно наглядно художественные особенности геометрии русского модерна выражены в дизайне светильников. Для столовой И.А Фоминым была разработана треугольная в плане трехрожковая люстра (ил. 57). Она представляет собой треугольный металлический каркас с трапециевидным основанием, декорированным традиционным для венского модерна завитком[120], но геометризованным, превратившимся практически в античный меандр. Металлическая подставка и стеклянный плафон образуют форму обобщенно трактованного геометризованного бутона. Вся конструкция на трех цепях подвешивается к потолку. В то же время в дизайне железной

[119] Фотографии основных экспонатов Московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. опубликованы в журнале «Мир искусства» Т. 9, № 3, 1903 г.

[120] Этот декоративный элемент активно применялся в орнаментах панно русского модерна.

люстры по проекту И. Фомина флоральная тема отсутствует полностью. Основная декорация представлена ритмичным чередованиям треугольных в плане металлических плафонов и декоративных прямоугольных вставок. Плафоны расположены вдоль параллельных металлических окружностей. Эта люстра дополнена подвесной конструкцией на четырех тонких металлических цепях, образующих четыре грани.

Сравнивая мебельные гарнитуры и интерьерные решения, предложенные И.А Фоминым в «Столовой серого клена», К. Орловым в мебельном гарнитуре серого дуба с решением «Салона с белой мебелью» Ч. Макинтоша и столовой серого дуба по проекту Й. Ольбриха (ил. 58), становятся очевидны сходные принципы в работе с формообразованием при проектировании мебели и художественные приемы оформления интерьеров. Они заключаются в тяготении к строгому сочетанию прямоугольной, квадратной и трапециевидной форм в сочетании с небольшим волнообразным или круглящимся ритмом. Волнообразность линий намечается в форме царг в стульях Й. Ольбриха, скруглены углы геометрических форм в царгах, сиденьях, подлокотниках кресла, стульев, стола и скамьи видна в гарнитуре серого дуба К. Орлова. Они привносят сдержанный декоративный эффект, не скрывая формы мебели и ее конструкции. Орнамент, преимущественно геометрический и уплощенный применен, чтобы не заслонять, а напротив, выявить конструктивные особенности мебели и ее формы. В наибольшей степени этот художественный принцип выражен в дизайне стола карельской березы с эмалью, по проекту И.А. Фомина, и стол из натурального дуба с изразцами, созданный К. Коровиным. Формы их столешниц, ножек, царг представляют собой строгие геометрические объемы, соединенных между собой в необычных сочетаниях. Орнамент плоскостный и вносит лишь зрительное разнообразие в предметы мебели, не скрывая доминирования формы.

Предметы мебели, представленные на выставке русскими художниками, более монументальны и тяжеловесны по пропорциям. Применяя трапециевидные формы спинок и сидений, так же как и европейские мастера, они очень интересно их обыгрывают. К. Орлов совмещает в одном гарнитуре кресло без подлокотников, но с высокой спинкой в форме трапеции и кресло с подлокотниками со спинкой той же формы, но в два раза ниже, играя на пропорциональном контрасте. Тот же прием используется в дизайне этажерки: ее боковые стенки напоминают два монументальных пилона, задняя стенка с прорезным арочным орнаментом пересекают две тонкие полочки, размещенные между боковыми пилонами. В результате формируется сложная мебельная форма, как с точки зрения ее пространственного и фактурного восприятия. Этажерка венчается арочной формой, срезанной в верхней части по горизонтали. Сходные пилонообразные боковые стенки применены и в решении дубового шкафа И.А. Фомина.

И.А Фомин экспериментирует с сопоставлением одной и той же объемно-пространственной формы в разных масштабах, размещая их друг на друга, играя при этом не только с масштабом и пропорциями отдельных частей предмета мебели, но и с сочетанием заполненного и незаполненного пространства. Стол для столовой серого клена визуально представляет собой поставленные друг на друга разноразмерные параллелепипеды. Еще один прямоугольным в плане объем пересекает столпообразные квадратные в плане ножки стола. Этот прием позволяет создать необычное сочетание вертикальных и горизонтальных линий, в котором доминируют массивные горизонтальные блоки. Похожая логика, но в несколько иной интерпретации была предложена Й. Ольбрихом в решении фасада здания Сецессиона в 1898 г. На примере стола, разработанного И.А Фоминым, можно проследить процесс преобразования архитектурных приемов венского модерна русским мастером и их переноса, и адаптации к мебельному дизайну.

Сочетание воздушной аркатурной формы в ряде предметов мебели с глухими прямоугольными формами также роднит произведения русского рационального модерна с традициями сецессиона. Аналогичный прием представлен в архитектуре выставочного здания и свадебной башни Дармштадской колонии художников работы Й. Ольбриха. Для дармштадской колонии им в 1900–1903 гг. была спроектирована серия дармштадтских особняков. Прекрасный материал о влиянии искусства дармштадской колонии художников на русский модерн собран в монографии М.В. Нащокиной[121].

Дизайн стола для столовой серого клена по проекту И.А. Фомина необычен по решению пространства под столешницей. Оно возникает в результате ритмического сочетания глухой формы, чередующегося с незаполненным пространством. Похожие эксперименты, построенные на сочетании монументальных гладких объемов, системы открытых полок и свободного пространства в нижней части дубового шкафа. Резной плоскостный выемчатый орнамент, образующий два прямоугольника в верхней части дверец шкафа и узкой каймой маркирующий верхнюю часть боковых стенок-пилонов поддерживается и утяжеляется массивными окружностями, заполненными дробным геометрическим орнаментом и размещенной в центре розеткой. Этот орнамент напоминает закручивающиеся лопасти, создающие эффект движения этой, казалось бы, неподвижного монументального предмета мебели.

Монументальность форм характерна для многих произведений русского модерна во многом благодаря влиянию национально-романтической ветви модерна, именуемой «русским стилем» как отсылка к древнерусским мебельным традициям. Тема национального художественного творчества, присущая народному искусству образность нашла отражение в оформлении ваз, чарок, представленных другими художниками на этой же выставке, а также в металлических рельефах с образами богатырей. Былинный образ

[121] Нащокина М.В. Московский модерн. — Санкт-Петербург, 2011. С. 275–277.

русского витязя, выполненный в металлической пластике, часто встречается в декоративно-прикладном искусстве русского модерна, включая серебряные изделия подстаканники, портсигары и т. д.

В то же время склонность монументальным формам, к активному использованию в мебели арочных поясов чувствуются отзвуки неоклассицизма пришедшему на смену рациональному модерну, но сохранившему с ним тесную связь. Творчество И.А. Фомина – один из ярких примеров этого стилистического перехода. Подробное исследование стилевой трансформации его архитектурного творчества изложено в статье В. Е. Жукова[122].

Кроме вышеперечисленных причин возникновение в мебельном дизайне русского рационального модерна монументальных пропорций, пилонообразных форм в построении боковых стенок этажерок и шкафов И. Фомина и К. Орлова в сочетании с художественным оформлением отдельных предметов мебели прослеживается восточная тематика, в частности египетские мотивы. Наиболее ярко среди экспонатов выставки это выражено в скульптурном оформлении каминов. Камин из песчаника (автор И.А. Фомин), увенчивают две бронзовые фигуры обнаженных сидящих египтянок, их головы покрыты традиционным платком клафтом. В верхней части гладкой прямоугольной передней панели камина распложен заключенный в узкую прямоугольную нишу рельеф, выполненный В. Егоровым на тему охоты из лука. На египетскую тематику указывает сюжет рельефа, изображения пирамиды в правой части фона, в особенностях стилизации.

В мебели Венского Сецессиона также встречаются пилонообразные формы, например, в шкатулке для драгоценностей выполненной Й. Ольбрихом из красного дерева. В мебели И. Фомина и К. Орлова эта форма

[122] Жуков В.Е. Фомин И.А. Поиск нового художественного языка и стиля 1897–1912 // Проблемы синтеза искусства и архитектуры. — Ленинград, 1981. —Выпуск XI. — С. 4–12.

обычно выступает в сочетании с объемами иных форм, они по-своему ее интерпретируют.

Прошедшая в Москве в 1902–1903 гг. архитектурная выставка в полной мере продемонстрировала мастерство русских художников модерна, не только воспринявших европейский опыт, но и творчески его преобразовавших. Они приняли активное участие в развитии нового стиля в русском искусстве, сохранив при этом национальную самобытность. Несмотря на близость художественного языка со школой австрийского Сецессиона, вдохновение творчеством Й. Ольбриха, в образности, в подходах к формообразованию в мебели и интерьерных решениях, в особенности в произведениях русских мастеров, видны самостоятельные подходы и решения.

После проведения архитектурной выставки в Москве творческая деятельность И.А. Фомина в первое десятилетие XX в. связана с изучением им классического наследия русской архитектуры. В это время он постепенно переходит от искусства рационального модерна к неоклассической традиции. Среди оформленных И.А. Фоминым интерьеров, так называемого «переходного периода» можно выделить осуществленную в 1907–1908 гг. отделку нескольких комнат квартиры семьи Поммер на Васильевском острове. Интерьер этот не сохранился, он известен только по фотографиям (интерьер столовой и комнаты барышни) [123] (ил. 59–62). В декоративной отделке столовой были применены дорогие и богатые по фактуре материалы – карельская береза и черное дерево, выглядящие контрастно, и одновременно гармонично. В сочетании с гладкими стенами, на первое место выходит мебель. Интерьер столовой достаточно строгий по формам и декору, в нем уже чувствуются предпосылки к неоклассике. Одновременно графичность и изящество мебельных форм роднит этот интерьер с искусством модерна. В оформлении комнаты барышни в качестве неоклассических мотивов можно

[123] Ежегодник Общества архитекторов-художников: Выпуск третий. — С.-Петербург, 1908. Фотография комнаты барышни в квартире г-на Поммер, с. 137—139; изображение столовой в квартире г-на Поммер, с. 134—136.

выделить жардиньерку, оформленную в виде колонны, пилястры на камине, а также мотивы гирлянды и венка. Ими декорированы гладкие поверхности предметов мебели, в которых изящная резьба и прихотливые формы сочетаются со строгим и лаконичным художественным языком.

Выводы по главе

Резюмируя все вышесказанное в первой главе, следует отметить ряд наиболее важных моментов для понимания процесса становления и развития рационального модерна. Это логичная, рассудочная версия модерна, получившая наиболее широкое распространение в Австро-Венгрии, Германии, Шотландии и отчасти в северном модерне. Она опирается на сочетание строгости и эргономичности интерьерного пространства, лаконичности и чистоты формы с подчинением орнаментальных схем строгой геометрии, функциональность мебели и объектов предметного дизайна. Уничижительно такой интерьер называли «больничным» – он ассоциировался с просторной госпитальной палатой, где минималистичность и функциональность обстановки определялись назначением самого пространства. То есть «правильный» интерьер, «здоровый» интерьер должен быть насыщен предметами мебели и интерьера. Формирование европейского рационального модерна происходило в недрах венской художественной практики (Венский Сецессион и Венские мастерские), а также частично под влиянием шотландского модерна (школы «Глазго» и творчества Ч.Р. Макинтоша).

Венские мастерские были основаны в Вене в 1903 г. архитектором и дизайнером Йозефом Хоффманом, художником, графиком и иллюстратором Коломаном Мозером, художником и дизайнером Карлом Отто Чешка. Целью художественного объединения стало развитие взаимодействия между художниками, промышленниками и торговцами, «синтез искусств» в рамках создания гармоничного и современного пространства интерьера, отвечающего идеологии модерна. Венские мастерские функционировали как полноценный

бизнес-проект с филиалами, сетью ремесленных мастерских и магазинов. Были открыты филиалы в Карлсбаде, Мариенбаде, Цюрихе, Нью-Йорке, Берлине. Реклама деятельности Венских мастерских осуществлялась посредством открыток, афиш, периодического издания «Ver Sacrum». Все произведения, выполненные Венскими мастерскими, были авторскими и создавались в единственном экземпляре. Продукцию отличало стремление к максимальному качеству и уникальности создаваемых работ.

Направления деятельности художников, дизайнеров и архитекторов Венских мастерских отличали следующие художественные принципы:

- единство пластического и художественно-графического языка в рамках всех форм проектной деятельности представителей Венских мастерских: использование идентичных геометрических форм в качестве источника для создания как плоскостных (орнамент), так и объемных (предметы мебели) построений;
- создание целостного пространства интерьера, опираясь на лаконичную систему варьирования геометрических форм (круга, квадрата, прямоугольника);
- антропомерность художественных решений, интерес к эргономике жилого пространства и его наполнения;
- внедрение разнообразных механизмов трансформации формы и назначения объекта (дизайн мебели);
- визуализация конструкции орнамента («орнаментальной сетки») в рапорте, использование структуры построения как одного из средств выразительности при проектировании орнаментального рисунка;
- анализ орнаментальных структур, характерных для работ, созданных художниками Венских мастерских, даёт возможность выделить три их наиболее характерных типа: схематизация (упрощение, абстрактизация) натуры, модульная сетка на основе квадрата и, условно, «оп-арт», т.е.

композиции, построенные на пересечениях форм, создающих иллюзии возникновения дополнительных элементов.

- вариативность использования строго ограниченного набора пластических и графических средств, создающая эффект цельности проекта и разнообразия проектных решений (в декоре мебели, орнаментальных построениях, дизайне полиграфической продукции).

Художники, архитекторы, скульпторы, дизайнеры Венских мастерских создали аутентичный пластический и художественно-графический язык, объединивший все виды художественного и ремесленного творчества. Им удалось найти свою нишу в искусстве модерна, не разорвав с ним связи, но сохранив свой неповторимый стиль.

Интерьер русского модерна сформировался в рамках полистилизма. Архитекторы экспериментировали с разными стилевыми вариантами модерна, в том числе Венского Сецессиона («школа Вагнера») и шотландского модерна. Нередко в рамках одного и того же особняка могли соседствовать комнаты, выполненные в совершенно разных стилях, в стиле модерн, классицизм, или в египетском стиле.

На формирование рационалистической линии русского модерна большое влияние оказали теоретические труды Отто Вагнера и непосредственное участие западноевропейских мастеров в совместно проводимых выставках искусства и мебели нового стиля.

Также на версию рационального модерна в России оказало влияние национально-романтическое направление, именуемое «русским стилем».

Несмотря на широкую и мощную критику модерна, широко распространяемую в периодических изданиях начала XX в., и недолгую историю существования этого направления в архитектуре (с 1902 по 1906 гг.), на примере немногих сохранившихся интерьерных решений можно сделать вывод о том, что мастера русского рационального модерна смогли

сформировать свой яркий и самобытный язык, проявившийся в соединении строгих геометризованных и монументальных форм с живописностью и декоративностью расписных и майоликовых панно, соединить логику форм и орнаментальных мотивов с живописностью и плавностью линий, разработать свою версию геометризованного завитка, не уступающего эмблематике венского и шотландского модерна.

Русскую версию рационального модерна отличали следующие стилевые особенности:

- многообразие и вариативность пластического и художественно-графического языка в рамках всех форм проектной деятельности: использование определенного набора геометрических форм в соединении с растительными орнаментами в качестве источника для создания как плоскостных (орнамент), так и объемных (предметы мебели) построений;
- гораздо более широкий спектр орнаментальных мотивов, в том числе с активным использование элементов русского стиля, или экзотического египетского стиля, нежели в европейской версии.
- создание целостного пространства интерьера, благодаря единству стилистического решения, созданию свободного пространства комнат, вокруг которого и формировалась компоновка мебели и декоративная программа их убранства.
- визуализация конструкции орнамента («орнаментальной сетки») в рапорте, использование структуры построения как одного из средств выразительности при проектировании орнаментального рисунка;
- тесная взаимосвязь форм мебели, лестниц, предметов интерьера не только с теми вариантами, что предлагали европейские мастера, но и с русской традицией. Мебель русского интерьера, построенная на основе строгой геометрии, нередко более тяжеловесная по форме, монументальная, с выявлением фактуры дерева, а также типология мебельных гарнитуров создает отсылки к многовековой русской мебельной традиции.

- несмотря на то, что ряд интерьерных решений в стилистике рационального модерна связаны изначально с Москвой, особенную популярность они приобрели именно в Санкт-Петербурге. Возможно, на интерес к рациональной ветви нового архитектурного стиля повлияла близость традиций северного модерна с его стремлением к лаконизму и строгости форм.

Важную роль в развитии нового стиля в России играли интерьерные и художественные выставки, которые позволяли, с одной стороны, проявить себя талантливым авторам, а с другой стороны, демонстрировали широкую панораму художественных решений нового стиля.

Одновременно уже в интерьерах русского рационального модерна прослеживаются тенденции близкие к ар-деко и неоклассицизму, пришедшим на смену этому быстротечному стилевому явлению.

ГЛАВА 2. СТИЛЬ АР-ДЕКО И НЕОКЛАССИЦИЗМ КАК ПРИЕМНИКИ РАЦИОНАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА

2.1. Традиции рационального модерна как предтеча ар-деко

Стремительно меняющийся общественный уклад после первой мировой войны, изменения и выросшие потребности промышленности в первой половине XX в. привели к пересмотру художественных принципов в дизайнерскую практику и помогли осмыслить себя как самостоятельный вид деятельности. Как отмечают исследователи, «самая поздняя дата возникновения дизайна – 1930-е гг. Позднее в 1950-х гг. закрепляется понятие графического дизайна[124]. Формируется это понятие раньше: еще в 1924 г. Уильям Эдисон Двиггинс заявляет о себе, как о графическом дизайнере. Во Франции примерно в это же время используют термин «графизмы».

Не последнюю роль в формировании новой эстетики после 1920-х гг., искусства ар-деко сыграл венский рациональный модерн и разрыв органичного процесса развития проектной культуры – Ван де Вельде перед войной представил план обучения в своей школе – предлагал фактически ввести пропедевтику, говорил о необходимости обучения общим принципам декоративного искусства (дизайна), вызванный Первой мировой войной.

В России помимо Первой мировой войны существенные изменения в развитии проектной деятельности и искусства в целом критическое значение имела революция 1917 года и полное изменение идеологической базы, поиски нового формотворчества, отвечавшего нуждам нового общества, оказавшие влияние на все процессы в искусстве и архитектуре.

Одним из краеугольных принципов формообразования рационального модерна заключается в том, что геометрия является одновременно отправной

[124] Дмитриева Л.М. Пендикова И.Г. Феномен дизайна: философско-методологический анализ // Омский научный вестник №3 (78) 2009. С.100.

точкой для построения работы и художественным образом, который возникает из самой сути проектного процесса. Графика, орнамент, внешний облик вещей, внутреннее и внешнее устройство архитектуры делают его видимым, утверждают, предъявляют его публично. И этот момент действительно позволяет говорить о связи наследия рационального модерна и ар-деко, заявившего в 1920-х об отказе от рафинированной флоральной орнаментики искусства модерна и «организованности» вещи через геометрию.

На формирование интерьеров и планировочных систем искусства ар-деко оказали немалое влияние работы австрийского архитектора Й. Хоффмана, сооснователя венских мастерских. В 1907 г. Венские мастерские покинул К. Мозер, а в 1932 г. работу в мастерских завершил Йозеф Хоффман, и в том же году прекратилась деятельность самих мастерских. Тому было множество причин: как социально-экономические изменения того времени, так и изменения художественных вкусов, наступление искусства ар-деко, внутренние трудности мастерских, отход от первоначальных идеалов по созданию высококачественных произведений искусства, существующих в единственном экземпляре.

Творческие поиски Й. Хоффмана начала XX в. в области формообразования и орнаментики рационального модерна легли в основу стилистики 1910–1920-х и 1930-х гг. В работе над проектами этого периода, Й. Хоффман «возвращается к мотивам бидермейера, классицизма и даже барокко (вилла Аст в 1909 г., вилла Скива-Примавези в 1913–1915 гг. г., выставочные павильоны в Риме и Париже в 1911 и 1914 гг. и др.)»[125].Об интерьерах этих сооружений можно составить впечатление преимущественно по сохранившимся мебельным гарнитурам, архивным фотографиям, чертежам и эскизам, обнаруженным в музейных собраниях. Павильон международной

[125] Данилова Н.Л. Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. // Актуальные проблемы теории и истории искусства, №1, 2011. С. 376–382.

выставки в Венеции, спроектированный в 1934 г. стал завершающим сооружением в его творчестве (ил. 63).

Несмотря на то, что к наиболее значимым проектам, осуществленным перед Первой мировой войной, относятся венские особняки «Вилла Аст» и «Вилла Скива-Примавези», в этот короткий промежуток с 1910 по 1918 гг. был также создан проект виллы Отто Бохлера в Карфенберге в 1910 г., проект Ателье Мартин для Поля Пуаре в Париже на ул. Д'Антин в 1912 г., а также проект Ратхауса в Ортельсбурге в 1916–1918 гг.

Проекты этого времени образуют «мостик» между венским модерном, уходящим в прошлое и новым стилем, «ар-деко». Сохраняя часть излюбленных приемов в организации внутреннего пространства архитектурного сооружения, в акценте на сочетании геометризованного и растительного орнамента с доминантой геометрии, Й. Хоффман в рамках единой тенденции развития европейской архитектуры, обращался все больше к геометризации и монументализации форм. Не копируя напрямую формы классической архитектуры, он активно внедрял их модифицированные образцы, с которыми можно познакомиться на примере целого ряда частных резиденций, одним из которых была вилла Скива-Примавеси, раскинувшаяся на обширной территории и украшенная скульптурами Антона Ханака. Этот же мастер создавал скульптурные композиции перед австрийским павильоном в Кёльне в 1914 г.

Внутренняя организация интерьерного пространства загородного дома Скива-Примавезии перекликается по объемно-планировочному решению с внутренней организацией санатория в Пуркерсдорфе: вокруг центрального холла группируются в живописном порядке зоны отдыха (спальни) и рабочие зоны (кабинет). Холл ориентирован вдоль лоджии, также, как и центральные помещения на остальных этажах. На третьем этаже в зоне лоджии расположено помещение для игр. В целом в планировке виллы Скива-Примавези сохраняются общие для рационального модерна подходы:

живописность в расположении комнат вокруг центрального пространства. Лестница, не находясь в центре композиции является важным формообразующим акцентом в декоративном оформлении интерьеров.

Вилла Аст, спроектированная Йозефом Хоффманом для строительного подрядчика Эдуарда Аста в 1909–1911 гг. представляет собой двухэтажное сооружение, вознесенное на «постамент» (ил. 64–65). Его объемно-планировочное решение разительно отличается от более ранних построек архитектора. Несмотря на характерные для венского модерна проемы окна с простым декором и характерным волнистым фасадом, кубическая, практически лишенная внешнего декора постройка, выглядит как многослойная структура. Перед главным входом расположен портик с фризами с изображением вакханок работы Антона Ханака. В ходе перестройки в 1934 г на верхнем этаже Й. Хоффман добавил еще одну фризовую композицию, дополнив его практически квадратным по форме окном.

Художник Карл Молл приобрел виллу, интерьеры которой были спроектированы Йозефом Хоффманом для Альмы, жены Густава Малера, которая жила на вилле Аст вплоть до 1938 г. с Францем Верфелем. В этом доме бывали Альбан Берг, Эгон Фридель, Герхарт Гауптманн, Густав Климт, Оскар Кокошка, Томас Манн, Ганс Пфицнер, Артур Шницлер, Арнольд Шёнберг и Бруно Вальтер.

Интерьеры вилл 1910–1920 гг. объединяют не только единые принципы создания планировочных решений, стремление к геометризации формы, но и подходы в работе с орнаментацией мебели, текстиля, напольных покрытий. Текстиль играет не менее существенную роль в оформлении интерьеров. В напольных покрытиях вилл нередко применяется полюбившийся венских архитекторам шахматный орнамент. Эта «визитная карточка» Венских мастерских дополняется в интерьерах стенными панелями, лопатками, треугольными фронтонами и пилоноообразными опорами, декорированными тонкими ритмичным рисунком каннелюр (ил. 66–68). Трансформации

подвергается смещение баланса между геометрическим и растительным орнаментами в сторону еще большей геометризации. В качестве примера можно привести ковер с колокольчиками и геометрическими мотивами на полу в нескольких помещениях «Виллы Аст» (ил. 69), выполненный, как отмечает исследователь европейских ковров первой половины XX в. Широковских М.С., «в стилистике ар-деко и выступал главным акцентом интерьера» [126] . Основу орнаментальной схемы в нем составляют геометрические формы прямоугольников со вписанными в них растительными композициями с крупными листьями, дополненными завитками и тонкими прожилками. Ковер «собран» из разномасштабных фрагментов с растительными и геометрическими мотивами соединенные мелким «пунктирным» орнаментом по принципу коллажа[127]. С укрупненным узором ковра контрастирует более мелкий по масштабу орнамент каймы, собранный из различных геометрических форм. В сочетании с черно-белым шахматным узором плитки на полу, данный ковер выступает в качестве декоративного центра в интерьере комнаты. Аналогичные растительные мотивы присутствуют и в эскизах ковров Й. Хоффмана для виллы «Скива-Примавези» и в кабаре Фледермаус. Некоторые из них уже восходят к стилистике ар-деко, другие «сохраняют тесную связь с ар-нуво, выраженную через систему плавных линий и завитков»[128], но уже укрупненных, лишенных дробности. Особенно хорошо это видно на примере кресел из собрания музея MAKв Вене и из частных коллекций, датированных 1913–1914 гг. (ил. 70). Строго геометризованная форма ножек, царг, спинок и сидений этих кресел, построенная на сочетании параллелепипедов, прямоугольников, и многогранников, массивных и монументальных по пропорциям, сочеталась с волнообразной формой подлокотников, нередко заканчивавшихся завитком.

[126] Широковских, М.С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–XXI в. (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром) / М.С. Широковских: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2014. С. 25–27.
[127] Fahri-Becker G Wiener Werkstaette/ G. Fahri-Becker. — Hong Kong. Köln. London. LosAngeles. Madrid. Paris. Tokyo: Taschen, 2008. С. 71.
[128] Гончарова С.К. Орнамент венских мастерских в дизайне текстильных аксессуаров: от изучения к творческому эксперименту // Архитектон: известия вузов № 1 (65) / Март 2019. С. 1.

По пропорциям и монументальности отобранных элементов формы эти кресла были близки к стилистике ар-деко. Спинка кресла для гостиной квартиры Морица и Гермины Галлии (1913 г.), также как ножек и царг кресла для гостиной в квартире Отто Цукеркандля (1912–1913 гг.) декорированы каннелюрами, отсылающими с одной стороны к античной архитектуре, а с другой к «ребристым плитам ар-деко»[129]. Более дробный ритм каннелюр ножек кресла вызывает ассоциативную связь с канелированными колоннами, тогда как успокоенный, плавный декора спинки в сочетании с волнообразной формой подлокотников отсылает к образу водной стихии, образу волны, к витальности, характерной для искусства модерна.

Интерьерное решение гостиной Отто Цукеркандля (ил. 71) построено на многократных орнаментальных и фактурных перекличках. Вертикальные канеллированные панели на стенах в сочетании с широким и активным по формам карнизом создают эффект величественного пространства, вытянутого по вертикали. В простенки между вертикальными тягами встроены книжные шкафы, зеркала и панели с мелким дробным геометрическим орнаментом, перекликающимся с орнаментом, обрамляющим спинки и сидения кресел. Каннелюры украшают ножки и царги кресел, а также массивные ножки стола. Столешница прямоугольной формы практически лишена декора, что подчеркивает красоту текстуры дерева. Она эффектно сочетается с деревянными панелями над дверными проемами как некий десюдепорт. Пространство гостиной Отто Цукеркандля производит двойственное впечатление: это целостное монументальное пространство, одновременно оно содержит множество контрастных сочетаний как на уровне формы (дробной и монументальной, мелкой и укрупненной), так и на уровне орнамента стен, напольного покрытия, мебели.

[129] Бархин А. Д. Актуальное, ретроспективное и уникальное в творчестве И.В. Жолтовского 1930-1950-х годов// «Academia. Архитектура и строительство» 2015 №4. С. 23 – 31. [Электронная версия]. – URL: https://archi.ru/russia/72607/aktualnoe-retrospektivnoe-i-unikalnoe-v-tvorchestve-i-v-zholtovskogo-1930-50-kh (дата обращения: 06.09.2023).

Еще более выраженный контраст форм и пропорций представлен в решении общественного интерьера приемной компании Полдихют[130] в Вене (1912–1914 гг.) (ил. 72). В одну из стен, декорированных мраморными панелями вмонтировано огромное шестигранное панорамное окно. Переплет окна, декорированный тонкими канелированными тягами расчерчен на крупные квадраты. В нижней половине окна часть прямоугольных секций заполнено переплетом с более мелкой квадратной расстекловкой. По сравнению с масштабами окна расположенный возле соседней стены шкаф-витрина, также декорированный вертикальными канелированными панелями значительно меньше по пропорциям. Мебельный гарнитур, состоящий из монументального по формам и тяжеловесного стола (его столешница напоминает массивный антаблемент, а ножки – колонны античного храма) и шестигранными по форме массивными мягкими креслами на низких столбообразных ножках. Спинки кресел находятся практически на одном уровне с подлокотниками, что подчеркивает монолитность и монументальность их форм. Полусферы светильников на потолке, расчерченные контрастными по цвету пересекающимися дугами в сочетании с металлическими цепями, на которых они подвешены, напоминают фантастических «жуков», висящих на потолке. Их орнаментальное решение перекликается с переплетом окон и шкафом-витриной. Так как орнаментация в этом интерьере сведена к минимуму, основной декоративный эффект в решении этого интерьера создается при помощи ритма, контраста форм и фактуры мраморных панелей.

Окончательно переход к неоклассическим тенденциям произошел в творчестве Й. Хоффмана и в европейском искусстве в целом после Первой мировой войны. Помимо естественных процессов, протекавших в европейском искусстве первой половины XX в. огромное влияние, оказали

[130] Полдихют – это компания по производству высоколегированной быстрорежущей стали. Она была основана в 1889 году Карлом Витгенштейном и названа в честь его жены Леопольдины.

итоги первой мировой войны. С распадом Австро-Венгерской монархии перестал существовать тот социальный слой, из которого происходили заказчики богатых частных домов, стремившихся к созданию роскошного и утонченного интерьера. Только вилла Книпс (1919–1924 гг.) отдаленно напоминает стиль жизни, воплощенный в довоенных домах.

На примере интерьеров и фасадов дома, спроектированных Й. Хоффманом для Сони Книпс (ил. 73–76), можно проследить как эстетика рационального модерна соединилась с художественными приемами ар-деко. Фасады виллы Книпс, также, как и в более поздних его архитектурных проектах, представляют собой простую гладь стен, практически лишенные декоративного оформления. Основной объем здания имеет форму простого параллелепипеда с шатровой черепичной кровлей. Справа к нему примыкает еще один объем прямоугольный в плане, но ниже по высоте. Единственная орнаментация фасада – это плоскостной, раппортный орнамент в виде ромбов, расположенных и звездчатый орнамент оконных переплетов. Тяготение к массивным архитектурным формам с гладкой поверхностью стен близко к стилистике ар-деко, тогда как раппортный орнамент, более напоминающий обои или текстиль, близок к эстетике рационального модерна. Картинка

В интерьере продолжена и развита орнаментальная линия фасадов: в оформлении внутрикомнатных прозрачных распашных дверей на столбах, обрамляющих вход на лестницу, многократно повторен орнамент, отчасти повторяющий переплет оконных рам, но преобразованный в растительный орнамент. Орнаментальное разнообразие в интерьерах виллы Сони Книпс производит впечатление, дробности и хаотичности, в нем сочетаются в достаточно сложном порядке крупные и мелкие, геометрические и флоральные элементы. Монументальные по формам, массивные пилоны без баз и антаблемента, расположенные вдоль лестницы, подчеркнуто декоративны, их орнаментальное оформление строится на принципе коллажа, когда более крупные элементы перекрывают другие, создавая сложную и

прихотливую композицию. По архитектурным формам и принципам орнаментального оформления они близки к стилистике ар-деко.

Мебель виллы, также, как и на вилле Аст, сочетает в себе характерные для рационального модерна простые геометризованные формы, нередко в сочетании с дробным причудливым орнаментом текстильной обивки. Нередко в интерьере одной и той же комнаты собрано несколько разных орнаментальных схем с крупным и мелким орнаментом. Их сочетание придает комнатам индивидуальный характер, заставляет глаз остановиться и начать рассматривать.

В интерьерах Виллы Сони Книпс основные принципы декоративного оформления интерьеров рационального модерна соединились со стилистикой ар-деко, что привело к необычному сочетанию очищенной геометрической формы с дробным прихотливым орнаментом, позволило дать новую трактовку частного жилого пространства. Эти же приемы характерны и для оформления интерьеров выставочных пространств, оформленных Й. Хоффманом в 1920-х гг.

В интерьерах 1930-х гг. и в дизайне мебели Й. Хоффмана и его сына Вольфганга Хоффмана [131] сохраняется стиль 1920-х гг., но в интерьерах увеличивается количество зеркал, что позволяет создавать интересные оптические и пространственные эффекты. В дизайне мебели используются новые материалы – стекло и сталь. Появляются, к примеру, круглые столики со стеклянной столешницей, заключенной в стальное кольцо. Ножки простые по форме, с небольшими изгибами соединены крест-накрест металлическими трубками. Столик сочетает в себе сразу несколько контрастных эффектов: массивность и легкость, чистоту формы и сложность ритма. Интерьерные

[131] В этот период Й. Хоффман работает над интерьерами и дизайном мебели в США совместно со своим сыном Вольфгангом.

решения рационального модерна в 1920–1930-х гг. полностью трансформировались в искусство ар-деко.

2.2. Проявление неоклассических тенденций в проектировании интерьеров в европейском модерне и его влияние на русское искусство 1910-1930-х гг.

В Европе обращение к неоклассическому наследию прошлого приходится преимущественно на 1920–1930-е гг. многие европейские художники и архитекторы начали обращаться и по-новому переосмыслять его, основываясь на реалиях послевоенного времени. Подчеркнутый геометризм, монументальность форм, обращение к мультикультурным источникам для переосмысления ордерной системы характерно для европейской и русской архитектуры первой половины XX в. Под неоклассицизмом понимаются художественные явления в архитектуре, характеризующиеся обращением к традициям античного искусства, искусства эпохи Возрождения или классицизма. Архитекторов привлекали «вневременные» эстетические ценности классики, как некий оплот стабильности, как реакция на чрезмерную усложненность, «нервность» и полистилизм модерна. В то же время под влиянием рационального модерна и ар-деко был сделан акцент на логике организации классической формы и ее лаконизме. Наиболее ярко эти тенденции проявились в творчестве О. Перре и Т. Гарнье во Франции, П. Беренеса в Германии, О. Вагнера, Й. Хоффмана и А. Лооса в Австрии, в поздних проектах В. Орта. В русском искусстве неоклассическая линия в архитектуре ярко выражена в творчестве И.А. Фомина, И.В. Жолтовского, В.А. Щуко. Каждый из них создавал свое прочтение классической архитектуры и ордера.

Среди проектов Й. Хоффмана неоклассические черты наиболее рельефно выражены в его поздних проектах. В Австрийском павильоне на выставке Веркбунда в Кёльне (1914 г.) неоклассические формы ярко выражены в треугольных фронтонах, декорированных венками и

лаконичными строгими надписями, расположенными на прямоугольных блоках, расположенных ступенчато, в сочетании с канелированными прямоугольными в плане столбами без баз и антаблемента. Аналогичные архитектурные формы, включая треугольный фронтон и антикизированные элементы, появляются еще в архитектуре перголы, установленной в саду виллы Скива-Примавези.

Каролина Ягер характеризует архитектуру виллы Скивы-Примавези (ил. 77–78) и Аст как «редуцированный неоклассицизм»[132]. Это хорошо видно на примере формально-стилевого решения ворот виллы Скива-Примавези. Их тяжелый антикизированный антаблемент представляет собой перевернутую усеченную четырехгранную пирамиду, покоящуюся на прямоугольных в плане профилированных столбах. В то же время «закованный» в это неоклассическое обрамление дробный затейливый растительный кованный орнамент, построенный на основе «завитка», хорошо известного в искусстве модерна, зрительно облегчает общую конструкцию. Декоративное оформление кованой решетки ворот виллы Скива-Примавези (ил. 78, 80) близко к орнаментальному решению дверец буфета из гарнитура для столовой, разработанного в 1910 г. Якобом Сулекоми показанного на Весенней выставке австрийского декоративного искусства ОМКИ (ил. 79).

Тесная связь на уровне формы и орнаментации между архитектурой (фасадными и интерьерными решениями) и мебелью свидетельствуют о целостном сложившимся стиле 1910-х гг., частично отошедшем от искусства модерна, впитавшего в себя формы неоклассицизма и ар-деко.

В архитектурном решении павильона для Венецианской биеннале, спроектированному Й. Хоффманом в 1934 г., К. Ягер видит стремление к созданию нового, характерного для эстетики XX в., художественного пространства, в котором воплотилось стремление архитектора к большей

[132] Jager C. Österreichische Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Wien; Gratz, 2005.

концептуальной простоте и лаконизму в использовании художественных средств»[133].

Габриель Фар-Бекер связывает обращение Й. Хоффмана к неоклассицизму с эстетической близостью рациональному модерну. «Квадратный», геометризованный стиль близок новому лаконичному прочтению неоклассической эстетики. В результате его архитектурные проекты 1910–1930-х гг. представляют собой некий «синтаксис, гибрид между новым и воссозданным»[134]. В вилле Аст, также, как и в вилле Скива-Примавези, происходит с одной стороны отход от модерна в сторону ар-деко, а с другой стороны в сторону неоклассицизма. В интерьерах и на фасадах виллы Примавези в Вене (1913 г.), павильон в Кельне (1914 г.) по проекту Й. Хоффмана применяется стенной орнамент, образованный многократно повторяющимися канелированными пилястрами. Этот орнамент приобретает необычайную популярность в архитектуре Европы и России 1910 – 1930-х гг. Его истоки восходят к канелированными лопаткам храмов Персеполя, Вавилона, Египта»[135]. Если вспомнить интерьерные проекты и мебельные гарнитуры русского рационального модерна, их авторы также черпали вдохновение в египетских архитектурных и изобразительных мотивах. В предыдущем разделе уже упоминалось о том, что канеллированные поверхности применялся не только в декорировании стен в интерьере, но использовались для оформления мебели: кресел, столиков. Интересным сочетанием антикизированных орнаментальных схем отличается дизайн стола для австрийских домов, разработанный в Кёльне мастерами немецкого Веркбунда в 1914 г. Стол выполнен из дерева груши, покрыт черной краской. По формам стол максимально прост и составлен из строго геометризованных форм. Основной декоративный эффект создается благодаря эффектному

[133] Jager C. Österreichische Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Wien; Gratz, 2005. S. 350–351.
[134] Fahr-Becker G. Wiener Werkstätte, 1903–1932. Köln; London; Los Angeles, 2005. P. 73.
[135] Бархин А.Д. От протоардеко к межстилевым течениям в советской архитектуре 1930-х». // Academia. Архитектура и строительство, 2011. №2. Стр. 33–39., [Электронная версия] – URL: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569867&fl=5&sl=1 (дата обращения: 07.09.2023).

сочетанию плоскостного антикизированного орнамента (канеллированные боковые поверхности столешницы[136], отмеченные резными пальметтами по центру, ножки и центральная опора расчерчены на прямоугольники, и имитируют фриз из метоп и триглифов, оформленных одиночными или двойными пальметтами) с черным лаком (ил. 81). Орнамент из стилизованных геометризованных пальмет декорирует основание комода по проекту П.Т. Франкла 1920-х гг. (ил. 82). Неоклассическая декорация в этом предмете мебели отходит на второй план и лишь оттеняет основные художественные приемы работы с объемами вытянутых по вертикали параллелепипедов, образующих пирамидальную форму.

Эти же черты характерны для спроектированных Й. Хоффманом по заказу венского муниципалитета жилых комплексы «Клозе Хоф» (1924–1925 гг.), «Винарски Хоф» (1924–1926 гг., совместно с П. Беренсом, А. Лоосом), а также дома в поселке Веркбунда в 1930–1932 гг.

На примере интерьеров виллы Аст видно соединение нескольких художественных мотивов, соединивших в одном интерьерном решении черты модерна, ар-деко и неоклассицизма. Второй этаж виллы решен достаточно необычно. Практически все напольное покрытие второго этажа выполнено мелкой черно-белой плиткой с шахматным орнаментом. Это излюбленный вид напольного покрытия, применявшийся архитекторами венского модерна, начиная с самых ранних проектов. Он перекликается с более крупной клеткой расстекловки огромного полуциркульного окна. Стены помещений однотонные, декорированы дробным рельефом. В данном случае неоклассические канеллированные пилястры, выступающие в качестве зрительного акцента на фоне гладких поверхностей фасадов, превращаются в сплошную декорацию.

[136] Тот же капелированный орнамент в сочетании со строго геометризованными формами можно видеть в дизайне мебели венского дизайнера мебели П.Т. Франкла. К примеру, в парных комодах 1920-х гг., напоминающих по очертаниям небоскребы (ил.).

Аналогичная трансформация неоклассического архитектурного элемента происходит с треугольными фронтончиками, венчающими прямоугольные дверные проемы. С одной стороны, этот декоративный элемент по форме и расположению отсылает к классической архитектурной декорации, с другой – по пропорциям этот треугольный элемент значительно вытянут по вертикали и упирается в потолок, что уже приводит к трансформации классической формы, а с другой в него вписаны еще два треугольника, обозначенных тонкими очищенными от орнамента планками, продолжающими общий ритм, заданных канелированными декором стен.

Формы мебели необычны. Спинки кресел по форме напоминают античные лиры, опирающиеся на округлые балясины, тогда как простые прямоугольные по форме сидения опираются на строго геометризованные трапециевидные ножки. Сами кресла широкие, т.е. соблюдается ориентация на удобство предметов мебели. Прямоугольная столешница также опирается на балясины, «вырастающие» из трапециевидных ножек. В результате создается интересный мебельный гарнитур, дополняющий интерьер, в котором неоклассические мотивы соединяются с декоративной системой и эстетическими принципами рационального модерна.

Интерес к стилистике и эстетике неоклассицизма в России произошел даже чуть раньше, чем в Европе, практически параллельно расцвету искусства модерна. Начало развитию неоклассицизма было положено с момента публикации в 1904 г. статьи в журнале «Мир Искусства» И. Фомина «Московский классицизм»[137]. В ней был приведен богатый иллюстративный материал, что было важно для архитектуры начала XX в., когда архитекторы активно применяли всевозможные «увражи» и визуальный ряд имел определяющее значение.

[137] Фомин И.А. Московский классицизм. // «Мир Искусства», 1904, №7, с. 187–198(иллюстрации — с. 149–186).

В это же время создаются его первые проекты в неоклассическом стиле, такие как особняк Волконского и проект дачи в стиле Empire. Параллельно с обучением на Высших художественных курсах И.А. Фомин оформляет интерьеры квартиры для семьи Поммер на Васильевском острове (1907–1908 гг.). В это же время он пишет главы об архитектуре русского классицизма конца XVIII — начала XIX веков для «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря.

Фактически круг архитекторов, работавших в неоклассическом стиле, складывается в рамках работы над Исторической выставкой архитектуры. Они входили в Комиссию по изучению и описанию старого Петербурга, организованную при Обществе архитекторов-художников под председательством И. Фомина. В ее состав вошли В.А. Щуко, А.В. Щусев, М.В. Добужинский, А.Н. и Л.Н Бенуа, К.А. Сомов, Н.К. Рерих, В.Я. Курбатов, Л.А. Ильин, Г.К. Лукомский. Фактически эта выставка, открывшаяся в 1912 г. и подготовка[138] к ней, оказали такое же влияние на развитие неоклассического течения в русской архитектуре, как и Московская выставка Архитектурная выставка в Москве 1902–1903 гг. на русский модерн, но неоклассицизм имел гораздо более длительную историю развития на отечественной почве.

Как и в случае с неоклассическими тенденциями в европейской архитектуре 1910-х гг., ранние неоклассические интерьерные проекты русских архитекторов носили переходный характер и содержали как стилистические признаки рационального модерна, так и неоклассицизма. К примеру, в интерьерах квартиры Поммер И.А. Фомин проектирует мебельный гарнитур столовой, из белого полированного дерева, отличающейся изяществом очертаний, легкостью и изысканностью форм [139] . «Тонкая, хрупкая «графичность» деталей обстановки и декоративного убранства определяла

[138] На Исторической выставкой архитектуры 1912 г. были показаны ранее неизвестные широко проекты, открыты новые имена. И. Фомин работал над созданием биографий зодчих, работавших в России в XVIII — первой четверти XIX веках. Материалы этой выставки существенно пополнили коллекцию Музея старого Петербурга, одним из руководителей которого стал И. Фомин.

[139] Отдельные изображения этого интерьера были представлены на выставке «Салон» 1909 г.

стилистическую манеру Фомина, сближая эту работу с модерном. Но общее впечатление строгости, несомненно достигнутое в интерьерах, свидетельствовало о влиянии классических композиций» [140] . Для самого автора данная работа имела большое значение – архитектор показал снимки интерьеров петербургской квартиры Поммер на выставке «Салон» 1909 г.

Составить представление об интерьерах этой квартиры частично помогли эскизы мебели и интерьера Холопова А.В. (1880–1940 гг.) (ил. 83–87), часть из них связывают с оформлением внутреннего пространства квартиры Поммер под руководством И.А. Фомина. А.В. Холопов «разрабатывал предметы мебели и делал эскизы интерьеров для фабрики «Ф. Мельцер», являвшейся крупным художественно-промышленным предприятием в Санкт-Петербурге и имевшей статус поставщика императорского Двора»[141]. Как отмечает В.С. Торбик, «владельцы мебельных фабрик, оценили важность исходной информации для проектирования «в стилях», создают большие библиотеки, фототеки, формируют собрания моделей конструктивных и декоративных деталей. На мебельных фабриках возникают рисовальные мастерские для проектирования мебели, интерьеров и деревянных элементов их оформления. Кроме того, фабрика «Ф. Мельцер» не ограничивала свою деятельность только изготовлением мебели, она принимала участие в проектировании и изготовлении по собственным проектам убранства интерьеров, таких как, например, интерьеры особняков В.С. Кочубея на Фурштатской ул. (1908–1910 гг.), В.Э. Брандта на ул. Куйбышева (1900 – 1910 гг.) и др. Проектный отдел фабрики Мельцера под названием «Архитектурно-строительный отдел», возглавлял архитектор

[140] Лисовский В.Г. И.А. Фомин. Краеведческий очерк. Л., 1979. С. 28.

[141] Кочерган Л.И. Значение фондов региональных художественных музеев в изучении творческой биографии деятелей искусства: на примере собрания национальной галереи Республики Коми // Вопросы музеологии, №1(5) /2012. С. 186–187.

Роберт Мельцер. По его проектам изготавливалась мебель и детали оформления интерьеров, как на заказ, так и для магазина»[142].

На эскизе интерьера столовой видно, что мебельный гарнитур (стол с прямоугольной столешницей в окружении деревянных кресел с мягкой линией подлокотников, переходящих в полукруглую спинку) является композиционным центром комнаты, как это было и в интерьерах начала века. В то же время зрительный акцент в трактовке интерьера смещается на стенной декор с высокими полуколоннами, завершающимися ионическим волютами, и лепным декором в неоклассическом стиле с венками, путти и гирляндами. Также в качестве визуальных акцентов в раннем неоклассическом интерьере начала XX в. становится круглая скульптура и рельефы на античный сюжет.

В неоклассическом стиле выполнен эскиз шкафа-бюро в столовую А.Я. Поммер. Массивная, архитектоничная форма этого предмета мебели на невысоких округлых ножках изящно декорирована тонкими тягами вдоль дверец и легкими фигурами нимф, поддерживающих гирлянду на центральной панели с плавным арочным завершением.

Ранние неоклассические интерьерные решения И.А. Фомина отличает ряд стилистических приемов, которые можно проследить на примере особняков 1910-х гг. Излюбленным материалом для облицовки стен стал желтый искусственный мрамор. Планировочные решения усложняются, колонны играют активную роль в зонировании пространства. Значительно возрастает роль росписей плафонов и скульптурного оформления интерьера, каминов, десюдепортов. Большая часть росписей была выполнена художником И.А. Боданинским, а скульптурные работы выполнены Е.К.

[142] Торбик В. С. Новые конструкции в отделке интерьеров начала XX века: работы фабрики Мельцера для петербургских особняков В.С. Кочубея и Ф.Г. Бажанова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12/Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 405.

Маковской, с которыми И.А. Фомин сотрудничал практически на всех крупных проектах 1910-х гг.

В 1909–1911 гг. для дома княгини М.А. Шаховской на набережной Фонтанки 27, у Аничкова моста И.А. Фомин оформлял несколько интерьеров парадных залов, танцевального зала и кабинета, расположенного в дворовом флигеле (ил. 88–94). К этим помещениям архитектор пристроил галерею. Сохранились архивные фотографии галереи. По ним можно отчасти судить о первоначальном убранстве этих помещений. В одной из гостиных акцентом интерьера стал камин, облицованный желтым мрамором. Центральное пространство камина фланкировано двумя пилястрами, облицованными тем же материалом, что и камин. Пилястры увенчаны двумя головами в клафтах в египетском стиле.

Над небольшим камином возносится огромное зеркало в белоснежном арочном обрамлении с пилястрами, активно разработанным карнизом и золочеными рельефами в тимпанах арки. Это изображение летящих фигур крылатых богинь с венком в руке. Интересна программа декоративного оформления этой части стены. В ней соединились египетские и античные мотивы. Тему Египта в дизайне каминов И.А. Фомин развивал еще в рамках своих проектов в стилистике рационального модерна.

Расположив зеркало напротив окна, И.А. Фомин бесконечно расширяет пространство комнаты. Еще одно зеркало архитектор размещает напротив дверей, продолжая визуально парадную анфиладу. Зеркала играют важную роль в оптическом развитии интерьерного пространства. Во многих помещениях в танцевальном зале, в кабинете они расширяют его и добавляют новых точек зрения и ракурсов в восприятии залов и комнат. Интересно решено зеркало над камином в кабинете. Белокаменный камин, декорированный двумя антикизированными полуфигурами кариатид в коротких хитонах, декоративным фризом с гирляндами и голубями венчается

мощным карнизом, вписан в огромное зеркало прямоугольной формы[143]. Зеркало разделено декоративными золочеными тягами с неоклассическим орнаментом из пальметт (на внешней раме) и перевитых лентами пучков копий на прямоугольные зеркальные компартименты, ориентированные по вертикали. Они задают строгий ритм интерьеру. Его подхватывает разреженный рисунок вертикальных тяг, отделяющих одну рельефную композицию от другой на ленте фриза под потолком и частый ритм дентикул, размещенных по периметру комнаты. Оптические приемы с зеркалами для расширения пространства в 1910-х гг. применялся и в европейской версии рационального модерна, но не столь явно и смело как это происходило в рамках русского неоклассицизма.

В доме княгини М.А. Шаховской необычно оформлены дверные проемы. Они достаточно простые по форме и орнаментации и «утоплены» в прямоугольные проемы, облицованные тем же желтым мрамором, что и стены. Это неоклассическое решение дверных проемов, использование восточных декоративных элементов, равно как и строгий геометризм зеркала над камином в кабинете отсылает к более ранним проектам И.А. Фомина, это своеобразные «цитаты» из рационального модерна, встроенные в неоклассический интерьер. Аналогичные приемы в решении интерьера можно увидеть в эскизе декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», выполненном К. Мозером в 1913 г. (ил. 95). Влияние рационального модерна прочитывается и в рисунке паркета для всех основных помещений и галереи (ил. 93, 96). Его черно-желтый шахматный орнамент вписан в более крупные ромбы. Эти орнаментальные мотивы широко применялись и в австрийском, и в русском модерне начала века.

[143] Прием «встраивания» одних элементов интерьера в другие, работа с контрастом масштабов можно встретить, к примеру, в эскизе декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», 1913 г. Коломана Мозера, где «утопленная» вглубь прямоугольного проема дверь «вписана» во встроенный книжный шкаф.

Орнаментальное единство напольного покрытия, облицовка стен, колонн, камина и пилястров мрамором в единой цветовой гамме позволяет объединить различные по размерам, назначению и эмоциональной наполненности помещения в единый художественный образ.

Увлечение классическим искусством, архитектурой видны не только в декоративной программе дома, но и в стремлении зонировать пространство монументальными мраморными колоннами и пилястрами в простенках окон и на стенах кабинета с белоснежными ионическими волютами, в акцентировании фризов с лепным декором и развитого карниза с дентикулами (эти белоснежные элементы контрастируют с цветом мраморной облицовки и формируют парадный и торжественный образ помещений).

Галерею И.А. Фомин оформляет как протяженное помещение с бочковым сводом с невысокой стрелой подъема. Она соединена с небольшим скромно декорированным помещением, квадратным в плане, увенчанным цилиндрическим сводом, окрашенным в светло-коричневый цвет. Центр свода украшает рельеф: путти держат в руках виноградные грозди.

В оформлении галереи использован тот же оттенок мрамора, что и в танцевальном зале, что усиливает связь между отдельными пространствами дома. Несмотря на то, что в оформлении галереи архитектор не использует ордер, заменяя его гладкими поверхностями стен, в овальных нишах между оконными проемами размещались три рельефа с женскими фигурами антикизированными, архаизированными фигурами. До наших дней они не сохранились. Неоклассическая роспись плафона гризайлью с изображением ваз, щитов, копий, труб и т. д. Из ваз, расположенных по краям композиции, как из рога изобилия, показываются тяжелые виноградные гроздья и гирлянды, работы И.А. Боданинского, перемежается с восьмиугольными вставками в золоченых обрамлениях с полихромными росписями на античные сюжеты: «Суд Париса», «Три грации» и «Артемида расстреливает ниобидов». Такое решение потолка можно рассматривать как отсылку к «античной

иллюзионистической декорации плафонов ренессансных вилл первой трети XVI в.»[144].

Отдельные композиционные приемы, орнаментальные мотивы рационального модерна обнаруживаются в интерьерных решениях дачи Половцева[145] (1911–1916 гг.) и особняка князя С.С. Абамелек-Лазарева (1913–1914 гг.).

Архитектура и внутренняя отделка дачи по желанию заказчика должна была сохранить черты классической постройки, включая деревянный свод главного зала. Черты классической архитектуры отчетливо прочитываются в объемно планировочном решении: традиционный усадебный П-образный план с симметричной композицией и осевым построением внутреннего пространства. В то же время – это сооружение отвечала требованиям жизни первой половины XX в.: было устроено центральное отопление, лифт, а также специальный подогрев зимнего сада. Позднее в 1926 году И.А. Фомин занимался перестройкой этого сооружения, чтобы в нем могли организовать санаторий. Тем интереснее это проект, потому как в его решении соединились и искусство, условно говоря «переходного периода» в творчестве архитектора, и более поздний период, связанный с советской архитектурой.

Заявленный ранее в работе над интерьерами дома княгини М.А. Шаховской принцип целостности выражен наиболее полно в решении дачи А.А. Половцова (ил. 97–100, 102–106, 108, 112, 113).

Оставаясь верным традициям классицизма, архитектор располагает все парадные помещения на первом этаже. Он создает анфиладу комнат, начиная со строгого круглого вестибюля. Для облицовки стен, колонн и пилястров также, как и в доме княгини М.А. Шаховской, архитектор применяет

[144] Тучков И.И. Живописная декорация вилл Рима XVI столетия. принципы и художественные особенности //Вестник МГУКИ, № 1, 2008. С. 215.

[145] Это проект перестройки небольшой деревянной дачи XIX века, принадлежавшей барону Людвигу Штиглицу на Каменном острове (Набережная Средней Невки, 6), начатый в 1909 г. и переданный позднее, в 1911 г. И.А. Фомину.

искусственный мрамор, но более спокойного оттенка с менее активным рисунком прожилок для создания зрительно более сложного и разнообразного пространства. Для стен и пилястр с белоснежными ионическими капителями был выбран светло-коричневый искусственным мрамор. Высокие пилястры перемежаются с довольно контрастными по размеру дверными проемами и глубокими нишами с полуциркульным завершением. В нишах размещена круглая бронзовая патинированная скульптура, размещенная на низком постаменте.

Аналогичные глубокие ниши, но с белокаменной скульптурой декорируют пространство белоколонного зала. Мощные сдвоенные колонны белоколонного зала также, как и в предыдущем проекте, зонируют пространство интерьера, формируя вдоль полукруглых ниш зону открытой галереи.

В вестибюле над нишами расположены круглые проемы, вероятно заполненные порфиром [146] , перекликающиеся с формой купола, декорированного кессонами в форме ромбов, закручивающихся по расходящимся и разнонаправленным дугам вокруг центрального фонаря. Такое оформление купола часто встречается в неоклассических сооружениях И.А. Фомина. Аналогичное решение кессонированного купола можно увидеть в эскизе А.В. Щусева «Часовня-памятник в честь 300-летия Дома Романовых в Свияжске. Разрез с показом иконостаса», 1913 г. (ил. 101).

Из центра прозрачной поверхности фонаря радиально расходятся в разные стороны два ряда «лучей»: короткие соединены между собой фестонами, длинные расходятся до кессонированного купола. Рисунок центральной части фонаря, с одной стороны, перекликается с геометризованным лучеобразным орнаментом пола, а с другой имитирует

[146] Об этом можно судить по решению других помещений дачи Половцева. Тот же архитектурный элемент встречается в овальной столовой, но размещается не над нишами, а над прямоугольным дверным проемом, расположенным между двойными пилястрами, отделанными желтоватым мрамором и с белокаменными коринфскими капителями.

паутину (это орнаментальное решение ближе к модерну). Лучеобразный орнамент с фестончатым краем, аналогичный представленному в фонаре вестибюля повторен в напольном орнаменте возле лестницы и в куполе лестницы.

Оформление напольных покрытий в вестибюле, возле лестницы, на полу зимнего сада, в росписи потолка одного из жилых помещений (из радиально расходящихся геометрических форм), составленные из крупных орнаментальных сочетаний, соединенных по принципу коллажа, присутствовали и в искусстве ар-деко. Те же художественные принципы и контрастные, напряженные цветовые сочетания, фактуру мрамора можно увидеть в оформлении двери лифта в Крайслер-билдинг, в Нью-Йорке в 1929 г. (ил. 107).

С вестибюлем контрастирует расположенный поперек центральной оси гобеленовый зал. Его объемно-пространственное решение построено на сочетании прямоугольного помещения с цилиндрическим кессонированным сводом и фонарем. Дверные проемы, как и в других неоклассических сооружениях И.А. Фомина, углублены, помещены в ниши. Ниша входного проема имеет полуциркульное завершение. Верхний ярус зала по трем сторонам – обходная галерея. Своды галереи оформлены серебристой росписью с растительным орнаментом в виде листьев дуба. Пространство галереи плавно перетекает в зону овальной лестницы. Усложнение пространства и взаимосвязь отдельных залов, лестниц и балконов через объемно-пространственные и орнаментальные взаимосвязи и переклички позволяет создавать сложные интерьерные решения, сочетающие в себе с одной стороны принцип анфиладности неоклассицизма, а с другой живописности и сложности работы с пространством, характерной для искусства модерна.

Решение плоскости стен в этом зале тесно связано с его задачей – разместить шесть из двенадцати гобеленов, выполненных по картонам П.П.

Рубенса (подарок Наполеона Александру I при Тильзите)[147]. Плоскость стен членится на геометрические прямоугольные плоскости контрастной облицовкой, построенной на сочетании желтого мрамора для стен и темно-бордового мрамора, отмечающего углы и выступы стенных поверхностей, а также членящие стены по вертикали и горизонтали на прямоугольные плоскости разных размеров. В результате создается ритм акцентированных вертикальных линий, структурирующих и вытягивающих пространство. В сочетании с классическими архитектурными элементами (мощными дугами арок и кессонированных цилиндрических сводов), с помпезным декоративным оформлением зала этот прием позволяет создать в нем торжественную атмосферу. Подобный подход к организации стенных поверхностей можно увидеть в «Эскизе декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», выполненном К. Мозером в 1913 г. (ил. 109). Центральное поле напольного покрытия этого зала занято сплошным черно-бело-красным раппортным орнаментом на основании меандра с более спокойной «каймой» по краям. По композиционной организации это покрытие напоминает ковер, характерный для слияния рационального модерна с неоклассицизмом.

Декоративное оформление Гобеленового зала, как и многие интерьеры И. Фомина наполнены цитатами и отсылками: к рациональному, модерну, к неоклассической традиции, в частности к венецианским палаццо и виллам XV–XVI вв. (ил. 110–111). Наиболее близкий стилистический источник к сочетанию мощных арок, богато развитого классического декора, разнообразие ордерных форм, торжественность и пышность убранства помещений дачи А.А. Половцова сочетается со строгим, но достаточно разнообразным геометрическим орнаментом напольных покрытий. Этот же прием можно видеть в решении золотой лестницы палаццо Дожей в Венеции или в палаццо Реале ди Наполи.

[147] Ныне гобелены хранятся в собрании Государственного Эрмитажа.

Важную роль в декоративной программе интерьера играет ампирная по формам и орнаментике мебель, и экран камина, украшенные крупными венками. В видоизмененном виде они составляют основу декора входных дверей, над которыми в арке А.Д. Баданинским выполнена роспись античной руины.

Важная часть художественного решения дачи Половцова – парадная лестница (ил. 112). Она начинается с единого лестничного пролета на первом этаже и далее с единой площадки расходится на два лестничных марша, поднимающихся по дуге. По ней можно подняться на галерею гобеленового зала. Решение лестницы лаконично: ограждения выполнены из металлических балясин с облицованными мрамором поручнями, плавно и волнообразно подымающимися вверх. Балясины, выполненные из металла и напоминающие предельно геометризованные условные по форме вазоны, образуют четкий строгий ритм. Дугообразный подъем маршей и фланкирование первого лестничного пролета утопленными дверными проемами напоминает решение парадной лестницы дворца Белосельских-Белозерских по проекту архитектора А.И. Штакеншнейдера в 1847–1848 гг. Но И.А. Фомин создает более строгий, геометризованный образ с использованием декоративного сочетания мрамора и металла. Форма балясин и их ритм, а также плавные текучие изгибы поручней лестницы, форма ступеней отсылает к русскому рациональному модерну 1900-х гг. в сочетании с неоклассической образной системой: образ вазонов в форме балясин, расхождение лестницы на два лестничных марша и завершение куполом с фонарем. Купол декорирован кессонами и розетками, зрительно уменьшавшихся по мере приближению к центру. К стилистике ампира можно отнести и круглые в плане облицованные мрамором опоры с металлическим декоративным навершием.

Аналогичные по форме опоры, но без металлических наверший и дополненные по середине со всех четырех сторон квадратными кессонами представлены в решении лестницы особняка князя С.С. Абамелек-Лазарева

(ил. 113). В нем И.А. Фомин разработал решение фасада, выходящего на Мойку, вестибюля, лестницы и двух залов. Лестницу особняка венчает не купольный, а цилиндрический свод, но также декорированный кессонами и розетками.

Решение фасада по декоративной программе перекликается с декоративным оформлением столовой.

В решении внутреннего пространства залов особняка, в элементах художественного оформления и выборе архитектурных форм, и принципах построения пространства между особняком С.С. Абамелек-Лазарева и дачей Половцева существует множество перекличек. В качестве зрительной доминанты применяются колонны и пилястры ионического или коринфского ордера, пространство стены выстраивается на контрасте масштабов архитектурных форм. На дверях используются восьмигранные кессоны с розетками, аналогичные тем, что применялись в интерьере дачи Половцева на перекрытии галереи Белоколонного зала. Роспись плафона столовой перекликается по форме с росписью овальной столовой дачи Половцова (ил. 114–115).

В интерьере особняка князя С.С. Абамелек-Лазарева (ил. 116) также можно обнаружить множество творчески переработанных сюжетов, тем и художественных образов из искусства и архитектуры прошлых эпох. Роспись крестового свода прихожей, предваряющей вестибюль, составлена из золотых ваз, лир, гирлянд и маскаронов на ярко-синем фоне. Она отчасти напоминает по стилю и декоративной программе росписи римских вилл XVI в. Решение прямоугольного в плане вестибюля, перекрытого цилиндрическим сводом с низкой стрелой подъема, по стенам которого расположены массивные тяжелые дорические колонны и пилястры без баз, с тяжелым и массивным антаблементом с оригинально трактованным триглифно-метопным рядом[148]

[148] Триглифы подобно дентикулам «нависают» над рядом круглых метоп.

(ил. 117) , по мнению Г.И. Ревзина, не что иное как «ироническое прочтение ампира в контексте частного особняка, чрезмерная героизация пространства»[149]. Он указывает на цитирование и особенностей решения вестибюля Адмиралтейства, как возможного прототипа[150]. Помимо этой трактовки, в решении помещения можно увидеть отзвуки и восточно-римской архитектуры, включая храмовый комплекс в Баальбеке. Отсюда и тяжеловесность пропорций ордера, и контраст пропорций архитектурных элементов, примененный в интерьерном решении столовой особняка. В десюдепортах театрального зала, на которых расположены фигуры грифонов, сидящих возле лиры, получает развитие восточная тематика, начало которой было заметно еще в декоративных решениях рационального модерна. Аналогичные мотивы встречаются и в интерьерных решениях архитектуры классицизма конца XVIII в., с другой контраст цветового и фактурного решения красноватых фигур грифонов и полочки с кронштейнами со светлым желтым фоном напоминает об опыте искусства модерна.

Сходные стилистические приемы встречаются в более камерных проектах И.А. Фомина: интерьере особняка Голубева (ил. 118, 119), в оформлении плафона в особняке Воронцова-Дашкова (ил. 120).

Параллельно с творчеством И.А. Фомина неоклассическая линия развивалась в творчестве целого ряда русских архитекторов. Одним из них был Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959 гг.). К его ранним неоклассическим работам относятся дом Скакового общества на Скаковой улице (1903–1905 гг.), особняки на Введенской площади (1907–1908 гг.), в Мёртвом и Пречистенском переулках (1912–1913 гг.). В 1915 г. он проектирует жилые дома для завода АМО.

В 1910-е годы, и в 1923–1926 годах он совершал поездки в Италию, изучал классическую и ренессансную архитектуру Италии. Наибольшее

[149] Ревзин Г.И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992. С.109–110.
[150] Там же.

впечатление на него произвели сооружения Андреа Палладио. Позднее, Жолтовский перевел на русский язык «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио. И.В. Жолтовский создает многочисленные интерпретации на тему палладианских вилл и палаццо. В 1908–1912 гг. на Патриарших прудах он возводит особняк Тарасова, полностью повторяющий в стилевое решение палаццо Тьене Андреа Палладио в Виченце. По пропорциям этот особняк ближе к палаццо Дожей в Венеции. Отдельные стилевые отсылки к палаццо Дожей были характерны и для творчества И.А. Фомина.

В 1913 г. И.В. Жолтовский присоединяет к ампирному особняку Зинаиды Морозовой (ил. 121–123) в Пречистенском переулке большую пристройку, где организует пространства холла и большого зала для приемов, откуда можно попасть через террасу в сад. Холл оформлен в виде ротонды с восемью гладкими коринфскими полуколоннами, на которые опирается мощный карниз гладкого купола с круглым фонарем. Именно они структурируют пространство помещения и задают строгий ритм и ощущение торжественности. В простенках между колоннами, ниже уровня карниза размещены ниши с полуциркульным завершением и размещенными в них скульптурными бюстами императрицы Марии Фёдоровны, ее отца короля Кристиана IX, посла Дании Томаса Винклера и др., а также утопленными в прямоугольные ниши дверными проемами. Двери решены очень скромно, декорированные строгим геометрическим орнаментом на основе прямоугольников. На полу размещен скромный паркет «ёлочка».

В оформлении интерьера парадного входа в дом по проекту архитектора, можно увидеть ряд стилистических черт уже встречавшихся в проектах И.А. Фомина в этот же период времени: «колоссальный» ордер в сочетании с куполом и разбивка стен на блоки с ритмическим чередованием ниш, полуколонн и прямоугольных ниш, с «утопленными» в них дверными проемами. И.В. Жолтовский практически не использует цветной мрамор для облицовки стен. Стены, двери, перекрытия и полуколонны холла выполнены

в белом цвете. Единственным цветовым акцентом были окрашенные капители полуколонн. Таким образом, формируется единое интерьерное пространство, где главными выразительными средствами становятся ритм и объемно-пластическая форма архитектурных элементов. Эти же принципы характерны для других помещений пристройки и для более поздних интерьеров архитектора.

Интересно решено пространство большого зала приемов особняка: оно развернуто между окнами, выходящими на улицу и огромными стеклянными проемами балкона, выходящего в сад. Оконные проемы размещены по узким сторонам помещения. Впечатление затемненного пространства не создается, так как солнечный свет проникает в комнату в любое время благодаря ориентации комнаты по двум сторонам света. Прямоугольное в плане вытянутое пространство подчеркнуто развитой зоной карниза. Оно зонировано антаблементом и канелированными полуколоннами, фланкирующими проход. Разница зон подчеркнута сочетанием плоского и купольного перекрытий. В этом помещении можно увидеть еще одну характерную для творчества И.В. Жолтовского черту при решении пространства комнат: полуколонны и пилястры не доходят до линии карниза, опираясь на гладкую ленту фриза. Стены окрашены в нежно-розовый цвет, чуть отличающийся по тону от мраморной отделки пилястр и полуколонн. Узкие длинные декоративные панели на стенах с лепным классицистическим орнаментом перекликаются с лепниной карниза и создают торжественный и размеренный ритм. Наборный паркет пола решен в единой цветовой гамме и не выступает в качестве цветового акцента, как в интерьерах И.А. Фомина. Для наполнения пространства зала И.В. Жолтовский использует легкую по силуэту ампирную мебель с плавными и строгими линиями. Сходную по формам мебель применял И.А. Иванов-Шиц в оформлении Купеческого клуба в 1907–1908 гг. (ил. 124).

В то же время в решении ковровых дорожек в зале приемов можно видеть склонность к ярким орнаментальным решениям, построенным на сочетании крупных, сложных геометрических орнаментальных форм, построенных на основе ромбов и восьмигранников, что сближает эти элементы декора с наследием рационального модерна и предваряет декоративные решения ар-деко.

Еще более строго и аскетично решена парадная столовая. С большим залом приемов ее роднит общий цвет стен, наличие гладкого плоского фриза, развитого антаблемента и сходный по рисунку потолочный светильник с рожками в виде усеченных конусов на изогнутых тонких металлических дугах. Мебель выбрана более строгая и геометризованная по форме. С ампирными столиками-консолями сочетается прямоугольный в плане комод, передняя панель которого декорирована орнаментом, имитирующим канелюры античного ордера, но с мелким, дробным плоскостным рисунком. Этот комод близок по стилю к мебели австрийского рационального модерна 1910-х гг.

И.В. Жолтовского волновала проблема пропорциональных соотношений в архитектуре. Изучая пропорции золотого сечения, он вывел его производную функцию (528:472), названную в его честь «функцией Жолтовского». Он внес свой вклад не только в практику, но и в теорию неоклассической архитектуры.

В еще большей степени стилистическое единство в подходе к трактовке интерьерных решений И.В. Жолтовского видно в следующих его проектах: дом Московского Скакового общества 1903–1905 гг. (ил. 125–128), дом купца Тарасова, 1909 г. (ил. 129–132). Пространства помещений этих сооружений выстраивается из сложного сочетания мощных архитектурных форм, плоских и цилиндрических потолков с мощными укрупненными кессонами, крестовых или цилиндрических сводов, декорированных, как правило, гротесками и сюжетными росписями. В сочетании с нейтрально окрашенной гладью стен и развитой линией карниза, декоративное оформление плафонов, восходящих к

традиции ренессансных палаццо, выступало в качестве основного акцента в решении интерьеров. Эта же черта, но в сочетании с еще более мощными по пропорциям архитектурными формами характерна и для проектов И.В. Жолтовского 1920–1930-х гг. (ил. 133).

В творчестве еще одного архитектора, работавшего в русле неоклассической традиции Владимира Алексеевича Щуко (1878–1939 гг.) соединились черты, свойственные интерьерам И.А. Фомина и И.В. Жолтовского. Он начал свой путь в архитектуре неоклассицизма с постройки в 1910 г. двух доходных домов в Санкт-Петербурге (№65 и 63 по Каменноостровскому проспекту). В них им были применены «колоссальный» ордер и эркеры. Общественные интерьерные решения представлены в спроектированных им в 1910–1911 г. русских павильонах на международных выставках Изящных искусств в Риме и Торгово-промышленной в Турине. Начатое им строительство Московского банка (Невский проспект, д.14), было остановлено в 1917 году.

В решении Памятного зала имени Великого Князя Владимира Александровича в здании Императорской Академии Художеств (1915 г.) (ил. 134) В.А. Щуко использует для облицовки стен желтый искусственный мрамор в сочетании с белой лепниной и росписью гризайль в арках, что роднит это помещение со стилем И.А. Фомина. В то же время решение плафона зала ближе к стилистике И.В. Жолтовского.

В решении Русского павильона на международной Выставке в Риме (1911 г.) (ил. 135) В.А. Щуко применяет колоссальный ордер с ионическими капителями и мощным кессонированным куполом, близким по декоративному оформлению кессонов к плафонам И.А. Фомина в особняке Абамелек-Лазарева. В нем также ритмически сочетаются крупные восьмигранные кессоны с розетками с меньшими по размеру ромбовидными кессонами.

Прочтение неоклассической традиции в проектах Ф.О. Шехтеля в которых соединились черты рационального модерна, с национально-романтической линией. В особняке на Садово-Кудринской улице им была создана «свободная импровизация на тему московского ампира (встроенный в стенку портик, скульптурные детали)» [151] в сочетании ассиметричной композицией архитектурных объемов, унаследованной от искусства модерна. Виртуозная работа с архитектурными «цитатами» позволяла Ф.О. Шехтелю создавать индивидуальные запоминающиеся проекты.

2.3. Формообразование и орнаментальные решения интерьеров и мебели в творчестве ведущих архитекторов неоклассицизма: И. Фомина, А. Щусева, И. Жолтовского, В.А, Щуко и др. в 1920–1930-х гг.

Неоклассическая линия продолжает свое развитие в послереволюционное время, но претерпевает ряд существенных изменений. После 1917 г. многие архитекторы переосмысливают цели и задачи архитектурного проектирования и ищут новые выразительные средства, наиболее подходящие духу времени. По словам И.А. Фомина, «каждый из нас с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому. Но это новое давалось с трудом, не сразу»[152].

После того как летом 1918 г. закончило свое существование Высшее художественное училище и вместо него были открыты Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (или ПЕГОСХУМ), в них были организованы архитектурные мастерские под руководством Л.Н. Бенуа, И.А. Фомина, Г.А. Косякова, О.Р. Мунца и Э.Я Штальберга. Мастерские под руководством И.В. Жолтовского и А.Н. Померанцева были расформированы в связи с кончиной последнего. И.В. Жолтовский, в свою очередь, не смог приехать в Петроград. Педагогическая

[151] Соловьев Н.К. История русского интерьера. Развитие интерьера в России с X до первой трети XXвека / Н.К. Соловьев. – М.: Русскій Міръ, 2021. С. 181.
[152] Цит. По: Лисовский В.Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики /В.Г. Лисовский. – СПб.: Коло, 2008. С. 323

деятельность И.А. Фомина и его публикации, в которых осмыслялись художественные принципы развития неоклассической линии в интерьере, классическое направление получило новый вектор развития.

Свое творческое кредо И.А. Фомин формировал на страницах публикаций 1930-х гг. Ориентируясь на традиции античной классики Греции и Рима, он выделял общий принцип «господства единой центральной идеи, являющаяся частью общей идеи, более широкой, – квартала, города, страны, эпохи» в сочетании с принципами «простоты, удобства, целесообразности, в смысле отказа от всякой вычурности, лаконизму форм»[153]. Цитируя отдельные архитектурные формы классического искусства, И.А. Фомин стремился «переработать в совершенно новый созвучный эпохе стиль, отказавшись от традиционных пропорций» [154] от украшательств, характерных для интерьерных решений 1910-х гг. В этой же статье И.А. Фомин выдвигал следующие архитектурные принципы: «от классики взять самое основное, здоровое, а именно: 1) построение дома как единого органически целого, настолько законченного, чтобы в нем ничего нельзя было ни прибавить, ни убавить, и 2) ордер как элемент порядка и дисциплины. Все остальное, как наследие классики, подлежит или коренной переработке в новом духе, или ликвидации. Колонна круглая в сечении, как самая совершенная форма вертикальной стойки, остается, но делается без утонения; капитель и база ликвидируются как излишние; антаблемент, обычно состоящий из трех элементов – архитрава, фриза и карниза, – в виде простой полки или сводится к ступенчатому карнизу, перекрытому простым парапетом. Ступенчатые карнизы и наличники вводятся как в наружную архитектуру, так и во внутреннюю. Эти упрощения и жесткости форм необходимы, чтобы дать

[153] Фомин И.А. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 8.
[154] Фомин И.А. Принципы творческой работы архитектурной мастерской №3. // «Академия архитектуры». 1934, № 1–2, с. 84.

решения более крепкие, мощные, лишенные излишеств, способные в лаконичной и твердой форме передавать идеологию нашего времени»[155].

От архитектуры 1910-х гг. авторы интерьерных проектов сохранили приверженность тесной взаимосвязи внутреннего пространства с фасадами, а также к продуманным и подчиненным главной идее планировочным решениям, а также интерес к работе с остеклением.

Сохраняется и тенденция к использованию современных материалов. А также к удешевлению и рационализму при использовании строительных материалов. Так же, как и в зарубежной архитектуре 1920–1930 гг. архитекторы активно обращаются к бетонным конструкциям, позволяющим создавать более крупные строительные формы (колонны) и решать сложные инженерные задачи по созданию перекрытий большой площади. Этот материал требовал поиска подходов по декорированию. К примеру, И.А. Фомин предлагал использовать этот материал в качестве конструктивной основы, на которую необходимо «надеть красивое тело из кирпича и камня»[156].

Отголоски подхода модерна к трактовке интерьерного пространства видны принципах работа с формой, выдвигаемых И.А. Фоминым. В статье «Проблемы интерьера» 1934 г. он описывает ее как «средство формирования сознания, настроения человека, живущего в доме»[157]. Архитектура и искусство модерна должно было оказывать большое влияние на человека, во многом формируя его образ жизни, вкусы и взгляды. Об этом же писал И.А. Фомин в статье «Принципы творческой работы архитектурной мастерской №3»: «декорация – наш архитектурный язык, позволяющий выносить нашу идеологию в массы»[158].

[155] Там же с. 86.
[156] Там же. С. 88.
[157] Фомин И.А. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 6.
[158] Фомин И.А. Принципы творческой работы архитектурной мастерской №3. // «Академия архитектуры». 1934, № 1–2, с. 88.

Изменившиеся технические требования к освещению и проветриваемости интерьеров повлекли за собой «увеличение световой площади оконного пролета (вместо 1/8 площади пола до 1/5 и ¼), в связи с чем окно из вертикального превращается в горизонтальное или квадратное»[159].

Применительно к архитектуре 1920–1930 х гг. можно выделить два основных направления в проектировании интерьеров – это общественные и жилые пространства. Несмотря на это при исследовании можно выделить ряд общих черт. В интерьерах продолжают применять арочные, сводчатые конструкции, включая крестовые своды по примеру римских базилик, кессонированные своды. При оформлении стен и опор применялся колоссальный ордер. Архитектурные элементы укрупняются, они смотрятся более рельефно и монументально на фоне гладких поверхностей стен или парапетов лестниц. Кессоны превращаются в укрупненные геометризованные рельефные орнаментальные композиции. В ряде сооружений происходит отказ от богатой и разнообразной росписи плафонов сюжетными композициями или гротесками. Язык декоративного оформления интерьеров становится более лаконичным и обобщенным. Коринфские и ионические капители дополняются в ряде интерьеров фантазийным ордером, построенном на сочетании мелкого дробного орнамента, покрывающего цилиндрическую или кубическую по форме капитель. Нередко цилиндрическая капитель приобретает составную сложную по профилю форму, что привносит разнообразие в классическую ордерную систему и позволяет обогатить интерьер.

В одном из помещений Госбанка по ул. Неглинная, д. 12 И.В. Жолтовский создает контрастное решение внутреннего пространства помещения (ил. 136). Гладкие светлые стены, облицованные деревянными

[159] Фомин И.А. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 6.

панелями на небольшую высоту [160] , контрастируют с тяжелым кессонированным плафоном. Визуальная связь стен и потолка формируется широким выступом во всю высоту стены, перед которым расположен белоснежный камин. Этот изящный по формам неоклассический камин, украшенный витыми балясинами и рельефными вставками с гротесками, завершается раскрепованным антаблементом, отсылающим к ренессансной архитектуре Италии. Этот акцент в виде выступа с камином создает вертикальную линию, соединяющую зрительно стены и потолок. Тонкий рельефный раппортный орнамент, состоящий из прямоугольников, квадратов со скругленными углами и ромбов, построен на контрасте пропорций. Он оплетает причудливой сетью незаполненные орнаментом кессоны, облегчая массивность свода.

Близкие по решению геометризованные кессоны можно видеть в цилиндрическом своде с невысокой стрелой подъема в оформлении зала заседаний Кремлевского Дворца, предложенного И.А. Ивановым-Шицем в 1930-х гг. Чередование незаполненных и заполненных геометрическим орнаментом кессонов, создают на своде протяженные декоративные полосы, сходящиеся согласно перспективным сокращениям по мере приближения к трибуне. Стены зала заседаний в отличие от стен помещения Госбанка богато декорированы пилястрами колоссального ордера, чередующиеся полуциркульными окнами вдоль одной стены и ложами вдоль противоположной стены. Завершаются обе стены сложным раскрепованным антаблементом. Такая форма антаблемента, так же, как и в предыдущем интерьере по проекту И.В. Жолтовского, отсылает к ренессансной архитектурной традиции.

В интерьере жилого дома на Смоленской площади (1939–1956 гг.) (ил. 137–139) И.В. Жолтовский также широко применяет крупные кессоны,

[160] С одной стороны, облицовка стен деревянными панелями широко использовалась в русском модерне, с другой стороны уровень этих панелей намного ниже. Это позволяет говорить о перефразировании цитаты интерьера модерна, но уже в новых условиях, когда меняется трактовка стенной поверхности.

членящие потолок. Планировка дома с пристроенной башней асимметрична. Основной объем сооружения и решение фасадов отсылают к типологии итальянского палаццо. Вестибюли дома были богато украшены росписями. Их автором был В.А. Миняев. По проекту художника они задумывались как парадные помещения, декорированные большими люстрами, коврами, мебелью и каминами. Своды членились крупными кессонами, в которых и размещалась сюжетная или декоративная роспись, наподобие как в оформлении главного зала Скакового общества. Лестницы фланкировались высокими, богато декорированными пилонами, а парапеты лестничных маршей были декорированы балясинами, напоминающими орнаментику палладианских построек. Квартиры располагались по обе стороны коридора. Сохранялся и принцип анфиладности. Все жилые помещения могли превращаться в единое пространство при помощи раздвижных стеклянных перегородок.

В жилых помещениях он имитирует облицовку свода деревянными панелями. Кессоны он заполняет тонкий геометрическим орнаментом, построенном на сочетании ромбов и квадратов разных размеров. Эта орнаментальная композиция ближе к рациональному модерну, нежели к классицизму. В одном из жилых помещений дома на Смоленской площади И.В. Жолтовский использует в большом количестве дерево для оформления интерьера. Помимо уже упомянутого обшитого деревянными панелями кессонированного потолка архитектор наполняет камерное пространство деревянной мебелью. Два расположенных друг напротив друга шкафа-витрины снабжены деревянными полуколоннами, дверцы шкафов по имитируют неглубокие кессоны. Встроенные шкафы, разделенные пилястрами колоссального ордера, также облицованы деревом, создающим резную орнаментальную рамку для стекол. Над встроенными шкафами

расположен ярус с декоративными деревянными балясинами [161] – явная стилистическая отсылка к балконам, широко применявшемся в архитектуре неоклассицизма в начале века.

О взаимосвязи с интерьерными решениями 1910-х гг. можно судить и по проекту Дворца Труда в Киеве (1926–1927 гг.) (ил. 140). Автор - В.А. Щуко. В интерьерах дворца применяется неоклассический орнамент, членящий стены на плоскости, облицованные желтым мрамором. Центральная часть дворца облицована контрастным сочетанием темно-серого, красного мраморов. В сочетании с желтым, колористическое решение мраморной облицовки, взаимное расположение цветовых блоков отсылает и к традициям искусства ар-деко и к неоклассическим интерьерам И.А. Фомина.

Отличительной чертой советской неоклассической архитектуры 1920 – 1930-х гг., по мнению В.В. Седова, стала «внутренняя потребность к упрощению и схематизации исторических, прецедентных мотивов. Она же в этот период ощущается и у Жолтовского, и у жившего в Петрограде-Ленинграде И.А. Фомина (1872–1936), проектировавшего здания АРКОС для Москвы и Политехнический институт в Иванове в той манере, которая близка «пролетарской дорике», и у ученика Фомина, А.И. Гегелло, создавшего в 1924 г. проект для московской конторы общества АРКОСа в близком стиле: с утрированными полуколоннами и «героическим» аттиком, в который вписаны два верхних этажа» [162] . В условиях поиска новых форм и средств выразительности, соответствующей изменившемуся времени, архитекторы неоклассического направления занимались поисками первооснов архитектуры, вечных, неизменяемых. Происходили «два разнонаправленных процесса, сливающихся в одной традиционалистской линии: в одном и том же здании возникает вектор «назад», выражающийся в формульности и (или)

[161] Аналогичная форма балясин применялась И.В. Жолтовским и в интерьерных решениях, и в оформлении парапетов балконов на фасаде дома на Моховой.

[162] Седов В.В. Неоклассика в московской архитектуре 1920-х годов // «Проект Классика». № XX., 2007. [Электронное издание]. – URL:http://www.projectclassica.ru/school/20_2006/school2006_20_01b.htm (дата обращения: 08.03.2023).

очищении классических форм, и вектор «вперед», читающийся в стеклянных поверхностях, угловой композиции и других деталях, пришедших из архитектуры авангарда»[163].

Большая часть интерьерных решений И.А. Фомина, выполненная им в 1920–1930-х гг., относится к общественным сооружениям. Ряд приемов сохраняется от более ранних неоклассических проектов архитектора. К примеру, планировочное решение дворца рабочих в Петрограде имеет классическую П-образную форму, но он отличается большей цельностью и сосредоточенностью на главной оси сооружения, ведущей большому залу, решенному по принципу «амфитеатра, окруженного двухъярусной аркадой» [164] . Колонны аркад дорического ордера стилистически перекликаются с колоннадой фасада. Сам зал решен в стилистической близости к палладианской архитектуре. Наиболее близкий аналог – театр «Олимпико»[165]. В отличие от сооружения А. Палладио, И.А. Фомин возводит вокруг амфитеатра аркады вместо колоннад и один ярус заменяет двумя равнозначными по высоте. Задник сцены он также, как и итальянский архитектор, делит на три яруса, располагая по центру огромную полуциркульную арку и размещая рядом с ней две арки меньшего размера. Таким образом, И.А. Фомин применяет классический источник как некий оммаж А. Палладио и создает совершенно новый проект, соответствующий задачам современного общественного здания, рассчитанного на большое число посетителей. Многократно повторенные арочные формы в сочетании с полукруглой формой зала позволяют связать декоративное оформление интерьера с его объемно-планировочным решением.

Наибольшей монументальностью и лаконизмом отличаются интерьерные решения станций метро, спроектированных И.А. Фоминым в

[163] Там же.
[164] Лисовский В.Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики / В.Г. Лисовский. – СПб.: Коло, 2008. С. 342.
[165] Там же. С. 344.

1930-х гг. В них применяются характерные для творчества архитектора приемы: цилиндрический свод, декорированный октагональными (станция «Красные ворота») или ромбовидными Станция «Площадь Свердлова» (ныне «Охотный ряд») кессонами; полуциркульные арки, прорезающие мощные, лаконичные по форме пилонообразные формы; полы облицованы двухцветной плиткой с укрупненным шахматным орнаментом, отсылающим к орнаментальным традициям рационального модерна. Строгое и изысканное колористическое решение зала станции «Красные ворота» построено на сочетании черного, темно-красного и коричневато-желтого цветов, хорошо знакомого по более ранним проектам И.А. Фомина и отсылающего к цветовым сочетаниям, характерным и для рационального модерна, и для ар-деко. О близости с ар-деко говорит массивная, практически очищенная от декора архитектурная форма. Формы подвесных светильников на станциях (лаконичные круглые и полукруглые), построенные на сочетании разных геометрических форм также близки в равной степени и рациональному модерну и ар-деко.

Цельность, логичность и продуманность планировочных решений общественных сооружений в жилых проектах сменяется большей свободой и живописностью объемно-планировочной композиции, как, например, в проекте жилмассива в Путилковском районе. Двойной П-образный план сочетается с «приемом блокировки однотипных секций, каждая из которых напоминает в плане трилистник с лестничной клеткой в центре[166]. Это позволило сделать планировку более компактной, улучшилась освещенность квартир.

Изменения в трактовке интерьера касались не только объемно-планировочных решений, приемов и принципов декоративной отделки, но и наполнения его мебелью, текстилем. Если в начале XX века мебельное

[166] Там же. С. 383.

производство было связано с несколькими крупными фабриками[167] в Москве, Санкт-Петербурге и ряде крупных городов, таких как Рига и Киев. Взятый еще в дореволюционных мебельных производствах вектор на удешевление мебели, был подхвачен после революции. Мебельные фабрики расширяют свою географию и начинают ориентироваться на «освоение машинного производства и новых технологий»[168]. Одновременно с этим «появляются первые общесоюзные стандарты на комплектующие изделия, широко внедрялась технология штамповки и объемного формования. В бытовых приборах, светильниках, мебели стали широко применять материал бакелит, а также хромирование никелирование – защитно-декоративные покрытия металла. Развитие технологий коснулось как штучной, так и тиражируемой мебели, но новинки производства, в первую очередь, внедрялись в образцовых проектах: театрах, крупных жилых домах, административных учреждениях, гостиницах и др.»[169].

Мебель в 1920–1930-е гг. производилась, в основном, из массива дерева. При этом существовало разделение: в более важных, значимых проектах использовали более дорогие породы, такие как дуб, то для «в массовой мебели применяли более дешевую древесину и сочетали ее с тонированием поверхности для придания ей иных визуальных характеристик. Таким образом, имитировали более дорогие породы. По формам часть мебельных гарнитуров восходила стилистически к линии рационального модерна, как русского, так и австрийского, с простыми геометрическими формами, с трапециевидной спинкой (ил. 141, 142, 144), как, например, стул полированного красного дерева из гостиного гарнитура 1910-х гг. с мягким сидением и спинкой из квартиры С. Орджоникидзе в Кремлевском дворце (ил.

[167] Параллельно с фабрикой Мельцера в Санкт-Петербурге, речь о которой шла в предыдущем разделе, в Москве была открыта мебельная фабрика Фишера и Шмидта.
[168]Колосова И. И., Удод М. А. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. С. 84.
[169] Семенов А.В. Дизайн мебели в СССР: проектирование и производство (1920–1980-е гг.). /Канд. Дисс. – СПб. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2019. С. 151–152.

143). Большая часть мебели 1910–1930-х гг. воспроизводила в той или иной мере ампирные формы: плавные чуть изогнутые линии. В 1920–1930-х гг. мебель также начинает избавляться от декора и особое значение приобретает собственно мебельная форма. Это хорошо видно на примере мебельных гарнитуров: столов и стульев. Диваны сохраняют во многом ампирные черты и лирообразные формы. Декоративное оформление шкафов, в том числе встроенных, и каминов находится под большим влиянием от архитектурного решения помещения. На их фасадах используется имитация кессонов, полуколонн, пилястр, классицистической орнаментики, как на античные сюжеты, так и с изображением венков и гротесков.

На примере ряда жилых интерьеров, рассмотренных выше, работ И.В. Жолтовского и И.А. Фомина, видно, что создавались проекты жилых сооружений. В них предполагалось посемейное расселение жильцов. Это были индивидуальные проекты, не массовое строительство. В планировке этих сооружений, как и в жилом доме на Моховой улице в Москве, возведенном в 1934 году архитектором И.В. Жолтовским, применялся неоклассический принцип анфиладности, «позволяющая объединить широкими двухпольными дверями пространство смежных комнат по главной оси квартиры»[170]. Г.П. Гольц так описывал интерьер комнат дома на Моховой: «комнаты дома светлы несмотря на то, что там стекло использовано в абсолютно умеренном количестве, нет никакой причудливой игры высотами, балконами или какими-нибудь искусственными осветительными системами. Нет резких контрастов, освещенных и мало или совсем не освещенных углов, частей интерьера. Следовательно, нет подавляющего воздействия на человека. Свет приспособлен к данному пространству и как бы переработан для уменьшения объема»[171].

[170] Черепахина А.Н. История художественной обработки изделий из древесины. 1917–1945. Высшая школа. Москва. 1987.
[171] Гольц Г.П. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 7.

Высота жилых квартир существенно увеличилась и достигала 3–3,6 м. «Потолок по периметру декорировался лепным карнизом упрощенного профиля и розетками, расположенными в месте крепления люстры. В окраске стен преобладали различные оттенки белого и красного цветов. Внутриквартирные двери, как правило, были выкрашены белой краской, нередко остеклялись, что контрастировало с темной и визуально тяжеловесной мебелью. Рамы окон изготавливались из древесины дуба и покрывались темно-коричневой краской. Плитку в ванных комнатах и санузлах использовали белую или другого светлого оттенка. Помещение было декорировано натуральными материалами — деревом, мрамором, бронзой, керамикой и хрусталем» [172] . Изменяется подход к орнаментике обоев. Несмотря на сохранение основного принципа – применение раппортного орнамента – на протяжении 30 лет происходит постепенный переход от более лаконичных геометризованных композиций к соединению геометрии со стилизованной неоклассической орнаментикой. Геометрический орнамент в обоях 1930-х гг. становится мелким дробным и приобретает роль фона для более крупных орнаментальных вставок-картушей, соединяющих в себе элементы гемм, цветочных букетов. Геометрический орнамент постепенно перестает играть доминирующую роль, крупными акцентами становятся орнаментальные формы в сочетании с дробным фоном.

Все вышеперечисленные признаки интерьерных решений 1920–1930-х гг. воплощены в решении внутреннего пространства гостиницы Москва в 1932–1938 гг. по проекту А.В. Щусева.

В интерьерах гостиницы «Москва» (ил. 145–152) подчеркивается различие между декоративным оформлением парадных помещений: холла, ресторана и камерных помещений номеров. Декоративное оформление интерьеров гостиницы Москва, а также выбор архитектурных форм указывает

[172] Колосова И. И., Удод М. А. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. С. 85.

на неразрывную стилистическую связь с фасадом оформления внутреннего пространства. Холл гостиницы Москва представляет собой хорошо освещенное светлое торжественное и одновременно монументальное пространство. Пол выложен плиткой с крупным геометрическим орнаментом. Высокие гладкие четырехгранные пилоны с фантазийными капителями и неглубокими выемками по четырем граням ствола поддерживают свод, разделенный кессонами на равные ритмично следующие друг за другом глубокие кессоны. Внутри кессонов размещены крупные лепные розетки. Аналогичные лепные розетки, но значительно меньшего диаметра размещены на перекрестьях кессонов. Пилоны образуют проходы вдоль и поперек холла. По стенам помещения развешены картины, по периметру холла расставлена мебель и камины. Белый цвет каминов гармонирует со светлым интерьером холла и смотрится на контрасте рядом с темной мебелью. Камины выполнены в рамках строгих классицистических форм. Пилоны облицованы мрамором, они выступают в качестве визуальных акцентов в пространстве холла. Торжественности интерьеру придают массивные подвесные люстры, расположенные между пилонами. Люстры холла построены на сочетании трех геометрических форм: полусферы, диска и круглых плафонов, расположенных по периметру диска.

Мебель холла (кресла, диваны, столы, конторки) преимущественно коричневого, темно-коричневого черного цветов, лаконичные по форме. Каркас мебели выполнен из дерева, обивка преимущественно из кожи. Кресла по форме строгие, построенные на основе вариаций куба, прямоугольника. Подлокотники диванов либо заменены на валики. Либо дополнены ими. Мебель холла, как и светильники, во многом по форме, материалам или декоративному оформлению стилистически близки к традициям рационального модерна, как и образцы мебели более раннего времени, 1910-х гг., представленные в «Рисунках мебели простого типа» из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг. В своих формах мебель 1910-х и 1930-х гг. тектонична, оформлена

строгими прямоугольными блоками, мягкая мебель имеет небольшой изгиб спинки. (Ил. 153–160).

Ряд мебельных гарнитуров холла и номеров содержит явные признаки орнаментации, заимствованной из неоклассической архитектуры. Декоративное оформление фасада стойки регистрации имитирует рисунок кессонов с геометрическим заполнением. Шкаф за регистрационной стойкой украшен декоративными накладками, имитирующими пилястры, его боковые створки оформлены как плоскостные кессоны как на стойке регистрации. Шкаф завершается раскрепованным антаблементом, перенесенным из архитектуры в дизайн неоклассической мебели.

В номерах интерьер более камерный, чем в парадных зонах холла и ресторана. По пропорциям интерьер жилых пространств гостиницы хотя бы отчасти соразмерен человеку. Стены облицовывались преимущественно мрамором или плиткой.

Основной декоративный акцент сделан на орнаментике обивке мягкой мебели и ковров с флоральными и геометрическими рисунками.

Плафоны светильников имеют форму плоского цилиндра или конусовидную форму. Форма плафона в виде плоского цилиндра, также частично своей связанная с наследием рационального модерна и близкая к выразительной геометрии ар-деко, надолго закрепится в дизайне советских светильников.

Мебельные гарнитуры различались от номера к номеру, но были выдержаны в каждой комнате примерно в одной стилистике. Часть гарнитуров стилистически тяготела к рациональному модерну и по формам, и по геометрическому орнаменту в виде вертикальных полос или сетки с заполнением. Ряд гарнитуров с чуть изогнутыми линиями спинки, подлокотников, ножек представлял собой стилизованную, очищенную от декора ампирную мебель. Гарнитур со снопами в одном из номеров по

стилизации форм мебели и орнаментального мотива снопа содержит в себе отсылку к египетским мотивам, характерным для русского рационального модерна и неоклассицизма начала XX в.

Выводы по главе

В 1910–1920-х гг. в Европе, США и в России параллельно происходили сложные стилеобразующие процессы, в результате которых под влиянием модерна и неоклассицизма родилось такое явление 1920 – 1930-х гг. как ар-деко. С рациональным модерном его роднили смелые и необычные геометрические формы и орнаменты, сочетание пестрых этнических, в том числе восточных мотивов при неярких фонах в оформлении, стремление к внешней роскоши и обращение к передовым материалам. Искусство ар-деко обладает важным качеством – способностью преобразовывать традиционные мотивы античного ордера в актуальный декоративный прием и наполнять его новыми смыслами в зависимости от того, где он применяется. Так произошло с каннелюрами. Пришедший из античности рисунок каннелированной поверхности так полюбился в искусстве 1910–1920-х гг., что приобрел самостоятельное декоративное значение. Помимо поверхности колонн его можно было увидеть на стенах, мебели, тканях, одежде. Различались только пропорции рисунка. Из цитаты данный архитектурный орнамент превратился в узнаваемый художественный прием.

Восточные мотивы, проявившиеся в тяжеловесности трансформированных ордерных форм, применявшихся в Венском Сецессионе (об этом упомянуто в первом разделе главы), в русской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве скорее проявились в более поздние 1930-е годы. В 1910-х гг. восточный колорит больше проявлялся как необычный акцент в оформлении мебели (например, в дизайне камина с египетскими масками в доме княгини М.А. Шаховской работы И.А. Фомина).

В России влияние искусства ар-деко заметно меньше, оно выражается скорее в интерпретации, в подходе архитекторов и художников к переосмыслению античного ордера и принципов классической архитектуры.

После рационального модерна именно неоклассика стала ведущей темой крупнейших русских архитекторов того времени: И.А. Фомина. И.В. Жолтовского, В.А. Щуко, Ф.О. Шехтеля. В созданных этими авторами архитектурных сооружения и в интерьерных решениях, можно увидеть, как в соединении с опытом рационального модерна, с наследием классической русской и мировой архитектуры, был создан современный по материалам, технологии и прочтению жилой и общественный интерьер.

Жилой интерьер 1910-х гг. представляет наибольший интерес, так как позволяет проследить интереснейший процесс взаимных стилистических влияний и цитат из рационального модерна и неоклассицизма. Разрабатывая традиционное для искусства неоклассицизма объемно-планировочное решение, нередко под влиянием палладианской архитектуры, архитектуры и росписи римских вилл XVIв., памятников русского ампира, архитекторы первой половины XX в. наполняли их современными техническими достижениями, такими как лифты, центральное отопление, подогрев зимнего сада. Натуральный мрамор облицовки сменяется искусственным. Ряд изменений происходит и в решении интерьерного пространства: происходит изменение в пропорциональных соотношениях, что приводит Г.И. Ревзина к мысли о некоей иронии или пародии на ампир ряда неоклассических интерьеров первой половины века. Можно рассматривать эту черту и как цитатность - переосмысление ампирной архитектуры и представлений о жилом и общественном пространстве. Такими же цитатами из рационального модерна являются шахматные напольные покрытия и геометризованный дизайн обоев, стилистически перекликающийся с орнаментикой венского рационального модерна.

Интерьер в рамках неоклассической традиции прошел длинный и сложный путь. В дореволюционном варианте 1910-х гг. вырабатывался художественный язык, архитекторы создавали прекрасные проекты, наполненные живописью, скульптурой, изысканной богатой мебелью и текстилем.

В послереволюционный период происходит переосмысление задач и принципов неоклассической архитектуры в целом, насколько она созвучна времени. Архитекторы ищут новые источники для вдохновения, обращаются к новым материалам (например, таким как железобетон), позволяющим решать сложные инженерные задачи и давать возможность рационально использовать архитектурные материалы. Также выдвигаются новые требования к инсоляции и проветриванию помещений. Общественные интерьеры требуют вмещать большое количество людей, и архитектура должна была предложить решение. Если общественные помещения должны были иметь большую пропускную способность, то частные жилые интерьеры предполагали в гораздо большей степени камерность и интимность жилого пространства, соразмерность его человеку, так как в сфере жилого строительства сформировалась потребность в посемейном расселении.

Для жилых и общественных пространств выбирались архитектурные формы и системы декоративного оформления лаконичные, монументальные и максимально выразительные по форме. Планировочные решения должны были отражать задачи архитектурного сооружения и подчинялись им. С изменением трактовки концепции интерьера последовали изменения и в области проектирования мебели, светильников, текстиля и стенных покрытий.

В интерьере 1910–1930-х г. присутствует множество цитат из неоклассицизма, итальянского возрождения, восточных традиций. Одновременно он испытывает влияния ар-деко и рационального модерна. И.А. Фомин, А.В. Щусев, И.В. Жолтовский, В.А. Щуко, Ф.О. Шехтель создали прекрасные образцы интерьеров русской и советской неоклассики и воспитали

целую плеяду учеников, которые продолжили развивать линию неоклассицизма в 1930–1950-х гг.

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ 1930–1960 –Х ГГ.

В предыдущей главе при исследовании обобщенных, лаконичных монументальных архитектурных форм и ряда декоративных приемов и цветовых решений был сделан вывод о близости творческих поисков архитекторов неоклассической линии 1920–1930-х гг. к творческим принципам ар-деко. Отчасти это связано с характерной для искусства ар-деко внутренней потребностью «диалога – сочетания, события, сопряжения и взаимоосвещения искусств, диалога культур»» [173] . Ар-деко– «стиль интернационального типа, построенный на компромиссах, полистилистике, в рамках отдельного произведения, стиль не полемический, а утвердительный, оптимистический, не претендующий на изменение мира, стиль, который живет в мире с традициями»[174]

Советские дизайнеры мебели 1930–1950-х гг. еще ближе подошли к стилистике ар-деко и к эстетике, соответствовавшей индустриальному дизайну. Основной вектор развития в дизайне мебели в этот период – ориентация на обтекаемые формы и рационализм декоративного оформления. Художественные свойства каркаса, часто созданного при помощи металлических гнутых трубок, начинают играть ведущую роль. Фактически в мебели довоенного времени 1930 – 1940-х гг. в дизайне интерьеров соединились несколько стилистических направлений: конструктивизм с рационализмом и неоклассической традицией. Этот полистилизм привел к созданию самобытных архитектурных и художественных проектов, характеризующих не только искусство середины XX в., но и оказавших влияние на мебель и интерьерные концепции 1960-х и 1970-х гг.

[173] Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 5.
[174] Филичева Н.В. Стиль Ар Деко: проблема интерпретации в контексте культуры XX века // С. 209.

С.О. Хан-Магомедов «впервые выделил этот «переходный» этап, дав ему определение «постконструктивизм» [175] , и назвав двух наиболее ярких представителей – И.А. Фомина и И.А. Голосова»[176]. Путь стилистического развития архитектуры 1930-х гг. А.Н. Селиванова связывает «с выстраиванием партийным руководством информационного канала между архитектором и заказчиком. Архитектура должна была стать понятным, ясным, четким ретранслятором идеологических программ, то есть быть массово доступной, легко читаемой. На смену концепциям авангарда, организующим жизнедеятельность населения, пришла задача организации сознания. Эмоциональное и эстетическое воздействие архитектуры на «массы» считалось не менее важным, наряду с идеологическим «проговариванием». Об этом «поддерживании определенного психического тонуса» постоянно говорил А.В. Луначарский, а затем и Л.М. Каганович.

Поэтому понятия «красота», «радость» и «бодрость» становятся определяющими архитектурными критериями середины тридцатых годов. Такое видение красоты объединяло и рядовых рабочих, и партийную номенклатуру, имевших сходные эстетические предпочтения. В течение тридцатых годов эта нацеленность на «человечность» привела к размытию, уничтожению традиционной профессиональной замкнутости архитектурного сообщества, в которое «Сверху» внедрялись активные молодые партийные архитекторы - «рупоры» правительственных программ (так, в частности, работала цепочка Л.М. Каганович – А.Я. Александров – К.С. Алабян). «Снизу» активно привлекались массы трудящихся для «наказов», утверждения и критики проектов»[177].

Для понимания принципов развития средового дизайна и мебели 1930 – 1940-х гг. необходимо учитывать несколько важных факторов. С одной

[175] Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. В 2 т. М., 2001.
[176] Цит. по: Селиванова А.Н. Творческие поиски в теории и практике советской архитектуры 1930-х годов /Автореф. канд. дисс. М., 2009.С. 3.
[177] Селиванова А.Н. Творческие поиски в теории и практике советской архитектуры 1930-х годов /Автореф. канд. дисс. М., 2009.С. 19.

стороны, это индустриальная эстетика, выразившаяся во внешнем облике и внутренней организации и оборудовании транспорта – вагонов метрополитена, самолетов и глиссер-катамаранов. Фактически, новые тенденции, построенные на эстетике обтекаемых легких форм с применением трансформируемой мебели, контраста массивных форм и тонких линий, контраста материалов (глянцевой поверхности металла с массивными плоскостями деревянных деталей) и строгих принципах зонирования внутреннего пространства превратились в узнаваемый художественный язык, оказавший влияние на интерьеры и мебель жилых и общественных пространств. В.А. Мещерин в 1938 г. под руководством В.А. Гартвига проектирует мебель для интерьеров глиссера-катамарана ОСГА-25 (ил. 161) в Отделе строительства глиссеров, а также для аэросаней (ОСГА) при НИИ ГВФ. В них были применены те же принципы формотворчества, что и в интерьерах агитационного самолета «Максим Горький» 1934 г. Оба проекта носили индивидуальный, а не массовый характер и не предполагались для тиражного производства. Ориентация на индивидуализированный заказ при проектировании характерно для довоенного интерьера.

Зонирование в упомянутых транспортных средствах соответствовало функциональному назначению помещений: пассажирские салоны, спальная кабина, библиотека, буфет. Для самолета «Максим Горький» и для глиссера-катамарана ОСГА-25в том числе была разработана мебель, с одной стороны восходящая к более ранним конструктивистским мебельным проектам 1920-х гг., а с другой своими скругленными и одновременно лаконичными формами восходят к машине для сидения Й. Хоффмана.

При разработке деталей мебельных гарнитуров самолета «Максим Горький» глиссера-катамарана ОСГА-25 (ил. 162–165) во многом наследуется эстетика гнутой мебели: изгибы предметов мебели плавные, скругленные. Подвесные столы буфета, крепящиеся к потолку, имеют тесную связь с формами растительного мира. Оригинальное крепление столешницы,

соединенной с цилиндрическим стержнем, позволило улучшить эргономику освоения интерьерного пространства. Применение глянцевой фактуры материалов цилиндрических опор и столешниц сближает их к эстетике ар-деко. Стилистика оформления интерьеров транспортных средств

Использование гнутых металлических трубок в создании мебели было, безусловно, новаторским шагом для советской мебельной индустрии. К тому времени уже достаточно большой опыт в работе с гнутыми металлическими трубками имелся в западной Европе, в частности мебельный концерн Тонет-Мундус, ранее специализировавшийся на мебели из гнутой древесины, теперь обращается к более дешевым и передовым материалам, включив в свой состав в 1929 г. фирму «СТАНДАРД» Антона Лоренца, занимавшуюся производством такой мебели[178].

В 1930 г. вышло партийное постановление «О работе по перестройке быта». В нем поднимались «дискутируемые градостроительные концепции, а принципы организации быта обозначались как «вредные, утопические начинания»» [179]. После выхода этого документа наметился постепенный переход к сложному синтетическому стилю, соединившему рационалистические принципы и лаконизм с эффектностью сочетания материалов и форм. Наиболее ярко он отразился в творчестве архитектурной мастерской Моссовета № 12 и в отдельных проектах Б. Иофана.

3.1. Особенности формообразования и влияние стилистики ар-деко в мебели архитектурной мастерской Моссовета № 12

Деятельность архитектурной мастерской Моссовета № 12 особенно интересна комплексным подходом к созданию общественного интерьера.

[178] Принцип Тонета: мебель из гнутой древесины и стальных трубок / Каталог выставки. – М.- Петродворец: Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, 1992. С. 44

[179] Бишкек утопический. Сборник текстов / Сост. и ред. Г. Мамедов, О. Шаталова. Бишкек. 2015. С. 8.

Работа этой мастерской под руководством Н.Г. Борова началась в 1933 г. В 1930-х гг. пересматривается и вырабатывается концепция общественных интерьеров, планировок, поднимаются вопросы инсоляции и проветриваемости помещений. Интерьеры, проектируемые художниками и дизайнерами этой архитектурной мастерской, представляли собой индивидуализированное, целостное пространство, в котором гармонично сочетались декоративное оформление стен, полов, потолков, настенных и напольных покрытий с мелью и продуманной системой освещения и текстиля.

В оформлении платформенного зала станции Московского Метрополитена «Охотный Ряд» неоклассические формы массивного полуциркульного потолка зала, декорированного массивными максимально очищенными от декора крупными кессонами с мощным антаблементом, опираются на мощные приземистые граненые опоры, между которыми перекинуты протяженные полуциркульные арки. По пропорциям, лаконичному оформлению интерьерное решение платформенного зала станции «Охотный Ряд» близко к эстетике ар-деко. Оно построено на диалоге мощных архитектурных форм, апеллирующих к прототипам античной архитектуры (сочетание стоечно-балочной и арочных конструкций, имитирующих триумфальные арки и кессонированные полуциркульные перекрытия), очищенных от декора и максимально геометризованных приземистых опор. В результате создается «единое трехсводчатое пространство, состоящее из среднего туннеля и двух боковых платформенных зал, связанных с центральной частью зала аркадами» [180]. Двухцветная шахматная клетка центрального поля напольного покрытия – своеобразная отсылка к интерьерам рационального модерна. Одновременно контраст светлого и темного тонов приводит к облегчению выбранных массивных архитектурных форм. Круглые плафоны белого цвета, расположенные единой

[180] Внутреннее архитектурное оформление северного наземного вестибюля и подземной станции метро. Москва, станции Охотный ряд. // Работы архитектурных мастерских. Т. 2. Мастерская № 12. Коллектив авторов. М., 1936. С. 4

линией на центральной оси полуциркульного перекрытия зала, контрастируют с квадратными формами кессонов и узора на полу. Контраст и ритмичное чередование квадратных и прямоугольных и квадратных форм с круглыми и полукруглыми формами создает внутреннюю динамику при прочтении общественного пространства.

Геометризм в сочетании с плавными линиями и богатством фактурных вариаций продемонстрированы мастерами архитектурной студии Моссовета № 12 Н. Боровым, Г. Замским и В. Янгом в разработанных ими интерьерных решениях для помещений комбината газеты «Правда» (ил. 166–168), возведенного в 1932 г. по проекту П.А. Голосова. С рациональным модерном их роднит оформление стен ряда помещений и коридоров деревянными наборными панелями с акцентированными углами и антаблементом из столярных элементов. Наборные панели создают геометрический орнамент из ромбов, оптически увеличивающихся в размере. Поверх этого орнамента деревянными панелями более темного дерева нанесена геометрическая сетка из квадратов и прямоугольников. С одной стороны, она структурирует внутреннее пространство помещений, а с другой подобные настенные панели привносят декоративность. Сходные по декоративному оформлению настенные деревянные панели с геометрическими деревянными накладками, но без эффекта оптических иллюзий можно увидеть, к примеру, в интерьерах особняка Дерожинской по проекту Ф.О. Шехтеля.

В планировке здания комбината «Правда» присутствует принцип анфиладного расположения помещений ритмически подчеркнутыми сложной формой арочных проемов с полуциркульным завершением. Волнообразный ритм и форма ограждения лестницы подчеркнуто единым плавным деревянным поручнем. Подобная текучая мощная форма характерна в равной степени и для рационального модерна, и для стилистики ар-деко. Аналогичные обтекаемые плавные формы повторяются с различными вариациями и в очертаниях мебели для помещений комбината «Правда».

В ежемесячном журнале «Строительство Москвы» № 7 1934 г. и в журнале «Архитектура СССР», № 7, 1934 [181] представлено несколько полноцветных проектов интерьеров, разработанных в архитектурной мастерской № 12 для комбината «Правда». В них в полной мере ощущается творческое кредо художников: «создание органически целостных композиций, в которых должно быть найдено гармоническое сочетание внешнего и внутреннего оформления архитектурных сооружений»[182].

Объемно-пространственная структура конференц-зала заводоуправления и редакционно-издательского корпуса комбината «Правда» перекликается с оформлением Северного наземного вестибюля станции метро «Охотный ряд». Просторное светлое помещение, освещенное панорамными окнами с крупной расстекловкой (переплет оконный проемов представляет собой сетку из крупных квадратов) поделено на зоны огромными опорами (круглыми в конференц-зале и квадратного сечения в редакционно-издательском корпусе) во всю высоту зала. Опоры, лишенные декора, без капителей и практически без баз создают размеренный ритм. На них лежат массивные по форме и пропорциям балки, членящие потолок на укрупненные квадратные кессоны, в центре которых размещены светильники круглые плафоны светильников в конференц-зале и многогранные конструкции в редакционно-издательском корпусе, перекликающиеся с гранями опор. В результате создается впечатление «целостной архитектурной среды, представляющей собой единство сложности и организованности, связано со специфическими эмоциями, которые в терминологии эстетики можно характеризовать как «интеллектуальное удовольствие» [183] Сходное размещение светильников в

[181] Липецкий И. Интерьеры комбината „Правды" // Строительство Москвы» № 7, 1934.
[182] Боров Н.Г. Мастерская № 12. Творческие принципы мастерской // Работы архитектурных мастерских. Т. 2. Мастерская № 12. Коллектив авторов. М., 1936. С. 3
[183] Сомов Г.Ю. Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация/ В кн.: Архитектура и эмоциональный мир человека, Забельшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Под научной редакцией Г.Б. Минервина. Москва: ЦНИИТИА, 1985. Глава 3. С. 82–150. [Электронный ресурс]. URL: http://gsomov.com/papers/Emotional-impact-of-architectural-environment-and-its-organization.pdf (дата обращения: 22.11.2024).

кессонах потолка представлено в дизайне холла гостиницы «Москва», но в них светильники практически не выходят за пределы кессонов, что создает иное, более контрастное освещение, подчеркивающее массивность архитектурного оформления потолка. В интерьерах конференц-зала и помещения редакционно-издательского корпуса благодаря системе освещения и контрастному цветовому решению потолков формируются декоративные светлые интерьерные решения. Декоративизм интерьерных решений 1930-х гг. отражается и на выборе отделочных материалов с применением полихромных покрасок стен (полумасляная покраска) и потолков (клеевая покраска), искусственного камня в облицовке интерьеров 8-этажного редакционно-издательского корпуса комбината «Правда». В белом просторном вестибюле этого корпуса гармонично сочетаются «полированные круглые колонны и пилястры, облицованные искусственным мрамором, кремовое стукко стен, с белой лепниной на потолке и серым мрамором напольного покрытия. Справа и слева были спроектированы возвышающиеся подиумы, на которых располагались кожаные диваны и столы для публики. Здесь же на стенах помещались мозаичные портреты Ленина и Сталина. Гардероб был оборудован никелированными металлическими вешалками. Из белого вестибюля посетители должны были подниматься на этажи по белой парадной полированной лестнице. Плинтусы, выполненные из черного лабрадора и полированный поручень черного цвета, создавали эффект графической четкости и строгости. Светлая зеленая ковровая дорожка смягчала мрамор ступеней. По этажам здания были размещены редакции «Правды», «Комсомольской Правды», «Крокодила», других журналов и издательство. Коридоры этажей, по обеим сторонам которых были расположены редакционные и конторские помещения, декорированы цветной штукатуркой (для каждого этажа использовался свой цвет) светлого сочного цвета. Благодаря этому посетитель легко ориентировался в этажах. Открытые приемные, выходящие в коридор, окрашивались в белый цвет. Большие живописные панно, мягкая мебель и ковры украшали приемные. В концах

каждого коридора размещались большие аудитории и конференц-залы. Последние отличались от других помещений более дорогой отделкой стен и потолков, специальной мебелью и системой освещения. Живописные или рельефные панно и круглая скульптура были органически вписаны в общую композицию этих зал. Каждый конференц-зал также, как и стены коридоров этажей, был решен в своем цвете»»»[184].

Мебель 1933–1934-х гг., спроектированная художниками архитектурной мастерской Моссовета № 12 (ил. 170–176) выполнялась преимущественно из бука, обивка изготавливалась из кожи или плюша. Для других интерьерных проектов каркас мебели выполнялся из дерева или гнутых металлических трубок. В выборе материалов и принципов формообразования при проектировании мебели, предназначавшейся для интерьеров общественных зданий, отчетливо читается продолжение линии, начатой в дизайне мебели для транспорта. «Формы стульев, диванов, столов и книжных полок принимали обтекаемые очертания, контуры предметов скруглены, острые углы смягчены. Каркас кресел представлял собой непрерывную гнутую линию, что подчеркивало эффект цельности и логичности конструкции. Подобная конструкция каркаса позволяла креслам прогибаться под весом человека, подстраиваясь под позу тела»[185]. Кроме того, каркас играет значительную декоративную функцию, «собирая» образ мебели, структурируя его. Соединение конструктивной и декоративной роли каркаса из гнутой древесины и применение сходных плавных обтекаемых форм можно увидеть в серии мебели № 327 по проекту К. Мозера в 1902–1903 гг. (ил. 177). Особенности мебели 1930-х гг., разработанной для проектов архитектурной мастерской № 12: укрупненные пропорции, массивность конструкций и форм. Все это вместе с акцентом на текстуру и цвет натуральных материалов

[184] Н.Г. Боров, Г.С Замский, И.А. Янг. Проблема интерьера. Внутреннее оформление комбината «Правда» // Журнал «Строительство Москвы» 1934–07. М.: Издание Московского Облисполкома Советов Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов. «Мособлполиграф», 8-я типография С. 36.
[185] Подробнее см.: Ботт И. К., Канева М. И. Русская мебель. СПб.: Искусство, 2003.

связывает ее со стилистикой ар-деко. Одновременно полихромия, праздничность, торжественность и монументальность интерьерных решений 1930–1940-х гг. была обусловлена в том числе государственным заказом и идеологическими потребностями того времени. Позднее, когда при разработке интерьеров произойдет постепенный отход от увлечения декоративизмом, обращение и заимствование принципов и приемов работы с формой искусства ар-деко будет подвержено критике.

Полистилизм 1930–1940-х гг., нередко связывается со стилистическими особенностями постконструктивизма, в котором соединились неоклассика с конструктивизмом. Одновременно применительно к оформлению интерьеров и формообразованию в мебели и светильниках, следует учитывать помимо неоклассических реминисценций постконструктивизма сильное влияние рационального модерна, речь о котором шла выше.

3.2. Влияние тенденций рационального модерна на интерьерные и мебельные проекты Б. Иофана и неоклассические интерьерные решения Н.Е. Лансере

Рациональные тенденции в соединении с увлечением ар-деко, неоклассикой, выявленные в ходе исследования проектов общественных интерьеров, были характерны в 1930-е гг. и для жилых интерьеров. На примере творчества Б.М. Иофана, прошедшего путь от неоклассической архитектуры через увлечение искусством ар-деко и конструктивизма к рационализму в оформлении жилого интерьера.

При работе с общественными интерьерами в 1930–1940-х гг. (проект павильона СССР для Международной выставки 1937 года в Париже, эскизы залов дворца Советов (1947–1948 гг.), проект наземного павильона станции «Спартаковская» (совр. «Бауманская») (ил. 178) заметно выделяется стремление к работе с монументальными классическими формами,

очищенными от декора, но с сохранением тектоники. Огромные купольные перекрытия с двухъярусными - трехъярусными карнизами, с размещенными в них источниках света, опираются на мощные опоры сложные в сечении, декорированные вертикальными тягами. Расположение освещения за многоярусными карнизами купольных пространств позволяло создавать эффект светового окна, отсылающего к архитектуре римского Пантеона. Вертикальные тяги на пилонах и стенах интерьеров общественных пространств сочетались со скульптурой в нишах, что придавало богатство и разнообразие пластическому языку архитектуры. Скульптурные композиции с изображением Спартака, одетого в античные одежды, по проекту Б.М. Иофана располагались на кронштейнах[186].Под ними были спроектированы скамейки. В работе над интерьерными проектами общественных зданий художественные образы античной, классической и неоклассической архитектуры соединялись с техническими достижениями 1930–1940-х гг., с эстетикой вертикализма, монументальности форм для создания нового художественного образа неоклассической пролетарской архитектуры.

Жилые интерьеры по проектам Б.М. Иофана имели более камерный характер. В 1931 г. в доме на Набережной Б.М. (ил. 179–183) Иофан реализовал удивительный проект по разработке целого комплекса жилых пространств (дом-коммуну) с применением передовых инженерно-архитектурных решений. Помимо жилых квартир в доме располагались кинотеатр «Ударник», клуб, универмаг, прачечная, столовая, поликлиника, почта, сберкасса, телеграф и детский сад. Инфраструктура была высокоразвитой и была призвана охватить все основные сферы жизни жильцов дома. К инженерным новинкам в этом доме можно отнести оборудование его мусоропроводом. Норма жилого пространства была существенно повышена для квартир, располагавшихся в этом доме-коммуне:

[186] В послевоенное время скульптурные изображения Спартака были заменены на фигуры воинов, партизан, тружеников тыла по проекту скульптора В.А. Андреева. Скульптуры были установлены на постаментах, скамейки по проекту Иофана не были восстановлены.

«при общепринятой в СССР норме в 4,5 квадратного метра на человека здешние привилегированные жильцы получали квартиры площадью 80, 150 и 200 квадратных метров»[187].

Планировка жилых квартир носила свободный характер. Комнаты представляли собой просторные, помещения, большого метража, но на кухни отводились совсем небольшие пространства. Вероятно, предполагалось, что жильцы будут посещать столовую.

Для мебели, спроектированной Б.М. Иофаном в начале 1930-х гг. для «Дома на набережной» характерны следующие стилистические особенности: она отличается гармоничными пропорциями; темный цвет древесины (дуб) и открытая фактура дерева. Эти признаки роднят ее с общими для 1930-х гг. эстетическими принципами постконструктивистского мебельного дизайна.

Лаконизм мебели прекрасно сочетался в проектах Б.М. Иофана с чистыми тонкими формами, практически полностью очищенными от декора, как, например, в интерьере кинотеатра «Ударник». В нем помимо инженерных новшеств («раздвижной механизм перекрытий зрительного зала, позволявший проводить киносеансы под открытым небом» [188]) применено стилевое сочетание лаконичных строгих рядов деревянных кресел, сконструированных по принципу многократно повторенной прямоугольной формы со строгим геометризмом форм облицовки прямоугольными стенными панелями и тонкими полуциркульными арками, в которые вписаны крупные плоскости кессонов, лишенные лепной декорации.

В более поздних интерьерных проектах Б.М. Иофана, таких как проект 32-этажного жилого и административного здания на Ленинских горах 1947–1948 гг. усиливается лаконизм и геометризация используемых им форм и объемов. Эти характеристики относятся как к планировкам, выбору системы

[187] Семенов А. В. Дизайн мебели в СССР: проектирование и производство (1920—1980-е гг.). — СПб., 2019. С 124.
[188] Костюк М. Борис Иофан. До и после Дворца Советов. Берлин.: DOM Publishers, 2019. С. 232

освещения, так и к формообразованию мебели и деталей интерьера. Место пилястров стены членят широкие двухцветные полосы обоев, создавая строгий ритмический рисунок, объединявший оформление стен. В эскизе интерьера кабинета этого жилого комплекса на потолке еще присутствуют кессоны, отсылающие к неоклассической линии 1920–1930-х гг., но в данном случае они размещаются на плоском потолке и превращаются скорее в строгий геометрический декор, построенный на сетке квадратных углублений. Квадратные кессоны на потолке более дробные, чем на полуциркульном перекрытии кинотеатра «Ударник» в доме на Набережной. Они перекликаются с орнаментом пола, оформленного в виде узоров из чередующихся светлых и темных ромбов. Изогнутые формы стульев, кресел и диванов, изящные с небольшим изгибом ножки журнального столика также представляют собой очищенную от декора, геометризованную версию неоклассической мебели. Одновременно письменные столы и шкафчики представляют собой замкнутые монолитные массивные объемы, выполненные из светлой древесины, контрастирующей с более темным оттенком паркета на полу.

Интерьеры 1940-х гг. в значительной степени более сдержаны по цветовому решению, чем проекты 1930-х гг. Они построены на контрастном сочетании светлых, пастельных тонов с темным цветом дерева. В эскизах проекта комплекса, состоящего из гостиницы на 1000 мест и жилого дома на 500 квартир 1932 г. видно увлечение Б.М. Иофана богатством и разнообразием колорита (сочетание насыщенно красного, синего, желтого, голубого, розового, охристого цветов) и орнаментов. Интерьеры предполагалось наполнять текстилем: украшенными кистями ковры, ковры с ярким укрупненным геометрическим узором, которые превращались в декоративный акцент комнаты.

Планировка жилых помещений комплекса, состоящего из гостиницы на 1000 мест и жилого дома на 500 квартир свободная, изолирована только

пространство спальни, насколько можно судить по эскизу. Кухня, столовая и спальня, расположенные на одной линии, представляют собой проходные комнаты практически без перегородок. Зонирование осуществлено при помощи расстановки мебели и текстиля. Так, синий ковер с желтой бахромой в спальне отделяет зону отдыха от рабочей зоны, расположенной вдоль окна. Принцип свободной планировки позволил максимально использовать небольшой метраж комнат и структурировать пространство таким образом, чтобы оно было и в достаточной степени декоративно и максимально функционально.

Разнообразие и богатство узоров в 1930-е гг. было представлено не только в обивке мебели или текстиле, но и в оформлении стен обоями. Это можно видеть, как из проектов интерьеров, так и из каталогов обойных фабрик. Кроме того, проблемы оформления квартир обоями поднимался в печатных публикациях того времени. В статье «Какие нам нужны обои?»[189] высказывается критичное отношение к декоративизму и орнаментальному разнообразию обоев (цветки, орнаменты, сетки), критикуется использование ярких контрастных цветов. В статье одновременно подвержены критике и беспредметные орнаменты. В то же время, если посмотреть на орнаменты 1910-х и 1930-х гг. (ил. 184–199), видно, что при изменении художественных вкусов, между ними есть и много орнаментальных и стилистических связей. Прежде всего, и орнаменты обоев 1910-х, и ряд орнаментов 1930-х гг. построены на сочетании укрупненных орнаментальных вставок, состоящие преимущественно из стилизованных растений и цветов, своеобразные вазоны, чередующиеся с менее крупным геометрическим орнаментом. Преимущественное различие в приемах орнаментации заключается в большей разреженности раппортного орнамента, преобладании тонких изящно изогнутых протяженных линий строго геометризованных в орнаментальных схемах 1910-х гг. Фон и его цветовое решение, нередко имевший

[189] «Какие нам нужны обои?» //Журнал "Культура и жизнь", №10, 1930.

дополнительную орнаментальную сетку, играют важную роль в создании художественного образа стенного покрытия. Стилистика обоев этого времени в большой степени связана с формами и орнаментальными приемами модерна.

Обои 1930-х гг. менее разнообразны по технике исполнения, в них практически не представлен фон, декорированный теснением, практически полностью отсутствует золочение и яркий цветовой контраст. Орнаменты, также построенные на системе раппорта, носят более регулярный и уплотненный характер. Орнамент становится более мелким и дробным, с подчеркиванием вертикальной ориентации орнаментальных полос. Тем не менее он также строится на контрасте укрупненных орнаментальных вставок, состоящих преимущественно из стилизованных растений и цветов, пальметт или вазонов, чередующихся с менее крупным геометрическим орнаментом. При выборе орнамента предпочтение отдается не завиткам и сложным изгибам модерна, а неоклассическим образам – вазы с цветами, пальметты и фестоны. Плотность орнаментальных схем советских обоев 1930-х гг. с акцентом на крупные орнаментальные вставки близка стилистике ар-деко, но в советском варианте наслоились черты неоклассицизма и рационализма, приведшие к созданию самобытных орнаментальных схем стенных покрытий, структурировавших интерьер, благодаря дискретности орнаментальной формы, не превращая стену в ковер, как это нередко происходила в европейских интерьерах ар-деко (ил. 200).

Оригинальные орнаментальные решения, в которых смешивались, неоклассические и строго геометрические мотивы применялись во второй половине 1930-х гг. даже для оформления небольших деталей интерьера, таких как дверные ручки и замки (ил. 201–207). В некоторых подобных эскизах в качестве декора выбирали монохромные изображения советских самолетов и дирижаблей, ассоциировавшихся с индустриальной эстетикой того времени.

Линия неоклассических интерьеров была бы неполной без обращения к творчеству Н.Е. Лансере. Истоки его архитектурного и художественного стилей берут начало в объединении «Мир искусства». Творческое кредо архитектора было сформировано на основании глубокого теоретического и практического изучения истории русского зодчества. В разных архитектурных проектах 1910-х гг. Н.Е. Лансере создавал проекты выставочных павильонов, особняков, часть из них реконструировал. Часть из них выполнена в стиле петровского барокко, часть в стиле модерн[190]. Приемы модерна Н.Е. Лансере нередко применял в сооружениях неоклассического стиля: свободная живописная планировка объемов сооружения, ориентированная на потребности владельцев. Этот прием он применял в проектировании особняка М.А. Новинской на Песочной наб., 10 в 1913–1914 гг. Из хорошо сохранившихся реализованных интерьерных проектов Н.Е. Лансере в 1913–1914 гг. известен особняк В.П. Кочубея в Царском Селе (ул. Радищева, 4) (ил. 207 – 208) , особняк М.А. Новинской на Песочной наб., 10 (1913–1914 гг.)[191]. Первоначально с 1911 г. над сооружением этого особняка работал А.О. Таманян, а в 1913 г. его передали на доработку Н.Е. Лансере. Несмотря на преобладание неоклассического стиля в оформлении этого сооружения, абсолютно неоклассическую по форме, материалам и орнаментации мебель, в напольном покрытии вестибюля перед лестницей, со вписанным в круг шахматным орнаментом, прочитывается отсылка к орнаментальным традициям рационального модерна (один из излюбленных орнаментов художников Венского сецессиона). В одном из коридоров в неоклассическую орнаментацию белоснежного плафона с лепным орнаментом в виде спускающихся на стены фестонов, в центре него размещена сложная геометрическая композиция, вписанная в овал. В ее центре расположен ромб,

[190] Совместно с А.О. Тамяняном в 1907 г. Н.Е. Лансере был выполнен в стиле модерн проект особняка купца Глушкова в Царском селе.

[191] Исаченко В.Г. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII–XX веков / Валерий Исаченко. – М.: Центрполиграф ; СПб.: МиМ-Дельта, 2010 [Электронное издание]https://readnow.me/k/zodchie-sankt-peterburga-xviii-xx-vekov-isachenko (дата обращения: 23.12.2023)

от которого расходятся два яруса лучей. Эта вставка плафона также является своего рода цитатой из орнаментов рационального модерна, с традициями которого был хорошо знаком Н.Е. Лансере.

Так же, как и И.А. Фомин, Н.Е. Лансере много времени и сил отдавал изучению русского неоклассического наследия. Он выступал как историк и теоретик неоклассического зодчества: стал соавтором книги «Царское Село в царствование Елизаветы»[192] в 1910-х гг. публиковал статьи, посвященные творчеству Андреяна Захарова, архитектуре Гатчинского дворца и Царского села в журнале «Старые годы»[193]. Этими исследованиями он занимался до начала 1930-х гг.

В 1930-х гг. судьба Н.Е. Лансере складывается трагично. После работы над проектом интерьеров для торговых кораблей Северной верфи, разрабатываемых совместно с французским архитектором Жесселем, он был арестован «2 марта 1931 г. а 19 января 1932 года осужден Коллегией ОГПУ по статье 58, ч. 6 и 11 Уголовного кодекса РСФСР за шпионаж в пользу Франции». Для Н. Е. Лансере расстрел был заменен 10 годами лагерей. До 1935 г. Н.Е. Лансере работал в «архитектурной шарашке», особом конструкторско-техническое бюро (ОКТБ12) технического отдела НКВД на улице Воинова, 4. Все сотрудники бюро, отбывая разные сроки, работали по своим специальностям на «особо секретных объектах»[194]. В этот период архитектор выполнял преимущественно правительственные заказы: проектировал мебель и занимался переустройством интерьеров музея В.И. Ленина на территории Мраморного дворца, оформлял интерьеры кабинета министров Наркомпроса, а также зал заседаний в Кремле, проектировал интерьеры дачи на Каменном острове. Помимо интерьеров жилых и общественных пространств Н.Е.

[192] Лансере Н.Е. Винченцо Бренна / авт. предисл. В.А. Витязева, М.Л. Модзалевская-Лансере. - СПб.: Коло, 2006. С. 11.
[193] Там же.
[194] Там же. С. 14.

Лансере занимался оформлением внутреннего пространства парохода «Севастополь».

В 1935 г. Н.Е. Лансере возглавляет архитектурную мастерскую, которая занималась проектированием обширного комплекса Ленинградского филиала Всесоюзного института экспериментальной медицины (ВИЭМ). В состав этого комплекса и входил жилой дом работников ВИЭМ, по адресу Каменноостровский проспект, 69/71. В ходе работы над этим домом архитектор возвращается к декоративной орнаментации, соединяя в декоре фасадов богатство лепного узора и скульптурных композиций в медальонах со строгостью и рациональностью работы с архитектурной формой здания. В оформлении интерьера эта тенденция сохраняется (ил. 210–211). В отличие от проектов Б.М. Иофана у Е.Н. Лансере обнаруживается большее разнообразие при работе с отделкой жилого пространства и формами мебели (ил. 212–217). Нередко в одном и том же пространстве помимо более лаконичной мебели со скругленными углами, практически лишенной декора и тяжелой по пропорциям, оказываются шкаф и столовый гарнитур, оформленные в виде неоклассической архитектурной зарисовки. Диван и шкаф в нише в квартире Розенталя (ил. 218) снабжены деревянным карнизом, поддерживаемым профилированными дентикулами. Шкаф дополнительно декорирован имитацией пилястр. Рядом с ними соседствует круглый столик на тонких изящных ножках и диван со сложной волнообразно изогнутой спинкой, потрясающими по тонкости рисунка подлокотникам. Этот диван соединяет в себе неоклассику с модерном (ил. 219). Дополнительную декоративную ноту вносят обои, напоминающие те, что выполнялись на экспериментальной обойной фабрике в середине 1930-х гг.

Более лаконичные по форме предметы мебели, проектируемые Н.Е. Лансере во второй половине 1930-х гг., не теряют своей выразительности, в них преобладает рациональное начало, отсылающее не только к конструктивизму 1920-х гг., их можно рассматривать и как реминисценции

рационального модерна. Они проявились в строгости и разнообразии геометрических форм, в многослойности фасадов шкафов, строгости ритма и выверенности пропорций.

С рациональным модерном мебель Н.Е. Лансере роднит интерес к передаче текстуры дерева. Эстетические свойства древесины, сочетание в одном интерьере мебели разных пород приводит к созданию интересного, но при этом целостного жилого пространства, не стандартизированного, а индивидуального. Единство комнатам придает система оформления стен, напольного покрытия, потолка. Потолок представляет собой, как правило, покрашенное в белый цвет поле, обрамленное массивным, карнизом со строгим геометризованным лепным декором. В центре этого поля расположена хрустальная ярусная люстра. Стены покрывают обои с вертикальными полосами раппортного орнамента. Обои покрываю стены по всему периметру комнаты. Вертикальные полосы орнамента обоев образуют строгий ритм, дополненный вписанными в них вставками в виде цветочных картушей или пальметт. Дополняет и завершает облик интерьера паркет «елочка» создающий зигзагообразный ритм.

Мебельные гарнитуры, разработанные Н.Е. Лансере для мебельно-архитектурной фабрики Акционерного общества «Интурист» (ил. 220–221), предназначавшиеся для камерных интерьерных пространств, отличаются лаконизмом, рациональностью формы, но сохраняют ее внутреннюю тектонику и связь с традициями русского искусства прошлых эпох. В ряде предметов чувствуется связь с античными архитектурными элементами. Так овальный столик с одной ножкой овальной в сечении, возвышающийся на овальном многоярусном основании иносказательно отсылает к образу античной колонны, преобразованной в стол. Прямоугольные в плане тяжеловесные тумбы, на которых можно было разместить вазы для цветов, напоминают по своей монументальности пропорций мощные опоры или пилоны. Кресла и стулья, очищенные от декора, сохраняют связь с

неоклассическим наследием через изящество формы слегка изогнутой спинки и ножек. К аналогичной простоте и рациональности форм стремились создатели мебели в стиле бидермейер. Близок к стилистике бидермейера и узкий пристенный столик-консоль, круглый стол, в окружении полукресел с изящно изогнутыми спинками и ножками.

Последний крупный проект, выполненный Н.Е. Лансере в 1934–1937 гг. выполнен в сложном синтетическом стиле, объединившим неоклассическую декорацию с архитектурой ар-деко. Он разрабатывал полностью и архитектуру, и интерьерное решение крупного общественного и жилого комплекса института экспериментальной медицины (ВИЭМ) в Москве[195].

В проекте интерьера одного из залов представлена монументальная декоративная программа. Вдоль центрального прохода, завершающегося полуциркульной аркой, оформленной в лучших традициях триумфальных арок: центральный арочный проем фланкирован канелированными коринфскими пилястрами колоссального ордера. Вертикаль пилястр прерывается встроенными ромбами, образующими геометрическую композицию с огромным гладким замковым камнем обобщенной формы. В тимпанах арки расположены два медальона с лепными композициями. Третий ярус декорирован огромным венком, справа и слева окруженным парными колоннами, также разделенными имитацией замкового камня. Справ и слева от центрального прохода ярусами располагаются трибуны. Они также снабжены декоративным арочным оформлением в нижней своей части. Но по строгости, лаконичности и монументальности форм перил и сидений, становится ясно, что это уже проект конца 1930–х гг. над трибунами по периметру зала расположена галерея со строгой колоннадой, над которой высится третий ярус гладких глухих стен. Прорезанный по двум стенам небольшими окошками. Подобное архитектурное решение отсылает к стилистике итальянских палаццо XVI–XVII вв., восхищавших русских

[195] Оль Г.А. Лансере Н.Н. Н.Е. Лансере. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1986. С. 132.

архитекторов неоклассицизма первой половины XX в. Плоский плафон в центре предполагал прямоугольное световое окно с мелкой расстекловкой, опять-таки отсылающее по форме и регулярности декоративного оформления к традициям рационализма, а по периметру он был оформлен кессонами разной формы (квадрат, круг, полукруг), превращавшимся в сложную, насыщенную орнаментальную композицию, также отсылающую к архитектуре итальянских палаццо.

Строительство данного комплекса было прервано Великой Отечественной войной и позднее в этом здании разместили лабораторию атомной энергетики.

Ни один из проектов, выполненных в неоклассическом стиле в первой половине XX в. не был предназначен для массового жилья и не превратился в стандартизированную продукцию. Мебель, обои, выпускались фабриками в ограниченном количестве и не могли удовлетворить потребности массового строительства. Индивидуальный заказ, часто правительственный или ведомственный, играл важную роль. Несмотря на стилистические и вкусовые пристрастия заказчика, наиболее крупные архитекторы проявляли свой индивидуальный сложившийся стиль, отвечавший духу эпохи и сохранявший тесную связь с историей русского искусства, с классической традицией, на которую накладывались традиции рационализма, созвучные конструктивизму и постконструктивизму. Основы стиля, принципы рационализма и эргономики, с опорой на национальную и международные архитектурные и дизайнерские традиции, оказали существенное влияние на развитие советского интерьера послевоенного времени, в 1950–1970-х гг.

3.3. Новые материалы и технологии в послевоенной промышленности

Вслед за необходимостью быстрого масштабного восстановления разрушенных в годы ВОВ сооружений и переориентирование промышленности на мирное производство важной сферой производства стало активное строительство жилого фонда. В послевоенное время параллельно происходили процессы восстановления, строительство нового жилого фонда и одновременно совершенствовалась материально-техническая база строительства. Постепенно появлялись и активно начинали применяться архитекторами и дизайнерами мебели новые материалы и технологии, прочно вошедшие в советскую проектную деятельность во второй половине XX столетия.

Благодаря развитию материально-технической базы смогли увеличить выпуск строительных материалов: «в 1955 г. в стране было произведено более 22 млн. т цемента против 5,7 млн. в 1940 г.; строительного кирпича - в два раза, шифера - в семь раз, мягкой кровли - в четыре раза больше (соответственно за те же годы)»[196] . Одновременно «увеличился и расширился парк строительных машин и механизмов. В послевоенные годы механизированный способ производства жилищ был уже ведущим, что в огромной мере способствовало быстрой ликвидации тяжелых последствий войны в жилищном хозяйстве»[197]. В период 1946 - 1955 г. «среднегодовые темпы прироста жилой площади составили 25,4 млн. кв. м, то есть были в два с половиной раза выше, чем в начале данного этапа»[198] . Суммарно за эти годы «было построено 254,5 млн. кв. м нового жилья»[199] .

[196]Народное хозяйство СССР в 1956 году / Статистический сборник. М.: Государственное статистическое издательство, 1956.С. 63.
[197] Там же.
[198]Народное хозяйство СССР в 1962 году/ Статистический сборник. М.: Государственное статистическое издательство, 1956.С. 498.
[199] Там же.

Рост жилищного строительства в середине 1950-х годов был тесно связан с индустриализацией всех строительных процессов. Немалую роль в этом сыграли проведенные Всесоюзные совещания по строительству 1960 г.[200] , Всесоюзные совещания молодых строителей 1956 и 1961 годов. Эксперименты по внедрению новых строительных материалов привели к широкому применению сборного железобетона как основного стенового материала, в основе производства которого лежит цемент. Рост выпуска последнего в три раза – «с 22 млн. т в 1955 г. до 61 млн. т в 1963 г.»[201], также как и формирование баз по производству сборного железобетона в Киеве, Ленинграде, Баку, Вильнюсе, Минске, Ташкенте, Горьком, Харькове, Череповце, Волгограде и других городах позволило быстро нарастить фонд жилого строительства. К 1963 г. «в стране действовало уже 2500 предприятий сборного железобетона, из них более 900 представляли собой крупные высокомеханизированные предприятия»[202] .

В результате в 1950-х гг. развивалось массовое полносборное строительство домов из крупных элементов, изготовленных на заводе сформировав новую отрасль советской промышленности. Такой принцип домостроения стали применять с 1959 г. в Ленинграде в Полюстровском ДСК[203] . Особенностью деятельности этой организации стало объединение технологических процессов изготовления деталей домов, их монтажа и отделки. Этот подход позволил сократить трудовые затраты в строительном производстве. По такому принципу к концу 1960 г. в Ленинграде работало шесть домостроительных комбинатов, заработал Волгоградский домостроительный комбинат. В Москве в период с 1961 по 1962 гг. ввели в строй два домостроительных комбината, ставшие крупнейшими промышленными предприятиями страны.

[200]"Всесоюзное совещание по градостроительству, 7–10 июня 1960 г.". Сокращенный стенографический отчет. М. 1960.
[201]"Народное хозяйство СССР в 1956 году", стр. 63; "СССР в цифрах в 1963 году". М. 1964, стр. 83.
[202]"Жилищное строительство в СССР". М. 1963, стр. 34.
[203]"Промышленное производство жилых домов". М. 1960, стр. 4.

Одновременно с развитием новых технологий домостроения вырос парк строительных машин и в жилищном строительстве, внутренней отделке и мебельном производстве стали применять новые синтетические отделочные материалы.

В 1957 г. выходит постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О развитии жилищного строительства в СССР»[204]. Одновременно с этим в периодических изданиях и в монографических исследованиях поднимаются вопросы о состоянии современной архитектуры, применяемых в ней материалов, градостроительных планов, материалов и технологий строительства, а также мебельного производства. Одним из наиболее обобщающих исследований советского жилого строительства первой половины – середины XX в. являются изданные в 1958 г. труды Третьей сессии Академии строительства и архитектуры СССР[205], в которой «представлены все отрасли строительной индустрии, типы жилых домов и их положительные и отрицательные характеристики»[206].

В технологии изготовления корпусной мебели в ряде моделей сохраняется получившая распространение еще в первой половине XX в. «рамочно-филеночная конструкция шкафов, или комбинированный вариант, в котором задние и боковые стенки изготавливаются из столярного щита, а фасадная часть представляла собой рамочно-филеночную конструкцию»[207]. В таких изделиях «задние стенки шкафов и дно ящиков изготавливались из

[204] «Сборник постановлений СССР», постановление ЦК КПСС, Совета министров СССР от 31.07.1957 г. № 931 «О развитии жилищного строительства в СССР», 1957, № 9, ст.102

[205] Строительство в СССР. 1917–1957. - М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958.

[206] Даминев И.И. Отечественная историография 1950-х гг. – начала XXI века о жилищном строительстве в СССР во второй половине XX века // МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «СИМВОЛ НАУКИ» № 1–2/2018 С. 54–55.

[207] Цит. по: Давыденко С.А., Сергиенко А.М. Эволюция формообразования и дизайна корпусной мебели для жилых интерьеров в России в XX – начале XXI века// Творчество и современность, № 2 (20), 2023. С. 33–42. [Электронное издание] https://nsktvs.ru/node/360 (дата обращения: 08.12.2024).

трехслойной фанеры, а изделия больших габаритов выполнялись в сборно-разборном варианте, с использованием металлических резьбовых стяжек»[208].

В отличие от первых послевоенных лет, когда отдавали предпочтение натуральным материалам, таким как бук, орех, дуб, хвойные породы, береза, дальнейшие требования по удешевлению мебельного производства и универсализации продукции, привели к применению таких материалов как пластмасса, стекло, хром, сталь, ДСП, полиуретан.

Особенно активно материалы натурального происхождения применялись в общественных пространствах: «в отделке аудиторий, читальных залов, рабочих кабинетов и лабораторий высотного здания МГУ, возведенного в 1949–1953 гг. применены орех различных оттенков, красное дерево, карельская береза, палисандр, дуб, ясень» [209] . Эти материалы применялись для создания стенных панелей, щитового паркета, облицовки дверных полотен и т. д. Аналогичные древесные материалы (орех, дуб, красное дерево) использовались при оформлении интерьеров гостиницы «Советская».

Кроме применения натуральных древесных материалов при изготовления отделочных материалов в интерьерах, в первые годы после ВОВ сохранился еще выпуск мебели на довоенном оборудовании и на основании моделей первой половины XX в. Одновременно на некоторых мебельных предприятиях постепенно начал наращиваться выпуск большего количества мебельной продукции.

Основные векторы дальнейшего развития мебели были определены в рамках Всесоюзного совещания работников мебельной промышленности 1949 г. В 1950-х гг. начался выпуск секционной мебели, которая отличалась единством стиля. Изменился подход к заполнению интерьеров мебелью. Сам

[208] Там же.
[209] Черепахина А. Н. История художественной обработки изделий из древесины. 1917–1945. Высшая школа. Москва. 1987. С. 154.

покупатель мог выбирать нужные ему предметы мебели и составлять из них целостные ансамбли, выполненные в едином стиле, а производство было готово сделать шаг к массовому производству типовой мебели. Этот процесс происходил параллельно индустриализации в домостроении.

Начиная с конца 1950-х гг. в рамках типового панельного жилого строительства, квартиры становятся меньше по площади, снижается высота потолков. Меньшая жилая площадь требовала заполнения компактной мебелью, рассчитанной на массового потребителя. Дизайнеры обратились к опыту проектных экспериментов 1920–1930-х гг. Предприятия перешли на крупносерийное производство мебели. Они разрабатывали и внедряли нормативную документацию, в которой появились понятия стандартизации, модульности и унификации. На этот процесс в мебельной индустрии также оказало большое влияние постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве».

Приблизительно в это же время «Госстройпроект совместно с Академией архитектуры СССР и Мосгорпроектом начинают работу над проектами советского варианта каркасно-панельных домов. Однако скоро на вооружение берутся проекты бескаркасных панельных домов, т. к. расход стали на металлический каркас здания оказался велик. Такие дома полностью отвечали существующей потребности в возведении домов низкой стоимости. Для их строительства организуется производство сборных конструкций и деталей на профильных заводах, возникающих по всей стране»[210].

Кроме того, индустрия жилищного строительства ощутила на себе влияние постановления «О развитии жилищного строительства в СССР» 1957 г. В это время «начинается массовое строительство жилья, в основе которого лежат индустриализация строительного производства и метод типового

[210] Колосова И.И., Удод М. А. Особенности проектирования мебели для типового малогабаритного жилья в России в 1960–1970-е годы //Вестник ТГАСУ № 4, 2013. С. 38.

проектирования. В соответствии с принципами этого метода проекты разрабатываются сериями, включающими здания разной протяженности, рассчитанные на различные условия ориентации, но объединенные общим конструктивным и объемно-планировочным решением» [211] . Основным строительным материалом этих четырёх – пятиэтажных сооружений были кирпич и железобетонные панели.

Параллельно в одном векторе развития с проектированием жилья развивалось и мебельное производство. В 1958 г. был проведен Всесоюзный конкурс на лучшие образцы мебели. Его задачей было «изготовление новых образцов удобной массовой мебели для типовых квартир, рассчитанных на одну семью, было изготовление новых образцов удобной массовой мебели»[212]. После его проведения, откликаясь на потребности эпохи, началась переориентация работы мебельных производств на комплексное изготовление деталей всего интерьера: не только мебели, но и текстиля, осветительных приборов и арматуры, обоев. Унификация дизайнерских решений проводилась не только с точки зрения общего художественного решения, но и на уровне деталей. Это способствовало дальнейшему углублению процессу по увеличению стандартизации и механизации мебельной промышленности.

На протяжении 1960–1970-х гг. в СССР научно-исследовательские институты и архитектурные факультеты вузов занимались исследовательской деятельностью, изучая социальную типологию городских квартир. Ими были «выявлены и проанализированы основные характеристики жильцов, типы семей и образ жизни, который и определял требования каждого типа семей к квартирам. На основании этих исследований разрабатывались планировки квартир»[213]. В это время «во многих крупных городах возводятся фабрики, выпускающие крупными сериями мебельную продукцию. При них же

[211] Там же. С. 39.
[212] Черепахина А. Н. История художественной обработки изделий из древесины. 1917–1945. Высшая школа. Москва. 1987. С. 157.
[213] Колосова И.И., Удод М. А. Особенности проектирования мебели для типового малогабаритного жилья в России в 1960–1970-е годы //Вестник ТГАСУ № 4, 2013. С. 39.

организуют конструкторские отделы для проектирования. Одним из итогов этого периода являются технологические наработки в производстве мебели и большой фонд изделий, выполненных, преимущественно, из натуральной древесины твердых пород. Многие изделия хорошо сохранились до нашего времени и являются предметом коллекционирования» [214] .Таким образом, натуральные материалы не уходят полностью из мебельного производства.

В 1960-х гг. по решению правительства СССР «был создан ВПКТИМ (Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели). Дизайнеры разрабатывали типовые проекты мебельных изделий, внедряли новые технологии производства, исследовали и сертифицировали мебельные изделия и материалы, используемые в их производстве. Решение корпусной мебели этого периода в СССР полностью подчинено идее функционализма. Внутреннее наполнение хорошо продумано и рационально. Большую популярность получают шкафы – стенки, составляемые из нескольких модульных секций, которые сочетают закрытые дверцами емкости и открытые полки»[215].

На рубеже первого и второго послевоенного десятилетия произошло два важных и взаимосвязанных события:

1. Мебельная промышленность выделилась в самостоятельную отрасль.

2. Было создано два специализированных центра: ВНИИТЭ (Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики) и ВПКТИМ (Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели). Помимо научно-исследовательской и дизайнерско-конструкторской деятельности, он ставили технические задачи мебельным

[214] Там же.
[215] Давыденко С.А., Сергиенко А.М. Эволюция формообразования и дизайна корпусной мебели для жилых интерьеров в России в XX – начале XXI века // Творчество и современность, № 2 (20), 2023. С. 36.

производствам. Их сотрудники принимали участие в разработке мебельных стандартов и технологии производства мебели и древесных плит.

В работе института ВПКТИМ принимала участие «целая плеяда талантливых профессиональных художников в области мебели Ю.В. Случевский, О.К. Рыжиков, возглавлявший кафедру художественного проектирования мебели профессор А.М. Шевченко. Помимо них работали А.П. Смирнов, Б.А. Васильев, Е.В. Хахалин, Б.Н. Прокопенко, Е.С. Бочарова, Е.П. Фомина, В.А. Тарасов, С.А. Хрусталь и др. Позже, уже в 70-е годы, пришли В. Нелюбина, О. Кузнецова, В. Миронов, З. Ваттель, Н. Бологова, Д. Федотов, В. Гутор, М. Майстровская, Е. Касперчик, Г. Прозумент и др. Помимо строгановцев, в отделе были и другие дизайнеры, которые в официальных бумагах института назывались «художники-проектировщики» или «художники декоративного искусства», но не дизайнеры, так как такого термина в 60 – 70-е годы в стране еще не было»[216].

Одним из направлений деятельности ВПИКТИМ были «научно-методические разработки, связанные с экспериментальными проектами в освоении новых материалов, конструкций и технологий»[217].

М. Майостровская в своей статье приводит следующие примеры применения новых материалов и технологий при создании экспериментальных мебельных проектов, как, например, «проект мягкой мебели с применением эластичного пенополиуретана, в котором М. Майостровская принимала самое непосредственное участие. Одновременно шел процесс проектирования очень пластичных и комфортабельных изделий мягкой мебели – кресел наборов «Пион», «Ирис» и «Мак» – и разработка технологии освоения и формовки этого нового для нашей промышленности

[216] Майстровская М.Т. «ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — центр проектирования отечественной мебели (проекты, дизайнеры) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2. С. 230–231.
[217] Там же. С. 232

материала. Эти кресла не только проектировались, отрисовывались и конструировались, но для создания пресс-форм модели кресел были вылеплены из скульптурной глины в натуральную величину, и затем с них были сняты гипсовые слепки, по которым уже непосредственно делались пресс-формы. На этих слепках продолжалось корректировка пластичной формы кресел, отрабатывались сопряжения элементов, соотношения мягкости кресла со столярным каркасом, который в пресс-форме заформовывался в эластичную составляющую. Одновременно в лаборатории разрабатывалась технология получения изделий из этого нового и многообещающего по своим качествами пластическим возможностям материала. Шел поиск и эксперимент как непосредственно самого химического рецепта составляющих компонентов вспенивания, так и разработки пресс-форм, что было достаточно сложным инженерным решением, т. к. при вспенивании в пресс-форме развивается давление в несколько атмосфер, что представляет серьезную техническую сложность и требует надежности этой технической оснастки.

Тем самым в институте были созданы не только художественные проекты трех наборов мягкой мебели пластичной формы повышенной комфортабельности, но и технология и техническая оснастка для изготовления этих новых наборов и освоения перспективного синтетического материала»[218].

Эти экспериментальные проекты были созданы в том числе благодаря наличию «собственной производственной базы – закрытой экспериментальная фабрики-мастерской (в районе Бабушкино), с хорошим универсальным станочным оснащением и прекрасным составом мастеров профессионалов – столяров, отделочников, обойщиков и других специалистов мебельного производства. В функции этой фабрики-мастерской было изготовление макетов и экспериментальных образцов новых изделий мебели, для апробации

[218] Майстровская М.Т. «ВПКТИМ — 1960–1980 гг. — центр проектирования отечественной мебели (проекты, дизайнеры) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2. С. 230–232.

их в материале, корректировке конструкции и формы, поисков оптимальных вариантов отделки и декора. На этой экспериментальной фабрике делались все опытные и первые образцы мебельных проектов, которые затем выставлялись на выставках, принимали участие в конкурсах, ярмарках и смотрах мебельной промышленности и служили опытными и рекламными образцами для заказов производств»[219].

Больше чем за 20 лет существенно поменялись принципы проектирования, расширилась и усовершенствовалась материально-техническая база, увеличилось количество мебельных производств, расширился список новых, синтетических материалов, ведущими художниками-проектировщиками были разработаны экспериментальные технологии в изготовлении мебели. Все это позволило создавать разнообразные варианты секционной мебели стандартизированных форм. Этот процесс соответствовал тенденциям к унификации и усиливающейся индустриализации при возведении жилья, а также эстетическим запросам советского государства, выражавшихся в постановлениях 1950–1960 –х гг.

3.4. Развитие пространства жилых и общественных интерьеров в свете нового прочтения эстетики неоклассики и постконструктивизма в проектах послевоенного времени

Послевоенное время – период восстановления городов и разрушенного жилого фонда, необходимо было возводить новые здания, а, следовательно, и наполнять интерьеры мебелью и необходимой техникой. Если в довоенное время интерьеры носили преимущественно характер индивидуального заказа, то проблематика типового строительства не была столь актуальна, как в послевоенный период. В это время «начинается типовое проектирование

[219] Там же. С. 233.

полносборных жилых домов от двух- и трехэтажных до многоэтажных»[220]. С 1950-х гг. начинается история советской «секционной мебели, разработанная по проекту Н.А. Луппова (ил. 222). В 1952–1953 гг. было освоено ее производство[221], облегчавшая компоновку мебели и позволявшая придать индивидуальный облик интерьеру при помощи сочетавшихся друг с другом предметов мебели, не только по стилю, но и по размерам. Идея создания секционной мебели получила дальнейшее развитие в советском мебельном дизайне в 1960–1980-е гг.

Проследить трансформацию форм, материалов и технологии создания мебели в 1950–1960-х гг. можно по экспонатам, представленным на всесоюзных конкурсах на лучшую мебель 1958 г., 1961–1963 гг., 1975 и 1983 годов, сопровождавшихся масштабными выставками, и Всесоюзным мебельным выставкам, не связанным с конкурсами. Значимость последних была даже выше, так как на них был представлен более широкий спектр моделей мебели и у них была более высокая посещаемость: «1) «Всесоюзная выставка мебели» в ЦПКиО им. А.М. Горького (осень 1956 г.); 2) выставка «Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели для новых типов квартир односемейного заселения» в Новых Черемушках (начало 1959 г.); 3) «Выставка образцов мебели, санитарно-технического и электротехнического оборудования для общественных и административных зданий» (зима 1959–1960 гг.);4) выставка первой очереди «Второго Всесоюзного конкурса на создание лучших образцов мебели для современных квартир, домов гостиничного типа, номеров гостиниц и студенческих общежитий» (конец 1961 — начало 1962 гг.); 5) выставка второй очереди того же конкурса (ВДНХ, 1963 г.); 6) тематическая выставка лучших образцов мебели (ВДНХ, конец 1963 г.); 7) тематическая выставка «Лучшие образцы мебели для жилых зданий» (ВДНХ, 1965 г.); 8) всесоюзная мебельная выставка, приуроченная к

[220] Черепахина А.Н. История художественной обработки древесины. – М., С. 154.
[221] Там же. С. 155

юбилею Октябрьской революции, проходившая на ВДНХ зимой 1967–68 гг.»[222].

На выставке мебели «Всесоюзная выставка мебели» в ЦПКиО им. А.М. Горького, организованной Министерством Торговли были представлены как отдельные образцы, так и целостные гарнитуры зарубежной (Франция, Чехословакия (ил. 223) и «отечественной мебели, разработанные Академией строительства и архитектуры СССР, Московским высшим художественно-промышленным училищем (бывшим Строгановским), а также проектно-конструкторскими бюро министерств и ведомств. Наибольшее одобрение на выставке получили наборы секционной мебели Н-30 и Н-62, разработанные Центральным мебельно-конструкторским бюро. Набор Н-30 (автор Е. С. Орлова-Бочарова) из пяти основных типов секций, сочетания которых могли дать более 20 разнообразных предметов корпусной мебели, был также представлен на Московской выставке строительной техники в 1957 г. и показан в макете квартиры в павильоне СССР на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г.»[223] В.И. Делле[224] в статье о современной мебели 1958 г. пишет о некоем противостоянии между традиционными конструкциями мебели предметами мебели (славянский шкаф[225], сервант, диваны) и новой типологией серийной, многофункциональной секционной мебелью.

Одна из задач секционной мебели, представляемой на выставках послевоенного времени, заключалась в решении задачи создания ансамбля мебельного оборудования в интерьере по форме, отделке и единству стиля.

На «Всесоюзной выставке мебели» в ЦПКиО им. А.М. Горького была широко «представлена секционная и комбинированная мебель отечественных

[222] Дежурко А.К. Всесоюзные мебельные выставки в 1956–1968 гг. //TERRA ARTIS. ART & DESIGN | 2021 / 3 | Design. С. 60–61.
[223] Черепахина А.Н. История художественной обработки древесины. – М., С. 156–157.
[224]Делле В.О современной мебели// Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР. — 1958. — № 5. — С. 28—32.
[225] Славянский шкаф представляет собой широко распространенный в первой половине – середине XX в. предмет корпусной мебели, сочетающий в себе платяной шкаф и шкаф с полками для белья.

экспериментальных образцов и зарубежные экспонаты (Чехословакия, Франция и т. д.). Здесь было несколько различных систем секционной мебели: секционные шкафы с крупными секциями, которые ставятся вплотную один к другому, шкафы, собирающиеся из мелких остекленных секций величиной в одну книжную полку, и секционные шкафы, расчлененные по высоте на две части с нижней и верхней секциями»[226].

К положительным свойствам секционной мебели исследователи относили это соразмерность мебели с высотой потолков и пропорциями комнат. Ориентируясь на высоту потолков и планировку помещений в форме вытянутого прямоугольника, при проектировании этого типа мебели авторы проектов делали акцент на горизонтальные членения и гладкие плоскости стеллажей, преимущественно прямоугольной формы или чуть изогнутые по дуге.

Планировка секционных мебельных гарнитуров представляла собой расположение основных стеллажей вдоль длинных стен. С ними в единый ансамбль компоновались предметы более мобильные, не требовавшие стену в качестве опоры (придиванные тумбы, книжные стеллажи, полки и пр.). Это позволяло «ставить отдельные предметы не только вдоль стены, но и непосредственно среди комнаты для пространственной завязки интерьера»[227]. Соединение статики и мобильности в организации жилого пространства с одной стороны позволяло разнообразить интерьерное решение, а с другой повышало функциональность мебели. Одновременно приемы расположения секционной мебели, ориентация на опору в виде стены, конструктивную и эстетическую связь со стеной, во многом восходят к традициям расстановки мебели в интерьере XIXв. с многочисленными столиками-консолями,

[226]Делле В.О современной мебели// Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР. — 1958. — № 5. — С. 28—32.
[227] Там же.

комодами, тянувшимися вдоль стены и связанные с ней по форме и функциональному назначению.

Одновременно в интерьерных решениях послевоенного времени появляется тренд на зонирование пространства при помощи отдельных предметов мебели, получивший дальнейшее развитие и широкое применение в интерьерных решениях второй половины XX в. и сохранившийся до сих пор. В качестве примера В.И. Делле приводит «книжный стеллаж, который можно поставить не только вдоль стены, но и торцом к ней. Это дает возможность часть его отделений, обращенных к дивану, сделать глухой, приставить сам диван вдоль этой глухой стенки, а с другой стороны стеллажа организовать рабочее место (для этого одна из секций, выходящая в сторону рабочего места, решена в виде секретера)[228]. Еще одним вариантом такого трансформируемого столика, но не для работы или учебы, а для чаепития или приема пищи стал стол-книжка, нередко совмещаемый с другими шкафами или стеллажами.

В качестве отличительных признаков секционной мебели 1950-х гг., в том числе представленной на выставке 1856 г., можно выделить ее универсальность, многофункциональность и трансформируемость. В этом плане секционная мебель продолжает традиции многофункциональной трансформируемой мебели рационального модерна, конструктивизма, постконструктивистских опытов дизайнеров и художников 12-й мастерской в интерьерах издательского комбината «Правда». В.И. Делле в статье приведены различные варианты трансформируемых образцов мебели: диван-кровать, пристенный шкаф-кровать. Представленная на выставке «чешская модель дивана-кровати с тремя подушками и выдвижной рамкой, на которую укладываются подушки спинки, образуя удобное двуспальное место. Этот диван без подлокотников и потому его можно ставить с приставной придиванной тумбой. Несложная конструкция удобна для быстрой трансформации. Отсутствие подлокотников позволяет использовать диваны-

[228] Там же.

кровати для установки их в углу, что дает красивое и удобное решение комнаты»[229]. Еще одна интересная модель – «диван с поворотной спинкой, которая на ночь опускается на сиденье, а к тыльной стороне спинки пристегивается постель». Различные вариации трансформируемой мебели помимо универсальности и многофункциональности решали в интерьере еще одну очень важную задачу. Малые размеры жилой площади комнат, имевших, преимущественно форму вытянутого прямоугольника в плане с не очень высокими потолками (около 2,5 м высотой) не позволяли размещать громоздкую крупногабаритную мебель. Задача дизайнеров-проектировщиков мебельной продукции заключалась в том, чтобы разработать максимально универсальные предметы мебели, выполнявшие несколько функций: шкаф-секретер с откидной панелью для создания рабочей зоны или шкаф-кровать, который днем выполнял бы функцию места для хранения, оставляя в центре комнаты свободное пространство, вечером трансформировался в спальное место. Эксперименты с комбинированной и трансформируемой мебелью привели к созданию сложных и интересных дизайнерских конструкций.

Подчеркнутый геометризм, ритмичное чередование очищенных от декора глухих деревянных и остекленных поверхностей, облегченность пропорций и четкий ритм и графическая тонкость прямоугольных форм нередко со скругленными углами и дугообразные линии столешниц, стульев и подлокотников кресел подлокотников кресел отличает секционную мебель послевоенного периода. Слегка изогнутые формы мебели, частичное применение гнутых металлических трубок для изготовления ножек и ограждений складных кроватей – все это ничто иное как реминисценции мебельного дизайна 1930-х гг.

Один из вариантов оформления секционной мебелью был предложен К.К. Бломериусом и Б.И. Зингером в рамках проекта САКБ и мебельной фабрики №1 на Первом Всесоюзном конкурсе на лучшие образцы мебели в

[229] Там же

1958 г. для 1,2,3 комнатных квартир односемейного заселения. На примере этого проекта видна тенденция к большему упрощению форм мебели, они становятся более строгими, лаконичными, пропорции облегченными по сравнению с мебелью 1930-1940-х гг., неоклассические мотивы декоративных колонок, прослеживающиеся в тонких вертикальных опорах, соединяющих верхние секции шкафы-витрины и нижние шкафчики на высоких ножках, носят скорее орнаментальный характер и не несут черт монументальности, свойственной мебели довоенного времени. В мебельном гарнитуре, разработанном К.К. Бломериусом для интерьеров гостиницы «Советская» в Москве сохраняется доминанта рационального начала, лаконичности форм, но в оформлении применяются более дорогие материалы. Благодаря этому, а также работе с рисунком древесины, внешний облик мебели приобретает декоративный характер.

Наиболее интересна с точки зрения формы, конструкций и художественных особенностей мебель, разрабатываемая для индивидуальных проектов. Для них выпускалась мебель повышенного качества, применялись дорогие материалы. Планировка, отделка интерьеров и разработанная мебель создавались как единый в стилевом отношении ансамбль.

К индивидуальным проектам можно отнести оформление внутреннего пространства сталинских высотных зданий, возводившихся с 1947 по 1954 гг. Продолжая традиции довоенных интерьеров, помпезно оформлялись интерьеры парадной дома и общих пространств у лифтов. В вестибюле дома на Котельнической набережной активно использовалась неоклассическая декорация с куполом, декорированным кессонами и монументальной росписью плафона. Купол переходил в шестигранное пространство со сквозными арочными и одним прямоугольным проходами. В нем организованы лифты. Стены облицованы искусственным мрамором. На стенах над лифтами в прямоугольных золоченых рамах на синем фоне размещались белоснежные рельефы на советскую тематику. Восьмигранная

форма подчеркивалась и в геометрической композиции декорации пола: центральный шестигранник, выложенный из светлого мрамора, был повторен в маленьких шестигранниках, также выложенных из белого мрамора и заполненный облицовкой из красного гранита. В центре пола в шестигранник вписана двенадцатиконечная звезда. В поле самого большого шестигранника выложен орнамент из меандров и кругов. Оформление интерьера перед парадной дверью соединяет в себе декоративные элементы неоклассического оформления, адаптированного под советскую идеологическую тематику с геометрическими орнаментальными трехцветными композициями, отсылающими к искусству рационального модерна и ар-деко. Остальные пространства вестибюля и общих зон на этажах также оформлены сходным образом, но с более сдержанной системой декоративного оформления. Квартиры в доме на Котельнической набережной оформлены гораздо скромнее зон общего пользования. О неоклассической архитектуре свидетельствуют только высокие потолки, широкие подоконники и широкий карниз по периметру комнаты со скромным лепным декором. Квартиры в сталинских высотках были оборудованы современными техническими новинками такими как мусоропровод. Как и в крупных элитных довоенных жилых комплексах, в сталинских высотках помимо самих квартир, располагалось бюро заказов и бюро бытового обслуживания, магазины и домашний кинотеатр.

Столярные элементы оформления интерьеров сталинских высоток (например, в интерьерах аудиторий. Читальных залов, лабораторий и рабочих кабинетов здания МГУ им. М.В. Ломоносова[230]) отличались богатством и разнообразием пород дерева, применяемых для отделки: различные оттенки ореха, красное дерево, палисандр, карельская береза, дуб, ясень. В облицовке дверей применялся шпон дуба[231].

[230] Даты постройки 1949–1959 гг. Архитекторы: Руднев Л.В., Абросимов П.В., Чернышев С.Е., Хряков А.Ф.
[231] Черепахина А.Н. История художественной обработки древесины. – М. С. 154.

Стилистика мебели, наполнявшая жилые пространства сталинских высоток, продолжает линию развития мебели 1930-х гг. Квартиры обставляются тяжеловесной по пропорциям мебелью со скругленным плавными очертаниями. Корпусная мебель сочетается с мягкой мебелью: столовые гарнитуры, кресла. На стенах размещают овальные зеркала с деревянными рамами, декорированные сглаженными по форме завитками.

Огромную роль в формировании и развитии облика интерьера общественных и жилых пространств сыграл Ю.Б. Соловьев. В его творчестве объединились интерес к выразительным материалам, эстетике ар-деко, классическим пропорциям при проектировании с лаконизмом и рациональность форм. Как и в творчестве Н.Е. Лансере, речь о котором шла в предыдущем разделе, для Ю.Б. Соловьева характерен некий синтетический полистилизм, но без увлечения классицистической декоративной орнаментацией.

В послевоенное время свое продолжение получает линия по созданию интерьера транспортных средств. Благодаря инициативе Ю.Б. Соловьева, «в СССР была сформирована специализированная проектная организация в сфере промышленного дизайна – Архитектурно-художественное бюро, в котором разрабатывались интерьеры плацкартного вагона для пассажирских перевозок»[232]. Их планировочные решения, использование полок с подъемным механизмом в верхнем и нижнем ярусах, откидных столиков и другие особенности легли в основу последующих вариантов оформления внутренних рейсовых маршрутов железнодорожного транспорта, в которых применялись более дешевые материалы.

Тема трансформируемой мебели, активно разрабатывавшаяся в 1920–е и 1930-е гг. получила свое развитие в 1953–1955 гг. в интерьерных решениях атомного ледокола «Ленин». Сочетание изящной облегченной

[232] Семенов А.В. Дизайн мебели в СССР: проектирование и производство (1920—1980-е гг.). — СПб., 2019. С. 145.

неоклассической декорации можно увидеть в оформлении ресторана второго класса парохода «Иосиф Сталин» постройки завода «Ленинская кузница» в Киеве, разработанного сотрудниками Архитектурно-художественным бюро под руководством Ю.Б. Соловьева. Тонкие изящные декоративные колонны поддерживали круглый потолочный светильник с впервые примененным на транспорте люминесцентным освещением[233]. Внешний облик двупольных остекленных дверей и шкафа витрины с круглящимися укрупненными формами и декоративной отделкой шпоном скорее является отсылкой к эстетике ар-деко, ярко проявившейся в его творчестве 1950-х гг.

В ряде мебельных проектов Ю.Б. Соловьева прослеживается влияние неоклассической декорации в сочетании с тяжеловесными пропорциями и отчетливо читающимися геометризованными крупными формами. Наиболее удачно эту линию в творчестве Ю.Б. Соловьева демонстрируют мебельные гарнитуры опытного производства, разработанные в Архитектурно-художественном бюро (ил. 224). Эти предметы мебели облицованы ценными породами дерева, в частности шпоном карельской березы, создающей на простых широких плоскостях со скругленными углами богатый рисунок, наполнявший динамикой статичные тяжеловесные мебельные формы. Дополнительную динамику создает сама форма мебели. Скругленная форма изножья кровати по центру фасада принимает волнообразную форму. Таким образом, эффект динамического, волнообразного ритма размеренный по краям усиливается в центре, что придает дополнительные акценты художественному образу ложа. Аналогичный прием использован в оформлении дверцы и основания прикроватной тумбочки.

Предметы мебели, спроектированные Ю.Б. Соловьевым, были построены на сочетании простых геометрических форм: круга, полукруга, прямоугольника со скругленными углами. Живописное сочетание и

[233] Соловьев Ю.Б. Моя жизнь в дизайне: дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. Москва: Союз дизайнеров России, 2004. С. 85

виртуозное композиционное построение мебельных форм приводит к созданию нового оригинального гарнитура, декоративного и в то же время лаконичного. Использование встроенных застекленных витрин и открытых полок облегчает пропорции корпусной мебели и одновременно привносит динамизм в композиционную организацию. Аналогичный декоритивизм, оперирование круглящимися монументальными формами, включая подковообразную форму роднит этот гарнитур Ю.Б. Соловьева с проектом Жака Эмиля Рульманна по оформлению интерьера кабинета "Le Hôtel du Collectionneur",1925 г., выполненном в стилистике ар-деко (ил. 225).

Продолжая развивать тему трансформируемой мебели и для жилого интерьера, разрабатывает в 1950-е гг. книжный шкаф и детский уголок[234]. Шкаф объединяет в себе функции книжной полки и секретера, с возможностью трансформироваться в складное спальное место с прикроватной тумбочкой. Такие же функции выполняет и детский уголок. С неоклассической традицией эти предметы мебели роднит карниз, завершающий оба шкафа. Декоритивизм отделки шпоном, композиционное построение на сочетании нескольких геометрических объемах укрупненных, тяжеловесных пропорций роднят эту мебель с искусством ар-деко. Влияние искусства ар-деко видна и в рисунке текстильной обивки мягкой мебели, разрабатываемой Ю.Б. Соловьевым. В ней применялся преимущественно раппортный орнамент, построенный на контрастном сочетании более крупных орнаментальных композиций, живописно перемежающихся с флоральными элементами меньших размеров. Рисунок структурирован «внутри себя» и одновременно создает впечатление живописного орнаментального ковра. Судя по фотографиям, представленном в автобиографической книге Ю.Б. Соловьева, такой принцип орнаментации был характерен для текстиля 1950-х

[234] Соловьёв Ю.Б. Моя жизнь в дизайне: дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. Москва: Союз дизайнеров России, 2004, с. 103.

гг., включая ткани для создания одежды. Аналогичные принципы орнаментации можно увидеть во многих проектах ар-деко 1920-х гг.

Еще одним «наглядным результатом начавшейся деятельности Ю.Б. Соловьева во ВНИИТЭ были организуемые им специализированные выставки зарубежного дизайна. Сразу же после создания ВНИИТЭ Соловьев стал настаивать на проведении английской выставки, целиком посвященной задачам и методам работы современных дизайнеров»[235], продолжив, таким образом, традицию экспозиционного обмена опытом между отечественными и зарубежными дизайнерами.

Мебельные гарнитуры и интерьеры 1960-х – 1970-х гг. развивались по пути все большего упрощения и стандартизации мебели, большего ее облегчения (ил. 226–230). Продолжала развиваться область многофункциональной трансформируемой мебели. От индивидуальных мебельных гарнитуров все больше развивают начатую в 1950-х гг. традицию проектирования секционной мебели. Особую популярность приобрели шкафы – серванты, часть моделей трансформировалась и в спальное место, позднее появился стол-книжка, превращавшийся из стола в узкую консоль. Фактически, неоклассическая традиция в это время. Особенно в моделях мебели, предполагавшейся для серийного, массового выпуска. Акцент был сделан на традиции модернизма и рационализм форм. В ряде небольших серий или индивидуальных проектов пропорции мебели сохраняли в себе классичность пропорций, декоритивизм сочетания геометрических вставок шпона с разным направлением спила и выразительность мебельного каркаса как отсылка к мебели и оформлению стенных панелей 1900–1910-х гг. Художественные качества шпона дерева использовали в полированной мебели вплоть до конца истории советского мебельного дизайна.

[235] Аронов В.Р. Ю.Б. Соловьев и международные связи в дизайне 1960–1980-х годов // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2. С. 28.

Выводы по главе

В интерьерном проектировании 1930 – х гг. разрабатывалась концепция единого по принципам оформления интерьера, гармонично сочетавшегося с внешним обликом сооружения или транспортного средства. Существовали три взаимосвязанные линии развития средового проектирования и связанного с ним дизайна мебели: мебель и интерьеры для транспортных средств, чей внешний облик, конструктивные особенности и система планировки, с одной стороны, подчинялась основной задаче - отобразить особенности и назначение здания или транспортного средства. Т. е. в первую очередь выявлялась функциональное его назначение. Применяемые материалы и конструкции выбирались с в соответствии с новинками, актуальными в 1930-х гг., таких как активная конструктивная и декоративная роль каркасов, в том числе из гнутых металлических трубок в дизайне мебели; применение пластмасс, дерева, цветных покрасок и искусственного камня в облицовке помещений.

В проектах архитектурной мастерской Моссовета № 12 прослеживаются общие принципы формообразования: сочетание широких, лишенных декора плоскостей, монументальных форм, строгость, геометризованность форм в сочетании с лаконичным декором, которых присутствуют отзвуки ар-деко и рационализма. Эти особенности в мебельных гарнитурах сочетались с плавно изогнутыми формами деревянных спинок и царг, что отсылает к очищенным от декора неоклассическим формам. Помимо монументальности и массивности форм художники и дизайнеры мастерской восприняли линеарную динамику искусства ар-деко, а также характерную для австрийской мебельной традиции второй четверти–середины XX в. обращения к сочетанию металлических гнутых конструкций, с мягкими сидениями с кожаным и плюшевым покрытием.

На примере интерьерных проектов Б.М. Иофана прослеживается характерная для послереволюционной архитектуры тенденция к последовательной трансформации неоклассической традиции. Базируясь на

глубоком изучении античного искусства, искусства Возрождения, работе над неоклассическими проектами в Италии, Б.М. Иофан в интерьерных проектах 1920–1930 – х гг. постепенно отходит от применения классической ордерной системы, от декоративности и помпезности в сторону большей лаконичности и монументальности форм. От классического искусства он сохраняет тектонику, пропорциональные соотношения. Эти принципы он соединяет с монументальностью и декоритивизму ар-деко (преимущественно американской его версии) и конструктивизмом. Особенным декоративизмом и помпезностью художественного языка отличаются спроектированные им общественные интерьеры (к примеру, оформление наземного вестибюля станции метро «Спартаковская»). Торжественность, парадность форм, и в то же время их тяжеловесность и несоразмерность человеку отвечала запросам на революционно-пролетарскую тематику и идеологии государства, выступавшего не редко в качестве основного заказчика.

По сравнению с общественными пространствами, жилые интерьеры по проектам Б.М. Иофана носят гораздо более лаконичный, камерный характер. По пропорциям они соразмерны человеку, что также является отголоском классического искусства. Исходя из этого принципа, а также идей эргономики архитектором разрабатывались планировочные системы и мебель, наполнявшая квартиры. Мебель в Доме на набережной и в других проектах частного жилища практически полностью лишена декорации. Архитектор использует современные материалы и технологии, широко применяя как деревянный каркас, так и каркас из гнутых металлических трубок, широко применявшийся в дизайне мебели 1930–х г. Но сохраняет в них классические пропорции и принципы тектоники.

Более тесную связь с неоклассической декоративной системой, с принципами архитектурного ордера видны в интерьерных проектах Н.Е. Лансере. Созданные им интерьерные решения менее монументальны, но в некоторых предметах мебели присутствует некоторая тяжеловесность и

укрупненность форм. В них скорее превалирует соединение художественных принципов и орнаментации неоклассицизма с рационализмом.

В послевоенное время в конце 1940-х гг. неоклассическая линия была особенно сильна в интерьерном оформлении сталинских высоток и гостиниц 1940–1950-х гг. На их примере можно проследить как сохранялись традиции довоенного интерьерного и мебельного дизайна, соединившего неоклассическую декорацию с традициями ар-деко и рационализмом

Усиление рационалистических идей, последовательный постепенный отход от традиций неоклассического искусства, в 1950-е гг. ориентация на массовое мебельное производство и создание секционной, трансформируемой мебели – это тот вектор, по которому шло молодое поколение дизайнеров. Одновременно в ряде экспериментальных мебельных проектов 1950-х гг. видны отголоски неоклассицизма, заключавшиеся в гармоничности композиции и пропорций с декоративизмом, отсылающими к эстетике ар-деко.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интерес к неоклассической архитектуре в целом, к неоклассицизму в интерьерных решениях и мебели, зародился в русском искусстве и архитектуре практически одновременно с модерном, но задержался намного дольше. Отчасти это связано с тем, что традиции классики более глубоко связывались в представлении зодчих с национальной архитектурной традицией. Он возник как некая реакция на полистилизм искусства конца XIX — начала XX в.: эклектика, модерн, русский стиль. Если поиски истоков художниками абрамцевского и талашкинского объединений больше опирались на поиски истоков народной художественной традиции, то архитекторы неоклассицизма занимались исследованием классического архитектурного наследия России XVIII–XIX вв.: А.Д. Захарова, А.Н. Воронихина, и иностранных архитекторов, работавших в России (Тома де Томона и др.). Кроме того, мастера неоклассической архитектуры первой половины XX в. изучали европейский опыт, античную архитектуру. Многие из этих эскизов, офортов привез И. Фомин из пенсионерских поездок в 1908–1910 гг.

Если проследить стилистическую линию развития неоклассицизма в русском интерьере первой половины XX в., то можно выделить несколько важных вех. Период возникновения и изучения классического наследия приходится на 1904–1910 гг. В это время создаются переходные в стилевом отношении проекты, во многом перекликающиеся с тем, что делали европейские архитекторы в 1910–1920-х гг. В интерьерных решениях несмотря на появление отдельных антикизированных ордерных форм (колонн, пилястр) и облицовки, имитирующей мрамор, рельефов в духе классицизма конца XVIII в., применяются необычные геометризованные орнаментальные схемы, характерные для рационального модерна, как, к примеру, в напольных покрытиях особняка Шаховской, и гарнитуры мебели по формам близкие к текучим, плавным формам модерна.

В 1920–1930-х гг. неоклассицизм в интерьерных решениях русских архитекторов приобретает более цельный сложившийся облик. Одновременно он отвечает и эстетическим вкусам мастеров, и запросам новой советской действительности.

Последний этап в развитии неоклассицизма приходится на послевоенное десятилетие, когда неоклассическая архитектура отвечала своей монументальностью, а интерьер трансформировался в соответствии с запросами на организацию жилого помещения.

В стилевом отношении оба периода и довоенный, и послевоенный несут на себе черты двойственности. В попытке приспособить классическую архитектурную форму и орнаментику к меняющейся, индустриализованной действительности первой половины XX в. поиски приводили к адаптации классического ордера под влиянием искусства рационального модерна и ар-деко.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Азизян И.А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008.
2. Апышков В.П. Рациональное в новейшей архитектуре. СПб., 1905.
3. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984.
4. Аронов В.Р. В гостях у Соттаса // Greatis №1, 1, 1992. С. 69–79.
5. Аронов В.Р. Ю.Б. Соловьев и международные связи в дизайне 1960–1980-х годов // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 2. Часть 2. С. 26–34.
6. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Р. Аронов. М.: Советский художник, 1987.
7. Аронов. В.Р. Идеи рационализма во французской художественной культуре начала XX века. Тезисы конференции «Художественные проблемы предметно-пространственной среды. Современная практика, творческие портреты, история». М.: ВНИИТЭ, 1978 г. С.9. – 10.
8. Архитектура СССР, № 7, 1934.
9. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона: избранные материалы конференций, проведенных в 2011–2013 гг. / отв. ред. Б.М. Кириков; сост., науч. ред. С.С. Левошко. СПб., 2014.
10. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона: тезисы докладов международной научной конференции, 2011–2013. / сост.: Б.М. Кириков, С.С. Левошко. СПб., 2013.
11. Архитекторы строители Санкт-Петербурга сер. XIX – нач. XX веков. Под. Ред. Кирикова Б.М. Спб., 1996.

12. Архитектура И.А. Фомина (1872–1936). Каталог-путеводитель по фондам Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева. М., 1989.
13. Архитектурная выставка въ Москвѣ. 36 снимковъ съ произведеній И. Фомина, В. Фролова, В. Денисова, А. Браиловскаго, Н. Давыдовой, К. Орлова, К. Коровина, Ш. Макинтоша и І. Ольбриха. // Мир искусства: Том 9. № 3, 1903.С. 97–120.
14. Бабурина Н.И. Русский плакат. Вторая пол. XIX - нач. XX в. Л., 1988.
15. Багдасарова И.Р. Термин «реминисценция» в искусствознании (теория вопроса) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2011 г. С. 205–213.
16. Байбурова Р.М. Смена парадигм в отечественном дизайне интерьера. Конец 1950-х – 1980-е годы // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – No 2. Часть 2. С. 283–291.
17. Баранова С.Н. Изразцовая летопись Москвы. М., 2012.
18. Бархин А. Д. Актуальное, ретроспективное и уникальное в творчестве И.В. Жолтовского 1930-1950-х годов// «Academia. Архитектура и строительство» 2015 №4. С. 23–31. [Электронная версия]. – URL:https://archi.ru/russia/72607/aktualnoe-retrospektivnoe-i-unikalnoe-v-tvorchestve-i-v-zholtovskogo-1930-50-kh (дата обращения: 05.06.2023).
19. Бархин А.Д. От протоардеко к межстилевым течениям в советской архитектуре 1930-х». // Academia. Архитектура и строительство, 2011. №2. Стр. 33-39., [Электронная версия] – URL: http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569867&fl=5&sl=1 (дата обращения: 07.06.2023).
20. Барышников А. Дом А.Я. Барышникова // Зодчий. 1900. № 3. С. 25–26.
21. Баумгартен Е.Е. Современная архитектура. Критический очерк // Зодчий, 1902, № 48–49.

22. Безручко О.С. Реминисценция и язык постмодернизма// Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 127, 2011. С. 195–199.
23. Берсенева А. А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1991.
24. Берсенева А.А. Архитектура модерна. Екатеринбург, 1992.
25. Бишкек утопический. Сборник текстов / Сост. и ред. Г. Мамедов, О. Шаталова. Бишкек. 2015.
26. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2009.
27. Бондаренко И.Е. Записки художника-архитектора. Труды, встречи, впечатления. Книга 2 / Нащокина М.В., составление и вступительная статья. М.: «Прогресс-Традиция», 2018.
28. Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX — начала XX веков. М., 1971.
29. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 2014.
30. Боров Н.Г. Мастерская № 12. Творческие принципы мастерской // Работы архитектурных мастерских. Т. 2. Мастерская № 12. Коллектив авторов. М., 1936.
31. Боров Н.Г., Замский Г.С., Янг И.А. Проблема интерьера. Внутреннее оформление комбината «Правда» // Журнал «Строительство Москвы» 1934–07. М.: Издание Московского Облисполкома Советов Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов. «Мособлполиграф», 8-я типография
32. Ботт И.К., Знаменов В.В. Петербургские мебельные мастерские второй половины XIX – начала XX века // Петергоф. Альманах. Из истории дворцов и коллекций. СПб., 1992. С. 65–83.
33. Ботт И. К., Канева М. И. Русская мебель. СПб.: Искусство, 2003.
34. Бровкина А.А. Взгляды С. П. Дягилева на цели выставочной деятельности // Молодой учёный, № 4 (138), 2017. С. 652–653.

35. Броуди, Невил. Каждая хорошая дизайнерская вещь работает на апгрейд мира [Электронный ресурс]. / А. Филиппова. [Электронное издание]. URL: http://theoryandpractice.ru/posts/2760-nevil-broudi-kazhdaya-khoroshaya-dizaynerskayaveshch-rabotaet-na-apgreyd-mira
36. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность футурология. Учебное пособие. МГХПА им. С.Г. Строганова. М. 2015.
37. Вагнер О. Из предисловия к первому изданию // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972.
38. Венские мастерские. Иллюстрированный каталог почтовых открыток. Киров: Издательский дом «Крепостновъ», 2012.
39. В.Визгин. Картезианство. Философская антропология 2020. Т. 6. № 1. С. 139–162.
40. Внутреннее архитектурное оформление северного наземного вестибюля и подземной станции метро. Москва, станции Охотный ряд. // Работы архитектурных мастерских. Т. 2. Мастерская № 12. Коллектив авторов. М., 1936.
41. Воейкова И.Н. Ансамбль квартиры и принципы его построения. / В кн. Искусство и быт. Альманах. Выпуск 1. М.: Советский художник, 1963. С. 49–72.
42. Володина Т.И. Модерн. Проблемы синтеза [Текст] / Т.И. Володина // Вопр. искусствознания. – 1994. – № 2–3. – С. 327–357.
43. Воронов, Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. в 2 т. / Н. В. Воронов. – М.: Союз дизайнеров России, 2001.
44. Воронов, Н.В. Дизайн: русская версия / Н. В. Воронов. Тюмень: Институт дизайна, 2005.
45. Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники (очерки истории и теории). М.: Советская Россия, 1972.
46. Гвишиани Д. Наука, дизайн и будущее // Техническая эстетика, 1970, №1.

47. Генисаретский О.И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: дисс. д. искусствоведения. М., 1990.
48. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 2009.
49. Грашин А.А. Краткий курс стилевой эволюции мебели. М.: Архитектура-С, 2007
50. Гацура Г.Г. Мебель и интерьеры модерна. М., 2009.
51. Гольц Г.П. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7.
52. Гончарова С.К. Орнамент венских мастерских в дизайне текстильных аксессуаров: от изучения к творечскому эксперименту // Архитектон: известия вузов № 1 (65) / Март 2019. С. 1 – 9.
53. Горюнов В.С. Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепция. Стили. Мастера. СПб., 1992.
54. Гуров А.Л. К вопросу о стиле Ар Нуво в живописи конца XIX века // Труды Гос. Эрмитажа. Л., 1976. С.
55. Давыденко С.А., Сергиенко А.М. Эволюция формообразования и дизайна корпусной мебели для жилых интерьеров в России в XX – начале XXI в. //Творчество и современность, № 2 (20), 2023. С. 33–42. [Электронное издание]. URL: https://nsktvs.ru/node/360 (дата обращения: 08.12.2024).
56. Данилова Н.Л. Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. // Актуальные проблемы теории и истории искусства, №1, 2011. С. 376–382.
57. Данилова Н.Л. Декоративные мотивы венского Сецессиона в архитектуре петербургского модерна// Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 447–452.
58. Делле В.О современной мебели// Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР, 1958, № 5. С. 28–32.
59. Демиденко Ю. Интерьер в России: Традиции. Мода. Стиль. СПб. 2000.
60. Джандиери М. И.Фомин. М., 1954.

61. Дженкс Чарлз. Постмодернизм в архитектуре / Пер. с англ. Филосян А. М.: Кабинетный ученый, 2022.
62. Дианова Ю.В. Процессы стилеобразования в дизайне современного жилого интерьера // Манускрипт Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 135–138.
63. Дмитриева Л.М. Пендикова И.Г. Феномен дизайна: философско-методологический анализ // Омский научный вестник №3 (78) 2009. С.99 - 102.
64. Добрыднева А.С. Венский модерн и рождение европейского ар деко // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого № 4 (32), том 1, декабрь 2019. С. 97–106.
65. Долгова А.И. Национальные мотивы в интерьере петербургского модерна (дома страхового общества «Россия» и Торгово-промышленного товарищества Бажанова и Чувалдиной) // Актуальные проблемы теории и истории искусства, № 3, 2013. С. 298–302.
66. Дом «Правды»/авт. текстов И.В. Чепкунова, В.Ю. Савельева, Т.А. Джалилов, А.А. Громыхина; авт. вступит. ст. О.М. Дедков. – М.: Фонд «Связь эпох», 2025. С.263-338.
67. Дягилев С. Московские новости. Выставки «архитектурные» и «36-ти». // Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 1. С. 8–10.
68. Ежегодник Общества архитекторов-художников: Выпуск третий. — С.-Петербург, 1908.
69. Елинер Н.Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурного подхода: автореф. дисс. … к. искусствоведения. СПб., 2005.
70. Ермолаева Д.Н., Попова З.П. Мебель // Русское декоративное искусство: В 3 т. / Под ред. [и с предисл.] А.И. Леонова. Т. 3. М., 1965.
71. Жадова Л.А. Поиски художественного синтеза на рубеже столетий. (Искусствоведческие заметки) // Декоративное искусство СССР. 1976. №8. С.38 - 43.

72. Жуков В.Е. И.А. Фомин. Поиск нового художественного языка и стиля 1897–1912. // Проблемы синтеза искусства и архитектуры. Л., 1981, вып. XI. с. 4–12.
73. Заева-Бурдонская Елена Анатольевна. Предпосылки становления научной школы дизайна послевоенной Строгановки // Национальная ассоциация ученых (НАУ) № IV (9), 2015. С. 144–147.
74. Зайцев К.Г. Графика и архитектурное творчество. М., 1979.
75. Зиновеева М.М. Витраж в интерьерах русского модерна. М., 2003.
76. Зодчие Москвы. М., 1988.
77. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. М., 2004.
78. Ильин М.А. Иван Александрович Фомин. М., 1946.
79. Исаев В.И. Красота, дизайн, мода. М.: Де Пи, 2009.
80. Исаев П.Н. Строгановка (Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище). 1825–1918: Библиографический словарь. Т. 2. М., 2007.
81. Исаченко, Валерий Григорьевич Зодчие Санкт-Петербурга XVIII–XX веков / Валерий Исаченко. – М.: Центрполиграф; СПб.: МиМ-Дельта, 2010 [Электронное издание]. URL: https://readnow.me/k/zodchie-sankt-peterburga-xviii-xx-vekov-isachenko (дата обращения: 23.12.2023).
82. Исаченко В.Г., Оль Г.А. Федор Лидваль. Л., 1987.
83. Искусство эпохи модернизма. Стиль ар-деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ. Отв. ред. Т.Г. Малинина. М.: Пинакотека. 2009.
84. Иссель Г. Внутренняя отделка зданий. Устройство дверей и окон, обшивка и украшение стен, разделка потолков, устройство деревянных, каменных и железных лестниц. СПб., 1900.
85. Какие нам нужны обои? //Журнал «Культура и жизнь», №10, 1930.
86. Кантор К.М. Проектность мира, культуры, истории // Декоративное искусство, №1, 2001. С. 44.

87. Кантор С. Человек и жилище. / В кн. Искусство и быт. Альманах. Выпуск 1. М.: Советский художник, 1963. С. 25–48.
88. Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. М. – Б.: Директ-Медиа, 2019.
89. Каталог IV конкурса-биеннале «Придумано и сделано в России». – М: Всероссийский музей декоративного искусства, 2024. – 248 стр. Научный редактор каталога.
90. Кес Д. Стили мебели. – М.: Издательство "В. Шевчук", 2008
91. Кириков Б.М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб., 2014.
92. Кириков Б.М. К проблеме неоклассицизма в русской архитектуре начала XX века. // ЛИСИ «Архитектура», 1976, №109, с. 8–17.
93. Кириков Б.М. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга-Петрограда. // «Краеведческие записки». Спб., 1993, вып. 1.
94. Кириков Б.М. «Северный» модерн // Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. – СПб.: Коло, 2006. – С. 277–300. Кириллов В.В. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1977.
95. Кириллов В.В. Архитектура Стокгольма рубежа XIX—XX веков. Екатеринбург. ООО «Издательские решения», 2016.
96. Кириченко Е.И. Интерьер модерна // Декоративное искусство СССР, 1971, №10. С. 40–47.
97. Кириченко Е.И. Интерьер неоклассицизма. // «Декоративное искусство», 1972, № 2. С. 28–34.
98. Кириченко Е.И. Московское архитектурное общество в истории русской культуры. 1867–1932: к 140-летию МАО. М., 2007.
99. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910 годов. М., 1978.
100. Кириченко Е.И. Русский стиль. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. М.: Галарт; АСТ-ЛТД, 1997.

101. Кирьянов Олег Игоревич. Взаимосвязь художественного образа и стилистических особенностей в отечественных интерьерах конца XX – начала XXI вв. / Автореф. Канд. Дис. М., 2019 г.
102. Ковалева Т.В. Художественная организация внутреннего пространства в жилой архитектуре Петербурга XIX — начала XX века //Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки №2, 2011. С. 265–273.
103. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория. М.: Омега-Л, 2009.
104. Колосова И. И., Удод М. А. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. // Вестник ТГАСУ, №2, 2013. С. 78–95.
105. Корбюзье Л. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1977.
106. Костерина М.Г. Универсальность стиля модерн в изобразительном искусстве рубежа веков /Автореф. Канд. Дисс., Барнаул, 2012.
107. Костюк М. Борис Иофан. До и после Дворца Советов. Берлин.: DOM publiers, 2019.
108. Кочерган Л.И. Значение фондов региональных художественных музеев в изучении творческой биографии деятелей искусства: на примере собрания национальной галереи Республики Коми // Вопросы музеологии, №1(5) /2012. С. 184–190.
109. Красовский А.К. Гражданская архитектура. Части зданий. С альбомом чертежей на 102л. СПб.,1851.
110. Куманьков Е. В.Е. Егоров. М., 1965.
111. Лаврентьев А. Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2007.
112. Лаврентьев А.Н., Барышева В.Е., Хан-Магомедов С.О. Эксперимент в дизайне. М.: Университетская книга, 2010.
113. Лаврентьева Е.А., Савельева В.Ю. Метаморфозы рационального кода в дизайне интерьеров первой половины – середины XX в.// Вестник ГГУ. №2, 2025.С. 149–159.

114. Лансере Н.Е. Винченцо Бренна / авт. предисл. В.А. Витязева, М.Л. Модзалевская-Лансере. СПб.: Коло, 2006.
115. Лисовский В.Г. И.А. Фомин. Краеведческий очерк. Л., 1979.
116. Лисовский В.Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики /В.Г. Лисовский. СПб.: Коло, 2008.
117. Лисовский В.Г. Стиль модерн в архитектуре. М., 2013.
118. Лисовский В.Г. Особенности русской архитектуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976.
119. Лисовский В.Г. Северный модерн. СПб., 2016.
120. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. М., 1975.
121. Лотман Ю. Об искусстве: структура художественного текста. – СПб.: Искусство, 2008.
122. Лукомский Г.К. Архитектура в офортах И.А. Фомина. // «Аполлон», 1914, № 8, с. 5–16.
123. Луппов Н.А. Интерьер жилища массового строительства // Проблемы интерьера массового жилища (по материалам совещания, проходившего в г. Москве 26–27 марта 1979 г.): сборник статей / науч. ред. Б. М. Мержанов. М.: Типография Минкультуры СССР, 1982. С. 15–18.
124. Майстровская М.Т. «ВПКТИМ – 1960–1980 гг. – центр проектирования отечественной мебели (проекты, дизайнеры) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020, № 2. Часть 2. С. 229–243.
125. Макинтош Ч.Р. Манифест нового стиля. Каталог выставки. М., 2014.
126. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней [Текст] / Ч. Мак-Коркодейл; пер. с англ. Е.А. Кантор. М.: Сварог и К, 2006.
127. Малинина Т.Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005.

128. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. М: ООО "Издательство АСТ", 2002.
129. Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 1.
130. Матюнина Д.С. История интерьера. М.: Академ. проект: Парадигма, 2012.
131. Методика художественного конструирования /ВНИИ техн. эстетики; Ю.Б. Соловьев. М.: ВНИИТЭ, 1978.
132. Минкус М., Пекарева Н. И.А. Фомин. М., 1953.
133. Мир искусства. Т. 9, № 3, 1903 г.
134. Михайлов М. Выставка нового стиля (Jlt zu mienerilch) // Искусство строительное и декоративное. 1903. № 3. С. 18–19.
135. Михайлов С.М. История дизайна. – М.: Союз дизайнеров России, 2004.
136. Модерн в России / авт.-сост. П.Ю. Климов. М., 2010.
137. Матвеев Б., Колотов М. Дом Бажанова // Диалог, 1990, №35. С. 24–30.
138. Монахова Л.П. Становление эстетического стереотипа предметных форм в период модерна // Материалы по истории художественного конструирования / ВНИИТЭ. М., 1972.
139. Москва - Париж, 1900–1930: В 2 т. / ред. сост. М.А. Бессонова. М., 1981.
140. Мунипов В. Эргономика и техническая эстетика // Техническая эстетика, 1964, № 7.
141. Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории. М., 1982.
142. Мухина Т.Д. Русско-Скандинавские художественные связи конца XIX – начала XX в. М., 1984.
143. Назаров, Ю. В. Бюро дизайнерских прогнозов / Ю. А. Назаров // Социокультурные проблемы дизайна: сборник статей. Ростов-на-Дону, 2008. С. 61–66.

144. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986.
145. Наумов Н.В., Наумова Е.Г. Сущность и взаимосвязь искусства и дизайна как форм художественного творчества // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 138–142.
146. Нере Жиль. Густав Климт. 1862–1918. Мир в женских образах. М.: АРТ-Родник, 2011.
147. Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма / Каталог выставки май – июнь, 2016.
148. Новикова Е. Ю. Социально-философские основания теорий дизайна // Вестник РЭУ №5, 2013 С. 46–51.
149. Нащокина М.В. Архитекторы московского модерна: творческие портреты. М., 2005.
150. Нащокина М.В. Иван Фомин: поворот к неоклассике. // «Архитектура мира», 1998, № 7, с. 102–108.
151. Нащокина М.В. 100 архитекторов московского модерна. М., 2000.
152. Нащокина М.В. Архитекторы Москвы. М., 1996.
153. Нащокина М.В. Московский модерн. 3-е изд., пересм., испр. И доп. /Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории и истории архитектуры и градостр-ва. – СПб.: Издательский дом «Коло», 2011.
154. Нащокина М.В. Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии, 1867–1918: искусство многонациональной империи: [сборник статей]. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. С. 117–132.
155. Нащокина М.В. Творчество Франца Шехтеля и европейский модерн: особенности творческой индивидуальности //ACADEMIA. Архитектура и строительство, № 1, 2010. С. 31–40
156. Нере Жиль. Густав Климт. 1862–1918. Мир в женских образах. М.: АРТ-Родник, 2011.

157. Новикова Е. Ю. Социально-философские основания теорий дизайна // Вестник РЭУ №5, 2013 С. 46–51.
158. Оль Г.А. Лансере Н.Н. Н.Е. Лансере. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1986.
159. Орнамент стиля модерн /сост. и автор предисл. В.И. Ивановская. М., 2007.
160. Османкина Г.Ю. Значение дизайнерской линии в стиле модерн // Омский научный вестник, № 4 (131), 2014. С. 190 –193.
161. Паперный В. Культура два. М., 1996.
162. Пендикова И.Г., Дмитриева Л.М. Культуротворческая миссия дизайна //Омский научный Вестник, №2 (106) 2012. С. 111–114.
163. Пендикова, И.Г. Панэстетические основания дизайна. – Вестник Челябинского государственного университета, 2010, № 1(16). С. 37–44.
164. Петухов А. В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: БуксМАрт, 2016.
165. Полевая М.И. Дома Голубевых. СПб., 1997.
166. Поляков Е.Н., Дончук Т.В. Архитектурное наследие Виктора Орта // Вестник ТГАСУ Т. 21, № 1, 2019(1) С. 29–59.
167. Принцип Тонета: Мебель из гнутой древесины и стальных трубок / Общее руководство: проф. д-р Герхард Ботт, генеральный директор Германского национального музея (Нюрнберг) при сотрудничестве с Александром фон Вегезак; Перевод: Тамара Кун. — Нюрнберг: Издательство Германского национального музея, 1991.
168. Рафикова К.В. Коллективное и индивидуальное в художественном сообществе (на материале художественных объединений второй половины XIX века) // Социальные явления. 2017. № 1(7).
169. Ревзин Г.И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992.
170. Ревзин Г.И. К определению стиля около 1910 года. // сб. «Проблемы истории архитектуры». М.,1990, ч. 2.

171. Розенталь Х., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
172. Росторн Элис. Дизайн как отношение / пер. М. Савостьяновой. М.: Издательство «Музей современного искусства «Гараж»», 2021.
173. Русский неоклассицизм. М., 1998.
174. Савельева В.Ю. Венский Сецессион и русский модерн - точки пересечения в принципах формообразования и дизайна мебели. Московская архитектурная выставка 1902–1903 гг.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. №1. Часть 1, 2022. С. 368–377.
175. Савельева В.Ю. Венский сецессион и русский модерн – точки пересечения в принципах формообразования дизайна мебели. Московская архитектурная выставка (1902–1903)// Аспирантский сборник. Выпуск 12. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей «Научная весна - 2022». – М.: Государственный Институт Искусствознания, 2023. – С.84-93.
176. Савельева В.Ю. Дизайн-критика в контексте современной культурной парадигмы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 3. Часть 2, 2022. С. 119–130.
177. Савельева В.Ю. Музеефикация предметов дизайна: опыт создания постоянной экспозиции «Вещь! Ре/Конструкция» во Всероссийском музее декоративного искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. № 4. Часть 3, 2023. С.239-249.
178. Савельева В.Ю. Орнаментально-графические интерпретации наследия «Венских мастерских»//Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей XI Международной научно-практической конференции. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. – С.288-295.
179. Савельева В.Ю. Поиски национальной идентичности в современном российском предметном дизайне и декоративно прикладном искусстве//

Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности. Том II. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021. – С.118–131.

180. Савельева В.Ю. Принципы комплектования коллекции отечественного предметного дизайна во Всероссийском музее декоративного искусства//Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. Коллективная монография по материалам международной научной конференции. Октябрь, 2023. С. 154–156.
181. Савельева В.Ю. Путеводитель по экспозиции «Вещь! Ре/Конструкция. – М: Всероссийский музей декоративного искусства, 2023. – 128 стр.
182. Савельева В.Ю. Реплики (воссоздание) советского дизайна 1960–1970-х гг. в современной практике дизайна интерьеров//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. №1. Часть 2, 2023. С. 59–70.
183. Савельева В.Ю. Трансформация жилой среды через призму советской эстетики: методы и подходы к воссозданию исторической атмосферы//Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Матер. XXVII Междунар. науч. конф. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024. С.513-518.
184. Савостьянова М. Дизайн сегодня. – М.: Издательство «Музей современного искусства «Гараж»», 2021.
185. Сайгина Л.В. Архитектор Фёдор Шехтель. Энциклопедия творчества. В 2 т. М., 2014.
186. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – нач. XX вв. М., 2003.
187. Сарабьянов, Д.В. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
188. Светлов, И.Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды / Игорь Светлов. М.: Три Квадрата, 2008. - с.: цв. ил.

189. Седов В.В. Неоклассика в московской архитектуре 1920-х годов // «Проект Классика». № XX., 2007. [Электронное издание]. – URL:http://www.projectclassica.ru/school/20_2006/school2006_20_01b.html (дата обращения: 08.03.2023).
190. Семенов А.В. Дизайн мебели в СССР: проектирование и производство (1920–1980-е гг.) / канд. дис. СПб., 2019.
191. Сергеева Г.В. Творчество А.В. Щусева и И.А. Фомина, (диссер.). М., 1951.
192. Серов, С. И. В России дизайна нет, а дизайнеры – есть / С. И. Серов [Электронный ресурс]. URL: http://ptel.cz/2012/02/sergej-serov-v-rossii-dizajna-net-a-dizajnery-est/ (дата обращения: 11.07.2023).
193. Сидоренко, В. Д. Эстетика промышленного творчества / В.Д. Сидоренко. М.: ВНИИТЭ, 2009. – 307 с.
194. Случевский Ю. Мебель, послушная нам // Техника – молодежи, №4, 1957. С. 32.
195. Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д. Всеобщая история интерьера. – М.: Эксмо, 2013.
196. Соловьев Н.К. История русского интерьера. Развитие интерьера в России с X до первой трети XX века / Н.К. Соловьев. – М.: Русскій Міръ, 2021.
197. Соловьев Ю.Б. Моя жизнь в дизайне: дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. Москва: Союз дизайнеров России, 2004.
198. Соловьев Ю. О технической эстетике // Техническая эстетика, 1964, № 1. С. 1–2.
199. Сомов Г.Ю. Эмоциональное воздействие архитектурной среды и ее организация / В кн.: Архитектура и эмоциональный мир человека, Забельшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Под научной редакцией Г.Б. Минервина. Москва: ЦНИИТИА, 1985. Глава 3. С. 82-150. [Электронный ресурс]. URL: http://gsomov.com/papers/Emotional-impact-of-architectural-environment-and-its-organization.pdf (дата обращения: 22.11.2024).

200. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970.
201. Стогоненко В. Метод художественного конструирования и управления плоских обводов с помощью ЭВМ // Техническая эстетика, 1970, №12.
202. Столпянский П. Дом Шаховской, Фонтанка 27. ПТГР., 1916.
203. Строительство Москвы № 17–18, 1935.
204. Стругова О.Б. Вещь в интерьере // Журнал «Русское искусство». №3, 2011. [Электронная версия]. URL: https://heritagegallery.livejournal.com/10314.html/. (дата обращения: 03.10.2023)
205. Стругова О.Б. Гнутая мебель в России // Декоративное искусство СССР,1986, №6. С. 48.
206. Стругова О.Б. Мебель в русском интерьере конца XIX – начала XX веков. М., 2005.
207. Стругова О.Б. Мебельные мануфактуры // Декоративное искусство СССР, 1991, №12. С. 42–44.
208. Стругова О.Б. Русская мебель (1830-1890-е годы) // Советский музей, 1991, №1 С. 60–65.
209. Стругова О.Б. Русская мебель конца XIX – начала XX века // Советский музей, 1991, №4. С. 59–73.
210. Стругова О.Б. Русская плетеная мебель // Декоративное искусство СССР, 1985, №10. С. 18–20.
211. Стругова О.Б. Русский жилой интерьер конца XIX – начала XX веков: автореферат. М., 1992.
212. Стругова О.Б. Уникальный московский интерьер эпохи модерна // Музей, 1989. Вып. 10. С. 103–114.
213. Тимонов В.Е. Международная выставка и Международный инженерный конгресс в Глазго в 1901. СПб., 1902.
214. Тимофеева М.А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. М., 2006.

215. Торбик В. С. Новые конструкции в отделке интерьеров начала XX века: работы фабрики Мельцера для петербургских особняков В.С. Кочубея и Ф.Г. Бажанова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022.
216. Турчин В.С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем. М., 2003.
217. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993
218. Турчин В. С. Социальные и генетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского университета. Сер. История. 1977. №6
219. Тучков И.И. Живописная декорация вилл Рима XVI столетия. Принципы и художественные особенности // Вестник МГУКИ, № 1, 2008. С. 212–217.
220. Уиттик А. Европейская архитектура XX века: В 3 т. / пер. и ред. А.И. Венедиктов. М., 1960–1964.
221. Указатель действующих в империи акционерных предприятий и торговых домов. СПб., 1903
222. Устюгова Е. И. Стиль как историко-культурная проблема. Автореферат на соискание ученой степени доктора философских наук. СПб., 1997.
223. Ушакин С. Сервантики застоя: о красоте и пользе советского вещизма // Это было навсегда / Гос. Третьяковская галерея. М., 2020. С. 75–89.
224. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.
225. Филичева Н.В. Модерн (к вопросу о проблеме стиля) // Научно-технический вестник Санкт-Петербургского государственного университета точной механики и оптики (Технического университета), № 8, 2003. С. 194–208.
226. Филичева Н.В. О геометрических формах и организации архитектурного пространства Ар Деко // Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина. Том 2, № 4, 2013. С. 255–262.
227. Философия техники: история и современность (ред. В.М. Розин). - М., ИФРАН, 1997. [Электронное издание]. URL:

https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_tehn/01.php (дата обращения: 17.08.2023)

228. Фомин И.А. Московский классицизм. // «Мир Искусства», 1904, №7, с. 187–198.

229. Фомин И.А. Принципы творческой работы архитектурной мастерской №3 // «Академия архитектуры». 1934, № 1–2. С. 84–88.

230. Фомин И.А. Проблемы интерьера. // «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 6–8.

231. Хаирова В. Международные выставки 1901–1903 годов: еще раз о «Шехтеле в Кельвингроув и Макинтоше на Петровке» // Искусствознание, №3–4, 2015. С. 180–199.

232. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. М., 1996.

233. Хан-Магомедов С.О. Илья Голосов. М., 1988.

234. Хан-Магомедов С.О. Художественно-проектная мастерская №12 Моссовета (1933–1935 гг.) // Техническая эстетика, 1985, №4. С. 15–18.

235. Хилльер Б. Эскритт С. Стиль ар деко (пер. с англ. В.И. Самошкина) М.: Искусство – XXI век, 2005.

236. Хомутецкий В.Ф. Из переписки Щусева и Фомина. // «Архитектурное наследство», № 9, с. 146–151.

237. Хрестоматия по дизайну / сост. Г. В. Вершинин, Е. А. Мелентьев. Тюмень: Институт дизайна. 2005.

238. Черепахина А. Н. История художественной обработки изделий из древесины. 1917–1945. М.: Высшая школа, 1987.

239. Шехтер Т.Е. О метафизических основаниях художественного // KAFIS. Вып. 1. Сб. статей каф. искусствоведения СПбГУП. СПб., 2003.

240. Широковских, М.С. Шведские ковры и декоративные полотна XX–XXIв. (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром) / М.С. Широковских: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2014.

241. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001.

242. Шпенглер О. Закат Европы. - М., 1993.
243. Эстетика Морриса и современность: сб. ст. / [отв. ред. и сост. В. П. Шестаков]. М.: Изобразит. искусство, 1987.
244. Этот бесстыдный стиль модерн. К столетию московского модерна / сост. А. Захарьевская. М., 2008.
245. Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века / Автореф. Канд. дис. СПб., 2003.
246. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. М.: Изд. дом «Искусство», 2003.
247. Arwas V. Art deco. New York: Harry N. Abrams Inc Publishers, 1992.
248. Bratner, L. Die Bugra-Kassette aus der Wiener Werkstätte nach ein em Entwurf von Josef Hoffmann, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 64 (2003), p. 285-294.
249. Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish style / Ed. by M.Snodin and E. Stavenow-Hidemark. Boston, 2001.
250. Campbell, Joan. Der Deutsche Werkbund 1907—1934. Übers. von Toni Stolper. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
251. Charles Victoria, Klaus H. Carl. The Viennese Secession. New York: Parkstone Press International, 2011.
252. Crawford A. Charles Rennie Mackintosh. London, 2002.
253. Crowley David. National style and national state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style. Manchester, New York: Manchester University Press, 1992.
254. Deutsche Kunst und Decoration / Darmstadt: A. Koch, № 34, 1914.
255. Eriksson E. Den modernastadensfödelse: svenskaarkitektur, 1890–1920. Stockholm, 1994.
256. Facos M. Nationalism and the Nordic imagination: Swedish art of the 1890s. London, 1998.

257. Ferri Laurent. Ver Sacrum – The Most Beautiful Art Journal Ever! // Art of the book, May 2, 2014 [Электронное издание]. URL: https://rarebooksdigest.com/2014/05/02/ver-sacrum-the-most-beautiful-art-journal-ever/ (дата обращения: 23.07.2023).
258. Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte: 1903-1932, ed. Angelika Taschen, Koln: Tachen, 2005.
259. Hillier B. The World of Art Deco: An Exhibition Organized by The Minneapolis Institute of Arts. – London: E. P. Dutton, 1971.
260. Jager C. Österreichische Architektur des 19 rnd 20 Jahrhunderts. Wien: Gratz, 2005.
261. Josef Hoffmann 1870 – 1956. Fortschritt durch Schonheit: Das Handbuch zurn Werk / Herausgegeben von Christoph Thun-Hohenstein Matthias Boecki, Rainald Franz, Christian Witt-Dorring. Basel: Birkhauser, 2021.
262. Josef Hoffmann, Autobiography, ed. and trans. by Peter Noever and Marek Pokorny (Vienna: HatjeCantz, 2010).
263. Lawrentjew Al.N., J.W., Nasarow. Russisches Design Tradition und Experiment, 1920-1990.Ubers aus dem Russ. Dorothee Gelhard, Ursula Herrmann. Berlin, Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH Ein Unternehmen der VCH Verlagsgruppe, 1995.
264. Lothar Rudolf. Josef Hoffman, Beshtecke fur die Wiener Werkstatte, 31 // Vassische Zeitung, Berlin, 7 November 1906.
265. Mackail J. W. The life of William Morris. New York, 1920.
266. Macaulay J. Charles Rennie Mackintosh. London, 2010.
267. Moser, Koloman. Turn-of-the-Century Viennese Patterns and Designs. New York: Dover Publications, 1998.
268.Muir, Elizabeth, "The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siecle Glasgow and Vienna" (2014). Honors Projects. 51. [Электронная версия]. URL: https://digitalcommons.iwu.edu/history_honproj/51 (дата обращения: 13.05.2021).

269. Pevsner N. Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. Harmondsworth, 1960 (1936, 1949).
270. Pevsner N. The source of modern architecture and design. Washington, 1968.
271. Roller Alfred. Notes of the Secession meetings kept by Roller in personal notebooks. (Alfred Roller archive, Osterreischisches Theatre Museum, Vienna: AR6).
272. Sarnitz, August. Josef Hoffmann 1870-1956: In the Realm of Beauty. Berlin: Taschen, 2007.
273. Schafter D. The order of the ornament, the structure of style. Theoretical foundations of modern art and architecture. Cambridge, 2003.
274. Sekler, Eduard F. Josef Hoffmann: The Architectural Work: Monograph and Catalogue of Works. Edited and translated by Eduard F. Sekler. Princeton: Princeton University Press, 1985.
275. Seligmann Adalbert Franz. "Zweekkunst", Neue Freie Presse (12 Dezember, 1906), 31 f.
276. Silverthorne. Diane V. New Spaces of Art, Design and Performance: Alfred Roller and the Vienna Secession 1897-1905. A thesis submitted in fulfilment of the requirements of the Royal College of Art for the degree of Doctor of Philosophy. – London: The Royal College of Art Department of History of Design with Birkbeck School of Arts Department of History of Art and Screen Media, 2010.
277. Shapira Elana. Jewish Identity, Mass Consumption, and Modern Design // IJS Studies in Judaica: Conference Proceedings of the Institute of Jewish Studies, University College London / Vol. II. Longing, Belonging, and the Making of Jewish Consumer Culture. - Leiden, 2010. P. 61 - 90.
278. Skrypzak, Joann. Design Vienna 1890 - 1930 / With essay by Barbara Copeland Buenger. - University Museum of Wisconsin - Madison: Elvenheim Museum of Art, 2003.Stavenow-Hidemark E. Svenskjugend. Stockholm, 1964.
279. Thorson Walton A. Ferdinand Boberg – architect: the complete work. Cambridge, 1994.

280. Topp L. An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffman's Purkersdorf Sanatorium // Journal of the Society of Architectural Historians. 1997. Vol. 56, No. 4 (Dec.). P. 414-437.
281. Topp L. Architecture and Truth in Fin-de-Siecle Vienna. London: Cambridge press, 2004.
282. Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Heft 1, 1898, Wien.
283. Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Heft 18, 1901, Wien.
284. Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Heft 19, 1901, Wien.
285. Whitford Frank. Klimt. New York, Thames and Hudson, 1990.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Савельева Вера Юрьевна

ОТ РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА К НЕОКЛАССИЧЕСКИМ ТЕНДЕНЦИЯМ В ДИЗАЙНЕ МЕБЕЛИ И ИНТЕРЬЕРА. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МЕТОДОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЕКТНОЙ ПРАКТИКЕ 1900–1960-Х ГГ.

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(Техническая эстетика и дизайн)

Диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II (Приложения)

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ II

ПРИЛОЖЕНИЕ 1……..……..3

Список иллюстраций……...……..3

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ……...…….27

Иллюстрации к главе 1: Особенности европейского рационального модерна и его влияние на русский интерьер 1900-х гг……..……27

Иллюстрации к главе 2: Стиль ар-деко и неоклассицизм как приемники рационального направления европейского модерна……..……59

Иллюстрации к главе 3: Трансформации образно-художественного и пластического языка рационального модерна в отечественной мебели 1930–1960 –х гг……..……..……..114

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список иллюстраций

Ил. 1. Й. Хоффман. Набор плоских столовых приборов, 1900-е гг. Новая Галерея, Нью-Йорк. URL: https://www.incollect.com/articles/neue-galerie-new-york (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 2. Й. Хоффман. Вращающийся книжный шкаф для кабинета Маргарет Стонборо-Витгенштейн, 1904 г. Дуб, черный лак. Высота 80 см. Музей Д'Орсэ в Париже. URL: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/hoffmann1/4design1.html (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 3. Й. Хоффман Кресло «Машина для сидения», 1908 г. MAK, Вена. URL: https://www.europeana.eu/en/exhibitions/art-nouveau-2011/world-of-new-interiors (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 4. К. Мозер. Кабинет для Берты Верндорфер, декорированный инкрустацией в виде трех женских фигур, 1903, MAK, Вена. URL: https://www.1stdibs.com/blogs/the-study/koloman-moser (дата обращения 06.07.2023).

Ил. 5. К. Мозер. Шкаф с геометрическим орнаментом, 1902. Los Angeles County Museum of Art. URL: https://academia-lab.com/enciclopedia/secesion-de-viena/?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 6. К. Мозер «Типографский декор». Титульный лист журнала «Ver Sacrum» №18, 1901 г.

Ил. 7. К. Мозер «Типографский декор» для иллюстрирования сборника стихов Арно Хольца. Ver Sacrum № 19, 1901. С. 293.

Ил. 8. К. Мозер. Стул из березы для холла санатория Пуркерсдорф, 1903 г. Музей Леопольда, Вена. URL: https://www.arthistoryproject.com/artists/koloman-moser/purkersdorf-sanatorium-armchair (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 9. К. Мозер. Кабинет «Заколдованные принцессы», около 1900 г. Палисандр, ножки из меди вставки из меди, тонирование. Высота 193 см. MAK, Вена. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-3984266?ldp_breadcrumb=back (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 10. К. Мозер. Ширма с изображенными тремя женскими фигурами, 1906 г. MAK, Вена. URL: https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/koloman-moser-lhomme-orchestre-au-mak-vienne-11118123 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 11. Й. Хоффман Пале Стокле (1905–1911 гг.). Интерьер столовой. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/1907774 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 12. Й. Хоффман Пале Стокле (1905–1911 гг.). Трехмерная модель интерьера столовой. URL: https://www.researchgate.net/figure/Palais-Stoclet-interior-and-open-perspective-In-this-particular-example-the-added-value_fig5_228355105 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 13. Й. Хоффман. Пале Стокле (1905–1911 гг.). Интерьер гостиной. URL: https://c1.staticflickr.com/1/568/21484549846_62dc50cdc1_b.jpg (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 14. Г. Климт. Левая часть мозаики фриза для столовой Пале Стокле (общий вид), 1905–1911 гг. URL: https://www.mak.at/en/program/exhibitions/vienna_1900_1#gallery-5 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 15. Г. Климт. Правая часть мозаики фриза для столовой Пале Стокле (общий вид), 1905–1911 гг. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Fregio_di_Palazzo_Stoclet#/media/File:Stoclet_Frieze_left.jpg (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 16. Г. Климт. Центральная часть фриза для столовой Пале Стокле. Эскиз. URL: https://www.mak.at/en/program/exhibitions/vienna_1900_1#gallery-16 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 17. Й. Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе (1904–1906 гг.). Фрагмент интерьера. Обои с шахматным двуцветным орнаментом. URL: https://modernus.ru/blog/arxitektor-jozef-xoffman-operedivshij-svoyo-vremya (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 18. Лотте Фохлер-Фрёмель. Шкатулка, 1910–1912, плотный картон, мраморная бумага, печать. MAK, Вена. URL: https://www.dorotheum.com/en/l/6503925 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 19. Хильда Джессер ваза из эмалированного и граненого стекла, роспись кобальтом, около 1915. MAK, Вена. URL:

https://www.liveauctioneers.com/price-result/hilda-jesser-and-otto-prtuscher-attribu (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 20. Хильда Джессер «шкаф с силуэтным орнаментом, Венские мастерские, 1921. Макасарский эбен, маркетри, бронза, 36.7 × 29.5 × 18.7 см. URL: https://imkinsky.com/en/artists/93673 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 21. Ваза с ручками, 1921–1924, керамика. MAK, Вена. URL: https://imkinsky.com/en/artists/93673 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 22. Хильда Джессер. Ваза, 1894–1985, керамика. MAK, Вена. URL: https://imkinsky.com/en/artists/93673 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 23. Китти Рикс (Вена, 1901 г.). Котел с благовониями, Венские мастерские, 1924–1927 глазурованная керамика, 21.6 x 17 см. MAK, Вена. URL: https://imkinsky.com/en/artists/101482 (дата обращения 06.12.2023).

Ил. 24. Д. Пече. Рама для зеркала, изготовил Макс Вельц. 1922 г. Дерево, резьба, золочение. URL: https://objectsnotpaintings.com/another-year-another-fabulous-armory-show (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 25. Д. Пече. Рама для зеркала, изготовил Макс Вельц. 1920-е гг. Новая галерея, Нью-Йорк. URL: https://www.dorotheum.com/en/l/7417954 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 26. Д. Пече. Рама для зеркала, изготовил Макс Вельц. 1920-е гг. Частная коллекция. URL: https://imkinsky.com/en/auction-results/120/568/3/69943 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 27. Анри ван де Вельде. Кабинет Карла Эрнста Остхауса. Хаген. 1911. URL: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Ван_де_Велде,_Анри&utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera#/media/Файл:Hagen_-_Hohenhof_11.JPG (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 28. Петер Беренс и А. ван де Велде. Рабочий кабинет Александра Коха Ок. 1903 г. URL: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Ван_де_Велде,_Анри&utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera#/media/Файл:Arbeitszimmer_des_Herausgebers_Alexander_Koch,_c._1903.jpg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 29. А. ван де Велде. Письменный стол из Мебельного гарнитура для дома «Блуменверф». 1895. Музей Брёхана, Париж. Из книги Кортунова Н.Д. Модерн: Климт, Гауди, Муха. М.: Издательство АСТ, 2020. [Электронная версия]. URL: https://www.litres.ru/book/natalya-kortunova/modern-klimt-gaudi-muha-63620367/chitat-onlayn (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 30. Мебель по проектам А. ван де Велде. 1939. Экспозиция в Новом музее, Веймар, 2013. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Van_de_velde_weimar_675.jpg?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 31. Й.М. Ольбрих. Эскиз интерьера для Дармштадской колонии, 1906 – 1904 гг. URL: https://www.wiener-werkstaette-postkarten.com/en/produkt/set-6-ak-olbrich-kuenstler-kolonie-darmstadt-mit-umschlag-1904/#pid=3 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 32. Й.М. Ольбрих. Берлин, Вилла Кунце. 1902 г. Бумага, тушь, перо, акварель. В собрании Художественной библиотеки в Государственном музее Берлина. URL: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/C2VOA6ZGXCTROKBXX3EKXPASG45WU2IK (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 33. Й.М.Ольбрих. Эскиз дома Ольбриха, Дармштад, 1901 г. В собрании музея Леопольда в Вене. URL: https://www.karlundfaber.de/de/auktionen/268/alte-meister-kunst-des-19-jahrhunderts/2680347 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 34. Й.М. Ольбрих. Кресло для виллы Фридмана, 1898 г. Орех, резьба. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. URL: https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Joseph-Maria-Olbrich/911361/An-Armchair-from-the-Villa-Friedman,-c.1898.html (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 35. Йозеф Мария Ольбрих, Юлиус Глюкерт. Шкаф, разработанный предположительно для музыкального кабинета Эрнста Людвига, Великого герцога Гессенского 1900–1905 гг. Клен, красное дерево, маркетри, перламутр. Мейзон Герард, Нью-Йорк. URL: https://www.maisongerard.com/collection/joseph-maria-olbrich-julius-gluckert (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 36. Образцы мебели в стиле бидермейер, Германия, 1820–1830- х гг. URL: http://www.lignaur.ru/pages.htm?id_page=753 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 37. Бруно Пауль. Интерьер, 1900-е гг. URL: https://ru.pinterest.com/pin/456693218433135434/?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 38. И.А. Фомин. Особняк Я.А. Рекк (1900 г.) в Скатерном пер., д.26. URL: https://art.nouveau.world/ru/reck-house-0?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 39. В.Ф. Валькот. Особняк Якунчиковой в Пречистенском (Мертвом) переулке, д. 10. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Walcot_prechistensky_10.jpg?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 40. В.Ф. Валькот. Особняк Гутхейля (1903 г.) в Пречистенском (Мертвом) переулке, д. 8. URL: https://kartarf.ru/dostoprimechatelnosti/186547-osobnyak-kagutheylya-v-mertvom-pereulke-so-sluzhebnym-fligel?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 41. Ф.О. Шехтель и И.А. Фомин. Оформление пространства зрительного зала театрального здания Г. Лианозова (Здание Московского художественного театра им. Чехова), Москва, Камергерский пер., д. 3., 1902 г. URL: https://dmitry-sasin.livejournal.com/256753.html (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 42. Ф.О. Шехтель и И.А. Фомин. Изразцы на фасаде здания Г. Лианозова (Здание Московского художественного театра им. Чехова), Москва, Камергерский пер., д. 3, 1902 г. URL: https://dmitry-sasin.livejournal.com/256753.html (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 43. Камин, разработанный И.А. Фоминым, фриз работы В. Егорова, представленные на выставке на первой архитектурной выставке Нового стиля в Москве. 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 103.

Ил. 44. И.А. Иванов-Шиц. Операционный зал Сберегательной кассы, Москва, 1907 г. URL: https://retromap.ru/show.html?pid=64222&utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 45. Ф.О. Шехтель. Зеленое фойе МХТ им. А.П. Чехова. Москва, 1902 г. URL: https://mxat.ru/press/2020/24499 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 46. О. Вагнер. Операционный зал Почтового сберегательного банка. Вена, 1906 г. URL: https://artchive.ru/news/3061~Vienna_2018_insight_into_Viennese_Modernism_and_Art_Nouveau?utm_medium=organic&utm_source=yasmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 47. Интерьеры доходного дома А. Я. Барышникова. Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы Шауб В.В., Барышников А.А. URL: https://dzen.ru/a/X-sQAJgBSU7YgfPm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 48. Интерьеры доходного дома А. Я. Барышникова (1897–1899 гг.). Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы Шауб В.В., Барышников А.А. URL: https://dzen.ru/a/X-sQAJgBSU7YgfPm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 49. Интерьеры доходного дома А. Я. Барышникова (1897–1899 гг.). Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы Шауб В.В., Барышников А.А. URL: https://dzen.ru/a/X-sQAJgBSU7YgfPm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 50. Доходный дом А. Я. Барышникова (1897–1899 гг.). Фасад. Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы: Шауб В.В., Барышников А.А. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baryshnikov_house.jpg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 51. Доходный дом А. Я. Барышникова (1897–1899 гг.). Фрагмент декоративного оформления фасада. Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы: Шауб В.В., Барышников А.А. URL: https://interior.ru-best.com/interer-dlya-kvartiry/dom-ya-

baryshnikova?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 52. Интерьер столовой в доме В. Фирсановой (1903–1904 гг.) на Неглинной улице, Москва, 1903 – 1904 гг. URL: https://um.mos.ru/houses/dokhodnyy-dom-v-i-firsanovoy/?utm_medium=organic&utm_source=yasmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 53. Интерьер особняка А.И. Дерожинской (1901–1904 гг.), спроектированный Ф.О. Шехтелем. URL: https://farm4.static.flickr.com/3562/3468662347_4ed6a94afe_o.jpg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 54. Интерьер особняка А.И. Дерожинской (1901–1904 гг.), спроектированный Ф.О. Шехтелем. URL: https://www.mos.ru/news/item/136083073/?utm_medium=organic&utm_source=yasmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 55. Интерьер особняка А.И. Дерожинской (1901–1904 гг.), спроектированный Ф.О. Шехтелем. URL: https://www.mos.ru/news/item/136083073/?utm_medium=organic&utm_source=yasmartcamera (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 56. И.А. Фомин. Столовая серого клена. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 98.

Ил. 57. И.А. Фомин. Трехрожковая люстра для столовой. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 101.

Ил. 58. Й.М. Ольбрих. Столовая из дуба. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 119.

Ил. 59. И.А. Фомин. Интерьер комнаты барышни в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 137.

Ил. 60. Интерьер комнаты барышни в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 138.

Ил. 61. Интерьер столовой в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 134.

Ил. 62. Интерьер столовой в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 135.

Ил. 63. Й. Хоффман. Павильон международной выставки в Венеции, спроектированный в 1934 г. URL: https://artguide.com/addresses/233 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 64. Й. Хофман. Вилла Аст, (1909–1911 гг.). Объемно-планировочное решение. URL: URL: https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-05 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 65. Й. Хоффман. Вилла Аст (1909–1911 гг.), чертеж фасада. 1909 – 1911 гг. URL: URL: https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-05 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 66. Й. Хоффман. Вилла Аст (1909–1911 гг.). Планировка второго этажа.1909 – 1911 гг. URL: URL: https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-05 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 67. Й. Хоффман. Вилла Аст (1909–1911 гг.). Интерьер комнаты второго этажа. 1909-1911 гг. URL: URL: https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-05 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 68. Й. Хоффман. Вилла Аст (1909–1911 гг.). Интерьер помещения второго этажа. 1909 – 1911 гг. URL: URL: https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-05 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 69. Й. Хоффман. Ковер «Колокольчики» для Виллы Аст (1909–1911 гг.). Шерсть, Бель этаж. Галерея Вольфганг Бауэр, Вена. https://www.beletage.com/de/kuenstler/backhausen-johann-soehne (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 70. Кресла. Переходный стиль от модерна к ар-деко 1913–1914 гг. MAK, Вена. Из книги: Josef Hoffmann 1870–1956: Fortschritt durch Schonheit. Basel: Birkhause, MAK Wien, 2022. С. 193.

Ил. 71. Й. Хоффман. Интерьер гостиной Отто Цукеркандля. 1912–1913 гг. Из книги: Josef Hoff-mann 1870–1956, Progress Through Beau-ty, MAK p. 187 dep. 3 JH, Herren zimmer (Gentleman Room) of Prof. Dr. Otto Zuck-erkan-dl's apart-ment, 1912⁄13.

Ил. 72. Й.Хоффман. Интерьер приемной компании Полдихют в Вене. 1912–1914 гг. Из книги: Josef Hoffmann 1870–1956: Fortschritt durch Schonheit. Basel: Birkhause, MAK Wien, 2022. С. 203.

Ил. 73. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г. Фасад. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/Haus_Knips_I.jpg/588px-Haus_Knips_I.jpg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 74. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г. URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hoffmann%2C_Josef/00544550 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 75. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г. URL: https://www.sn.at/image/wide_xl/168354061/neue-ausstellung-im-leopold-museum-aus-diesem-stoff-sind-traeume-41-115890528.jpg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 76. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г. URL: https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjSJMEeBQxnryDpIK6XVXuUgUDJnV-oUfRNULyJ8cK5INkKz6VMjOeHneKUIGTsDS4ZZ775g2G78rWqpqbxu3DbGOn0FwMp3oXU-NeYIqdRUvS2S9VSlTuas9nzQzvuvLbxY8BFqNJKCP9O/s1600/VillaSonjaKnips+AdamAndEve.jpeg (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 77. Й. Хоффман. Вилла Скива-Примавези. Фасад. Вена. 1913–1915 гг. URL: https://es.aroundus.com/p/5930006-villa-skywa-primavesi (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 78. Й. Хоффман. Вилла Скива Примавези. Ворота. Вена. 1913–1915 гг. URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Skywa-Primavesi_2.JPG (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 79. Буфет из гарнитура для столовой, разработанный в 1910 г. Якобом Сулекоми, показанный на Весенней выставке австрийского декоративного искусства ОМКИ. МАК, Вена. Из книги: Josef Hoffmann 1870–1956: Fortschritt durch Schonheit. Basel: Birkhause, MAK Wien, 2022. С. 197.

Ил. 80. Й. Хоффман. Кованные решетки на воротах и ограде Виллы Скива Примавези. URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Skywa-Primavesi_2.JPG (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 81. Й. Хоффман. Стол с неоклассическим декором, 1915 г. МАК, Вена. Из книги: Josef Hoffmann 1870–1956: Fortschritt durch Schonheit. Basel: Birkhause, MAK Wien, 2022. С. 197.

Ил. 82. П.Т. Франкл. Комод. Дерево, фанеровка эбеновым деревом, изнутри покрыты зеленым лаком. Вторая половина 1920-х гг. URL: https://deziiign.com/books/project/eaa236179439477a856aa10fb9acf954 (дата обращения 07.12.2023).

Ил. 83. А.В. Холопов. Эскиз интерьера столовой, 1908 г. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми. URL: https://imena.nbrkomi.ru/person/id/56 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 84. А.В. Холопов. Эскиз шкафа-бюро в столовую А.Я. Поммер, 1907–1908. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми. URL: https://imena.nbrkomi.ru/person/id/56 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 85. А.В. Холопов. Эскиз стола, б/д. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми. URL: https://imena.nbrkomi.ru/person/id/56 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 86. А.В. Холопов. Горка. Эскиз, б/д. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми. URL: https://imena.nbrkomi.ru/person/id/56 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 87. А.В. Холопов. Эскизы стола, стула и кресла без спинки, каждый дан в фронтальной и боковой проекции, 1920 г. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми. URL: https://imena.nbrkomi.ru/person/id/56 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 88. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Гостиная. Камин с зеркалом. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/1.htm

Ил. 89. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Танцевальный зал. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/7.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 90. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/10.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 91. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет. Камин с зеркалом. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/9.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 92. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет. Камин с зеркалом. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/8.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 93. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Галерея. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/15.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 94. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Гостиная второго этажа. Оформление дверей. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/2.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 95. К. Мозер. Эскиз декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», 1913 г. Собрание Kunstverlag Wolfrum, Вена. URL: http://www.visit-city.art/artists/03-march/kolo-moser/ (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 96. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Галерея. Фотография 1910-х гг. URL: https://ya.ru/images/search?cbir_id=774566%2FxbRUJWzvZcDsZugrPckrhw6974&from=undefined&rpt=imageview&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F774566%2FxbRUJWzvZcDsZugrPckrhw6974%2Forig (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 97. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Парадный вход. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/12.htm?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 98. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Вестибюль. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/19.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 99. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Белоколонный зал. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/41.htm

Ил. 100. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Купол вестибюля URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/21.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 101. А.В. Щусев. Эскиз часовни-памятника в честь300-летия Дома Романовых в Свияжске. Разрез с показом иконостаса, 1913. Калька, уголь, акварель, бронзовая краска. Архив наследников А. В. Щусева. Опубликован в книге: Евстратова М. В., Колузаков С. В. Каланчевский путепровод в Москве. Архитектор Алексей Щусев. М: Кучково поле Музеон, 2020. С. 89.

Ил. 102. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Рисунок пола под лестницей. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/27.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 103. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Купол лестницы. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/42.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 104. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Зал. URL: https://p1.citywalls.ru/photo_204-209577.jpg?mt=1422187174 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 105. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Пол зимнего сада. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/46.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 106. И.А. Фомин. Жилые помещения второго этажа дачи Половцева (1912–1916 гг.). URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/018.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 107. Двери лифта в Крайслер-билдинг в Нью-Йорке. 1929 г. Опубликованы в книге Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар-деко. М., 2005. С. 19.

Ил. 108. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Вход в Гобеленовый зал. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/20.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 109. К. Мозер. Эскиз декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», 1913 г. Собрание Kunst verlag Wolfrum, Вена. URL: https://garystockbridge617.getarchive.net/amp/media/kolo-moser-buhnenbildentwurf-fur-das-phantom2-112581 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 110. Дворец Дожей (Палаццо Дукале). Золотая лестница. Венеция,1538 г. URL: https://italy-insider.ru/venice/dvorec-dojei (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 111. Королевский Дворец Неаполя (Палаццо Реале), XVI в. URL: https://www.archaeology.wiki/blog/2014/01/17/photographic-architecture-by-massimo-listri (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 112. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Лестница. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/24.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 113. И.А. Фомин. Особняк Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.). Лестница. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/35.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 114. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912 – 1916 гг.). Овальная Столовая. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/48.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 115. И.А. Фомин. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Овальная Столовая. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/52.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 116. И.А. Фомин. Фасад особняка князя Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.). URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/44.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 117. И.А. Фомин. Особняк Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.). Деталь антаблемента вестибюля. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/69.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 118. И.А. Фомин. Камин в особняке Голубева (1912–1913 гг.). URL: https://www.citywalls.ru/photo713.html?s=ec81lpgkdnd1o43ip9bad4mgfe (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 119. И.А. Фомин. Особняк Голубева (1912–1913 гг.). Комната второго этажа. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/92.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 120. И.А. Фомин. Особняк И.И. Воронцова-Дашкова (1913–1914 гг.). Плафон кабинета. URL: https://archi.ru/files/publications/virtual/fomin/600/74.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 121. И.В. Жолтовский. Интерьер пристройки к особняку Зинаиды Морозовой в Пречистенском переулке, 1913 г. URL: https://miss-goodwrong.livejournal.com/86073.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 122. И.В. Жолтовский. Интерьер пристройки к особняку Зинаиды Морозовой в Пречистенском переулке, 1913 г. URL: https://miss-goodwrong.livejournal.com/86073.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 123. И.В. Жолтовский. Интерьер пристройки к особняку Зинаиды Морозовой в Пречистенском переулке, 1913 г. URL: https://miss-goodwrong.livejournal.com/86073.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 124. И.А. Иванов-Шиц. Купеческий клуб, Гостиная Empire. 1907–1908 гг. URL: https://lenkom.ru/images/010/467/364/10467364/360x263/3.jpg (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 125. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества, 1903–1905 гг. URL: https://architectstyle.livejournal.com/195182.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 126. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества. Поэтажный план. 1903–1905 гг. URL: https://architectstyle.livejournal.com/195182.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 127. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового Главный зал Скакового общества, столовая общества. 1903–1905 гг. URL: https://architectstyle.livejournal.com/195182.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 128. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества. Вестибюль, лестница, гардероб, входная дверь. 1903–1905 гг. URL: https://architectstyle.livejournal.com/195182.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 129. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Zholtovsky_tarasov_house_(1).jpg (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 130. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г. URL: https://archi.ru/files/Img_arc/khrono/1895-1924/1908_d_trs_m.htm (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 131. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г. URL: https://anothercity.livejournal.com/331515.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 132. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г. URL: https://anothercity.livejournal.com/331515.html (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 133. И. Жолтовский. Холл жилого дома НКВД-МГБ. Смоленская площадь, 13. Москва, 1939–1941гг.; 1949–1951 гг. URL: https://retromap.ru/show_pid.php?pid=35836 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 134. В.А. Щуко. Памятный зал Памятный зал имени Е.Н.В. Великого Князя Владимира Александровича в здании Императорской Академии Художеств. 1915 гг. Современный вид URL: https://rah.ru/news/detail.php?ID=57394 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 135. В.А. Щуко. Русский павильон на Международной Выставке в Риме (1911 г.). Интерьер. Опубликован в книге Владимир Алексеевич Щуко / С. А. Кауфман; Союз советских архитекторов СССР, Московское отделение. Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1946. 67 с., ил. (Мастера советской архитектуры / Серия популярных монографий под общей редакцией А. В. Бунина). С. 23.

Ил. 136. И.В. Жолтовский. Интерьеры Госбанка, 1927–1929 гг. URL: https://mydecor.ru/news/events/unikalnyi-arhiv-arhitektora-ivana-zholtovskogo-vystavyat-na-aukcion-id6842894 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 137. И.В. Жолтовский. Дом на Смоленской площади. 1939 – нач. 1950-х гг. Интерьер. URL: https://mydecor.ru/news/events/unikalnyi-arhiv-arhitektora-ivana-zholtovskogo-vystavyat-na-aukcion-id6842894 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 138. И.В. Жолтовский. Дом на Смоленской площади. 1939 – нач. 1950-х гг. Интерьер. URL: https://mydecor.ru/news/events/unikalnyi-arhiv-arhitektora-ivana-zholtovskogo-vystavyat-na-aukcion-id6842894 (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 139. И.В. Жолтовский. Дом на Смоленской площади. 1939 – нач. 1950-х гг. URL: https://intpik.ru/biblioteki/3/moskva/?utm_medium=organic&utm_source=yasmartcamera (дата обращения 08.12.2023).

Ил. 140. В.А. Щуко. Дворец Труда в Киеве (1926 – 1927гг.). Поперечный разрез. Бумага; тушь, акварель, 1926 г. Музей Российской Академии художеств.

Ил. 141. И.А. Фомин. Стулья из березового дерева, 1902–1903 гг. Журнал «Мир Искусства» № 3, 1903. С. 98.

Ил. 142. К. Орлов. Мебельный гарнитур серого дуба, 1902–1903 гг. Журнал «Мир Искусства» № 3, 1903. С. 114

Ил. 143. Стул из гостиного гарнитура. Россия, красное дерево, полировка, обивка современная, 106х42х43,5 см. Из квартиры С. Орджоникидзе в Кремлевском дворце. 1910-е гг. ГИМ, Москва. Из статьи: Стругова О.Б. Русская мебель конца XIX — начала XX века // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования, № 1-2 (14), 2004 г.

Ил. 144. К. Мозер. Кресло, Музей Леопольда, Вена. 1910 г.

Ил. 145. Худ. Гельме. Мебель, представленная на выставке гостиницы «Москва». Кабинет. Траст Мосдревмебель Наркомместпрома. 1935 г.

Ил. 146. Л.И. Савельев, О.А. Стапран. Письменный стол для однокомнатного номера (гостиница «Москва»). Мебель, представленная на выставке гостиницы «Москва». 1935 г.

Ил. 147. Гостиница «Москва». Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 148. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 149. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 150. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 151. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 152. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер. URL: https://humus.livejournal.com/3195978.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 153. Н.Е. Хозяинов. Эскиз дивана. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 154. Рисунок полочки с застекленными дверцами. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 155. В.Остров. Рисунок кушетки «Empir» и круглого стола, 1914 г. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 156. Рисунок шкафа. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 157. Дамский письменный стол. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 158. Н.Е. Хозяинов. Чертеж «Дамский письменный столик». Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 159. Н.Е. Хозяинов. Эскиз шкафа-горки, 1910-е гг. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 160. Шкаф для платья и белья. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

Ил. 161. Первый проект станции метро «Красносельская» в Москве, 1933 г. Опубликовано в статье Ю.Д. Старостенко. Пространство станций метрополитена в проектах 1900-х – 1930-х гг. (К 75-летию открытия первой очереди московского метрополитена) // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Материалы научно-практической конференции 12-16 апреля 2010 г.: Сб. статей в 2-х тт. Т.1. – М.: Архитектура-С, 2010. – С. 305–313. [Электронная версия]. URL: https://archi.ru/elpub/91672/prostranstvo-stancii-metropolitena-v-proektakh--kh--kh-gg-k--letiyu-otkrytiya-pervoi-ocheredi-moskovskogo-metropolitena#slider-6 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 162. Владимир Стенберг. Внутреннее убранство вагонов поездов метров серии Г, конец 1930-х гг. URL: https://www.metro.ru/cars/inside/5 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 163. Владимир Мещерин. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–1937 гг. URL: https://www.secretprojects.co.uk/threads/osga-25-hydroplane-catamaran.37724 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 164. Владимир Мещерин. Кресло для пассажиров 2-го класса. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–1937 гг. URL: https://sail-friend.ru/index.php?topic=2402.0 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 165. Владимир Мещерин. Кресло для пассажиров 1-го класса. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–1937 гг. URL: http://isdiz.ru/isdiz7/26.html (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 166. Комбинат «Правда», Конференц-зал заводоуправления. 12-я проектная мастерская Моссовета, Авторы-художники: Н. Боров, Г. Замский, И. Янг, 1933–1934 гг. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 167. Комбинат «Правда», Конференц-зал заводоуправления. 12-я проектная мастерская Моссовета, Авторы-художники: Н. Боров, Г. Замский, И. Янг, 1933–1934 гг. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 168. Н. Боров, Г. Замский, И. Янг. Комбинат «Правда». Проект круглого стола и диванов, 1933–1934 гг., ЦАНТД г. Москвы.

Ил. 169. Н.Г. Боров, Г.С. Земский, И.Я. Янг. Кресло для конференц-зала. Комбинат «Правда», 1933–1934 гг.; Мягкое полукресло и кресло для фойе. Клуб Н.К.Л.П., 1934 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 170. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 171. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 172. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 173. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 174. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 175. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 176. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12. 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

Ил. 177. Коломан Мозер. Серия мебели № 327, 1900 –е гг. Каркас из гнутого дерева из бука с фанерным сиденьем и спинкой, модель, ореховый шпон. Опубликована в каталоге фирмы-производителя: Jacob & Josef Kohn of Vienna: catalogue, 1911–1912 гг. Образцы мебели этой серии хранятся в частных коллекциях.

Ил. 178. Б.М. Иофан. Интерьер вестибюля станции метро «Спартаковская», 1938–1943 гг. URL: https://atnews.org/kakim-moglo-byt-moskovskoe-

metro-nerealizovannye-proekty-oformleniya-stancij (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 179. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Вестибюль. 1930-е гг. URL: https://os.colta.ru/photogallery/34777/331212 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 180. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Столовая. 1930-е гг. URL: https://experience.tripster.ru/sights/dom-na-naberezhnoj (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 181. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Жилой интерьер. 1930-е гг. URL: https://pastvu.com/p/98058 (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 182. Б.М. Иофан. Кресло и стол для Дома на набережной. Начало 1930-х гг. URL: https://designstory.ru/theme/view/5475?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 183. Б.М. Иофан. Стул и стол для Дома на набережной. Начало 1930-х гг. URL: https://designstory.ru/theme/view/5475?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 184. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 185. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 186. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 187. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 188. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 189. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 190. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 191. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 192. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 193. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 194. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 195. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 196. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 197. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 198. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 199. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

Ил. 200. Жак-Эмиль Рульманн. Павильон Le Hôtel du Collectionneur, гостиная, 1925. Архив MAD/Музея декоративного искусства, Париж. URL: https://www.interior.ru/design/9787-zhak-emili-rulimann-genii-ar-deko.html

Ил. 201. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 202. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 203. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 204. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 205. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 206. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 207. Эскиз для художников промыслов 1937–1941 гг., образцы для артелей Москвы. ВМДПНИ.

Ил. 208. Лансере Н.Е. Особняк В.П. Кочубея в Царском Селе. Белый зал, 1913 г. Ежегодник Общества архитекторов-художников", выпуск 11 за 1916 г., с. 52

Ил. 209. Лансере Н.Е. Проект внутренней отделки особняка В.П. Кочубея в Царском селе. Стена кабинета, 1913 г. Опубликовано в книге: Оль Г.А., Лансере Н.Н. Н.Е. Лансере. Ленинград: СТРОЙИЗДАТ. Ленинградское отделение, 1986. С. 74.

Ил. 210. Лансере Н.Е. Фасад жилого дома ВИЭМ. URL: https://dzen.ru/a/Yo0vuOeJHkh3Kpz-?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 211. Лансере Н.Е. Эскиз конференц-зала Дома съездов ВИЭМ, 1935 г. Опубликовано в книге: Оль Г.А., Лансере Н.Н. Н.Е. Лансере. Ленинград: СТРОЙИЗДАТ. Ленинградское отделение, 1986. С. 139.

Ил. 212. Лансере Н.Е. Интерьер салона рефрижераторного теплохода, 1928. Опубликовано в книге: Оль Г.А., Лансере Н.Н. Н.Е. Лансере. Ленинград: СТРОЙИЗДАТ. Ленинградское отделение, 1986. С. 113.

Ил. 213. Лансере Н.Е. Стол, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва. Из книги: Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма: = Архитектура, акварель, письма каталог выставки, май-июнь 2016 / куратор выставки, составитель каталога, автор вступительной статьи: Мария Гадас. Санкт-Петербург: [б. и.], 2016.

Ил. 214. Лансере Н.Е. Диван, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва. Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма: = Архитектура, акварель, письма каталог выставки, май-июнь 2016 / куратор выставки, составитель каталога, автор вступительной статьи: Мария Гадас. Санкт-Петербург: [б. и.], 2016.

Ил. 215. Лансере Н.Е. Стол для заседаний, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва. Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма: = Архитектура, акварель, письма каталог выставки, май-июнь 2016 / куратор выставки, составитель каталога, автор вступительной статьи: Мария Гадас. Санкт-Петербург: [б. и.], 2016.

Ил. 216. Лансере Н.Е. Кресло, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва. Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма: = Архитектура, акварель, письма каталог выставки, май-июнь 2016 / куратор выставки, составитель каталога, автор вступительной статьи: Мария Гадас. Санкт-Петербург: [б. и.], 2016.

Ил. 217. Лансере Н.Е. Банкетка, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва. Николай Лансере. Архитектура, акварель, письма: = Архитектура, акварель, письма каталог выставки, май-июнь 2016 / куратор выставки, составитель каталога, автор вступительной статьи: Мария Гадас. Санкт-Петербург: [б. и.], 2016.

Ил. 218. Лансере Н.Е. Лансере Н.Е. Интерьер квартиры Розенталя в доме ВИЭМ, 1930-е гг. URL: https://dzen.ru/a/Yo0vuOeJHkh3Kpz-?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 219. Софа из красного дерева, нач. XIXв. URL: https://antikzone.ru/catalog/starinnyj-divan-v-stile-ampir-iz-krasnogo-dereva (дата обращения 09.12.2023).

Ил. 220. Н.Е. Лансере. Кабинет. Мебельно-архитектурная фабрика Акционерного общества «Интурист». Опубликовано в Архитектурной газете. Приложение № 72. URL:

Ил. 221. Н.Е. Лансере. Столовая. Мебельно-архитектурная фабрика Акционерного общества «Интурист». Опубликовано в Архитектурной газете. Приложение № 72. URL:

Ил. 222 Лупов Н. Набор мебели. Институт жилища Академии строительства и архитектуры СССР, 1957 г. Опубликовано в статье: В. Делле. О современной мебели // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР., 1958, № 5. С. 28–32.

Ил. 223. Гарнитур мебели. Чехословакия. Выставка мебели в ЦПКиО имени А. М. Горького. 1956 г. Опубликовано в статье: В. Делле. О

современной мебели // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР., 1958, № 5. С. 28–32.

Ил. 224. Ю.Б. Соловьев, АХБ, опытное производство, 1950-е гг. Собрание Московского музея дизайна. URL: https://a-les-sandro.livejournal.com/194044.html (дата обращения 10.12.2023).

Ил. 225. Жак Эмаль Рульманн, эскиз оформления интерьера кабинета "Le Hôtel du Collectionneur", 1925, бумага, карандаш, гуашь. Архив MAD/Музея декоративного искусства, Париж URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-5404440 (дата обращения 10.12.2023).

Ил. 226. СССР. Интерьер 1961 г. URL: https://tatlin.ru/articles/chelovek_i_zhilishhe (дата обращения 10.12.2023).

Ил. 227. СССР. Интерьер 1961 г. URL: https://tatlin.ru/articles/chelovek_i_zhilishhe (дата обращения 10.12.2023).

Ил. 228. СССР. Интерьер 1961 г. URL: https://tatlin.ru/articles/chelovek_i_zhilishhe (дата обращения 10.12.2023).

Ил. 229. Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели. Московская Экспериментальная фабрика. Шкаф для посуды, 1970 г.

Ил. 230. Набор мебели, проект БН-055-00 для трехкомнатной квартиры. Набор мебели для общей комнаты. Журнал «Деревообрабатывающая промышленность», №3. 1968 г.

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации к главе 1: Особенности европейского рационального модерна и его влияние на русский интерьер 1900-х гг.



Иллюстрация 1. Й. Хоффман. Набор плоских столовых приборов, 1900-е гг. Новая Галерея, Нью-Йорк.



Иллюстрация 2. Й. Хоффман. Вращающийся книжный шкаф для кабинета Маргарет Стонборо-Витгенштейн, 1904 г. Дуб, черный лак. Высота 80 см. Музей Д’Орсэ в Париже.



Иллюстрация 3. Й. Хоффман Кресло «Машина для сидения», 1908 г., MAK, Вена.



Иллюстрация 4. К. Мозер. Кабинет для Берты Верндорфер, декорированный инкрустацией в виде трех женских фигур, 1903, MAK, Вена.

.



Иллюстрация 5. К. Мозер. Шкаф с геометрическим орнаментом, 1902, Художественный музей Лос-Анджелеса (Los Angeles County Museum of Art).





Иллюстрации 6 – 7. Титульный лист журнала «Ver Sacrum» №18, 1901 г. К. Мозер «Типографский декор» для иллюстрирования сборника стихов Арно Хольца. VerSacrum № 19, 1901 г. С. 297.



Иллюстрация 8. К. Мозер. Стул из березы для холла санатория Пуркерсдорф, ок. 1903 г. Музей Леопольда, Вена.



Иллюстрация 9. К. Мозер. Кабинет «Заколдованные принцессы», около 1900 г. Палисандр, ножки из меди вставки из меди, тонирование. Высота 193 см. MAK, Вена.



Иллюстрация10. К. Мозер. Ширма с изображенными тремя женскими фигурами, 1906 г. MAK, Вена.



Иллюстрация 11. Й. Хоффман Пале Стокле. Интерьер столовой. 1905–1911 гг.

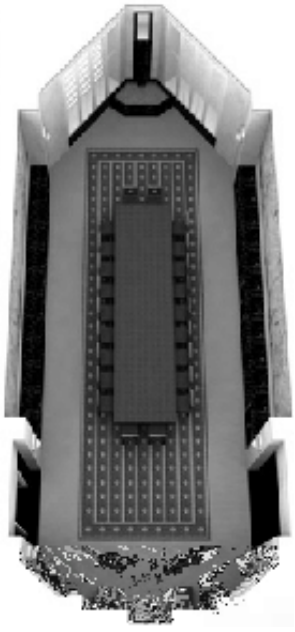


Иллюстрация 12. Й. Хоффман Пале Стокле. Трехмерная модель интерьера столовой. 1905–1911 гг.



Иллюстрация 13. Й. Хоффман. Пале Стокле. Интерьер гостиной. 1905–1911 гг.





Иллюстрация 14. Г. Климт. Левая часть мозаики фриза для столовой Пале Стокле (общий вид), 1905–1911 гг.



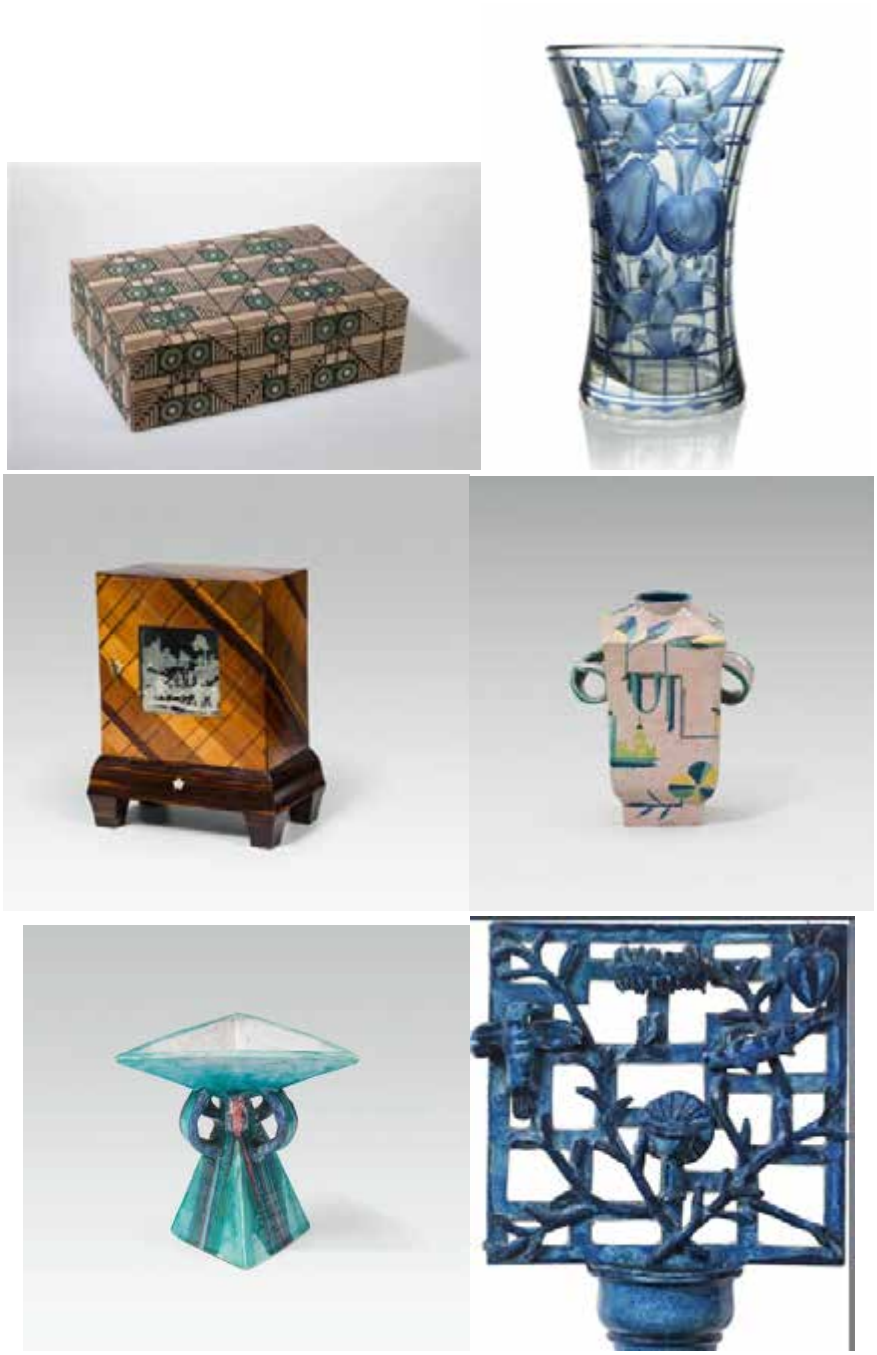
Иллюстрация 15. Г. Климт. Правая часть мозаики фриза для столовой Пале Стокле (общий вид), 1905–1911 гг.



Иллюстрация. 16. Г. Климт. Центральная часть фриза для столовой Пале Стокле. Эскиз. 1905–1911 гг.



Иллюстрация 17. Й. Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе. Фрагмент интерьера. Обои с шахматным двуцветным орнаментом. 1904–1906 гг.



Иллюстрации 18–23. Лотте Фохлер-Фрёмель. Шкатулка, 1910–1912 гг., плотный картон, мраморная бумага, печать; Хильда Джессер ваза из эмалированного и граненого стекла, роспись кобальтом, около 1915; Хильда Джессер «шкаф с силуэтным орнаментом, Венские мастерские, 1921. Макасарский эбен, маркетри, бронза, 36.7 × 29.5 × 18.7 см; Ваза с ручками, 1921–1924 гг., керамика; Хильда Джессер. Ваза, 1894–1985 гг., керамика; Китти Рикс (Вена, 1901 г.). Котел с благовониями, Венские мастерские, 1924–1927 гг. Глазурованная керамика, 21.6 x 17 см. MAK, Вена.



Иллюстрация 24. Д. Пече. Рама для зеркала, изготовил Макс Вельц, 1922 г. Дерево, резьба, золочение.



Иллюстрации 25–26. Д. Пече. Рамы для зеркала, изготовил Макс Вельц, 1920-е гг. Новая галерея, Нью-Йорк (слева), частная коллекция (справа).



Иллюстрация 27. Анри ван де Вельде. Кабинет Карла Эрнста Остхауса. Хаген. 1911 г.



VAN DE VELDE UND PETER BEHRENS.

ARBEITS-ZIMMER IN DER PRIVAT-WOHNUNG DES HERAUSGEBERS ALEXANDER KOCH.

Иллюстрация 28. Петер Беренс и А. ван де Велде. Рабочий кабинет Александра Коха Ок. 1903 г.



Иллюстрация 29. А. ван де Велде. Письменный стол из Мебельного гарнитура для дома «Блуменверф», 1895 г. Музей Брёхана, Берлин.



Иллюстрация 30. Мебель по проектам А. ван де Велде. 1939 г. Экспозиция в Новом музее, Веймар, 2013.

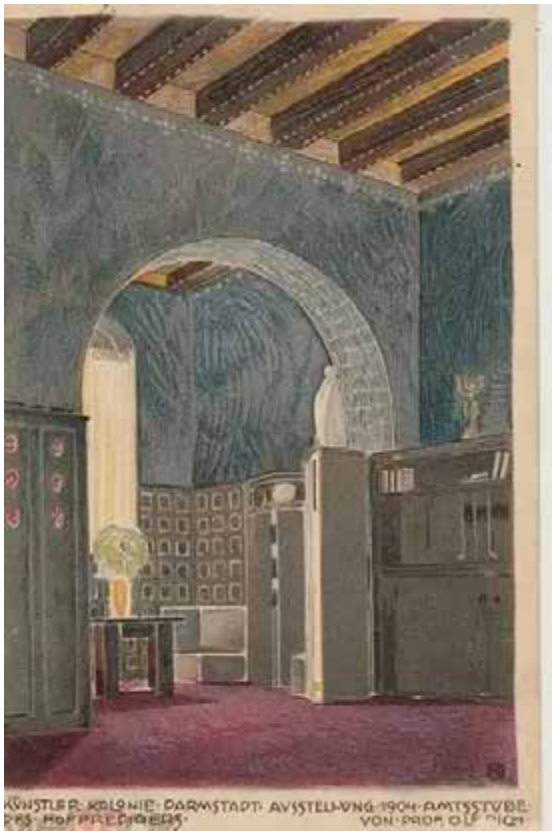


Иллюстрация 31. Й.М. Ольбрих. Эскиз интерьера для Дармштадской колонии, 1904 гг.

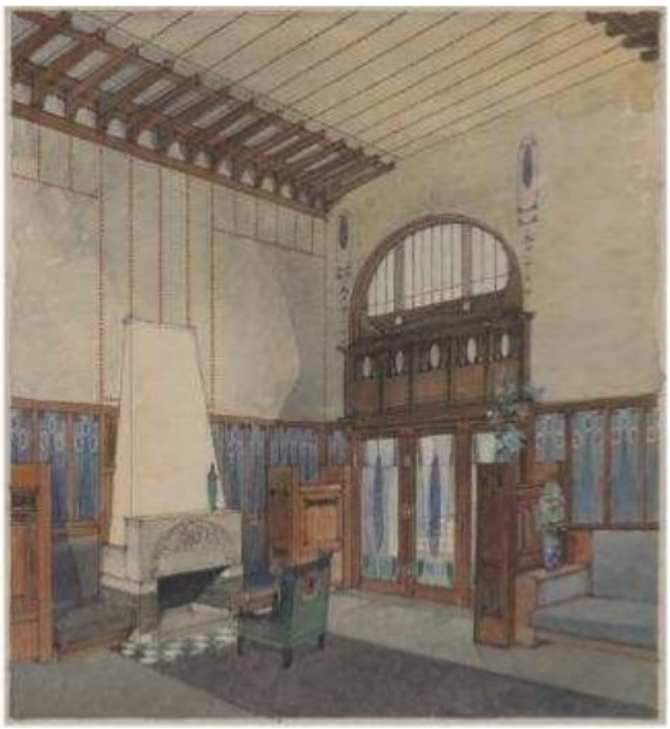


Иллюстрация 32. Й.М. Ольбрих. Берлин, Вилла Кунце. 1902 г. Бумага, тушь, перо, акварель. В собрании Художественной библиотеки в Государственном музее Берлина.



Иллюстрация 33. Й.М.Ольбрих. Эскиз дома Ольбриха, Дармштад, 1901 г. В собрании музея Леопольда в Вене.



Иллюстрация 34. Й.М. Ольбрих. Кресло для виллы Фридмана, 1898 г. Орех, резьба. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Иллюстрация 35. Йозеф Мария Ольбрих, Юлиус Глюкерт. Шкаф, разработанный предположительно для музыкального кабинета Эрнста Людвига, Великого герцога Гессенского 1900–1905 гг. Клен, красное дерево, маркетри, перламутр. Мейзон Герард, Нью-Йорк.





Иллюстрация 36. Образцы мебели в стиле бидермейер. Германия. 1820 – 1830-х гг.



Иллюстрация 37. Бруно Пауль. Интерьер, 1900-е гг.



Иллюстрация 38. И.А. Фомин. Особняк Я.А. Рекк в Скатерном пер., д.26, 1900 г.



Иллюстрация 39. В.Ф. Валькот. Особняк Якунчиковой в Пречистенском (Мертвом) переулке, д. 10, 1900 г.



Иллюстрация 40. В.Ф. Валькот. Особняк Гутхейля в Пречистенском (Мертвом) переулке, д. 8, 1903 г.



Иллюстрация 41. Ф.О. Шехтель и И.А. Фомин. Оформление пространства зрительного зала театрального здания Г. Лианозова (Здание Московского художественного театра им. Чехова), Москва, Камергерский пер., д. 3, 1902 г.



Иллюстрация 42. Ф.О. Шехтель и И.А. Фомин. Изразцы на фасаде здания Г. Лианозова (Здание Московского художественного театра им. Чехова), Москва, Камергерский пер., д. 3, 1902 г.

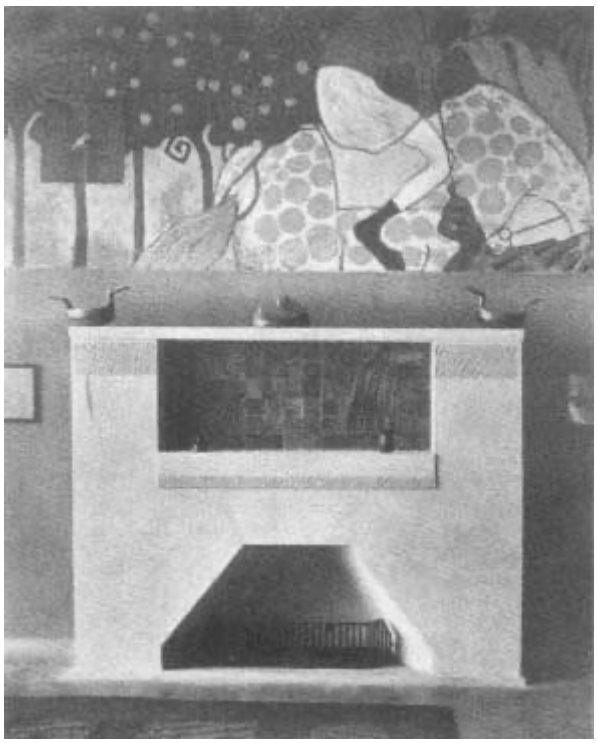


Иллюстрация 43. Камин, разработанный И.А. Фоминым, фриз работы В. Егорова, представленные на выставке на первой архитектурной выставке Нового стиля в Москве. 1902–1903 гг. Журнал «Мир Искусства», № 3, 1903. С. 103.



Иллюстрация 44. И.А. Иванов-Шиц. Операционный зал Сберегательной кассы, Москва, 1907 г.



Иллюстрация 45. Ф.О. Шехтель. Зеленое фойе МХТ им. А.П. Чехова. Москва, 1902 г.



Иллюстрация 46. О. Вагнер. Операционный зал Почтового сберегательного банка. Вена, 1906 г.







Иллюстрации 47–49. Интерьеры доходного дома А. Я. Барышникова. Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы Шауб В.В., Барышников А.А., 1897–1899 гг.





Иллюстрации 50–51. Доходный дом А. Я. Барышникова (фасад и фрагмент декоративного оформления фасада). Санкт-Петербург, ул. Марата, 31. Архитекторы Шауб В.В., Барышников А.А., 1897–1899 гг.



Иллюстрация 52. Интерьер столовой в доме В. Фирсановой на Неглинной улице, Москва, 1903–1904 гг.



Иллюстрация 53. Интерьер особняка А.И. Дерожинской, спроектированный Ф.О. Шехтелем, 1901–1904 гг.



Иллюстрация 54. Интерьер особняка А.И. Дерожинской, спроектированный Ф.О. Шехтелем, 1901–1904 гг.



Иллюстрация 55. Интерьер особняка А.И. Дерожинской, спроектированный Ф.О. Шехтелем, 1901–1904 гг.

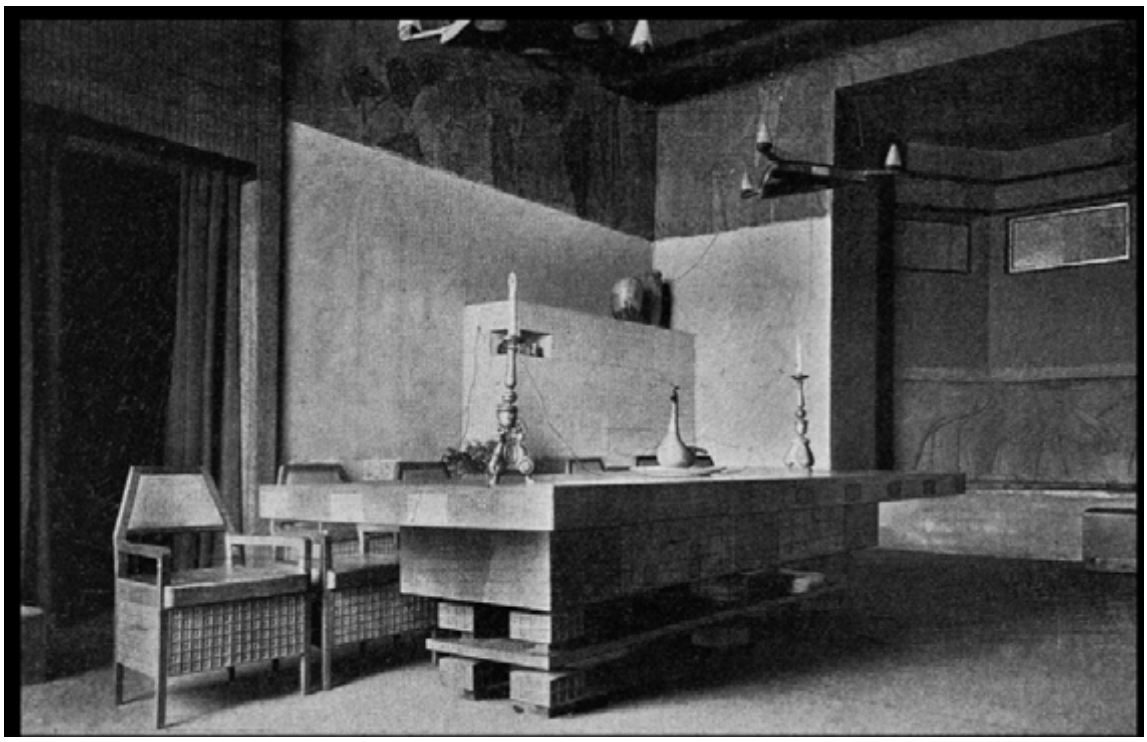


Иллюстрация 56. И.А. Фомин. Столовая серого клена. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 98.

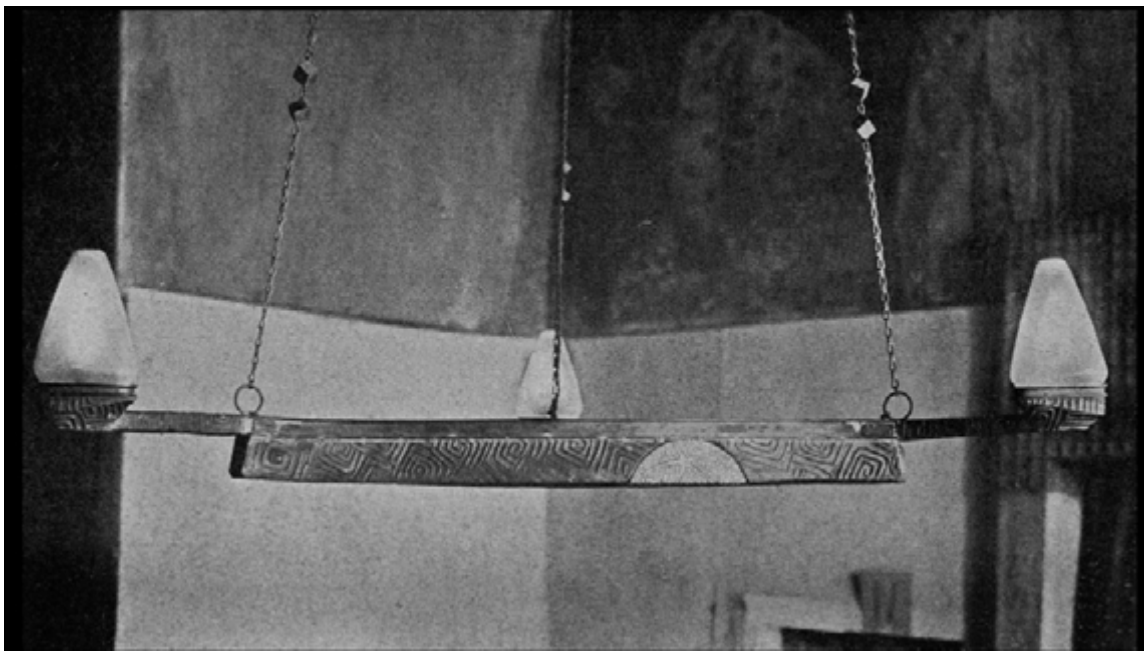


Иллюстрация 57. И.А. Фомин. Трехрожковая люстра для столовой. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 101.

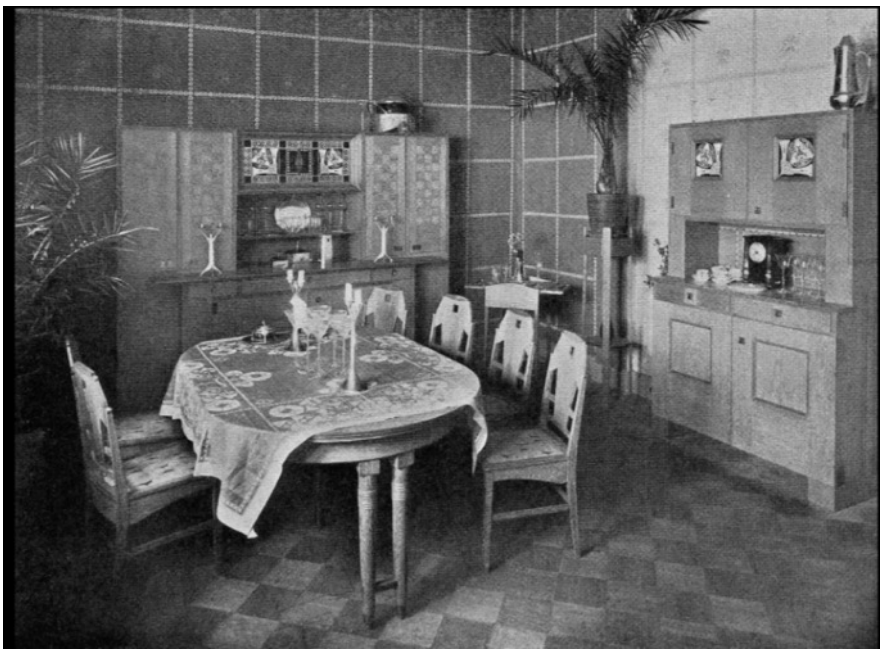


Иллюстрация 58. Й.М. Ольбрих. Столовая из дуба. Проект, представленный на московской архитектурной выставке 1902–1903 гг. Журнал «Мир искусства» № 3, 1903. С. 119.



Иллюстрация 59. И.А. Фомин. Интерьер комнаты барышни в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 137.



Иллюстрация 60. И.А. Фомин. Интерьер комнаты барышни в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 138.



Иллюстрация 61. И.А. Фомин. Интерьер столовой в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 134.



Иллюстрация 62. И.А. Фомин. Интерьер столовой в квартире семьи Поммер на Васильевском острове, 1907–1908 гг. Ежегодник Общества Архитекторов-Художников 1908 г. Выпуск третий. С. 135.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2: СТИЛЬ АР-ДЕКО И НЕОКЛАССИЦИЗМ КАК ПРИЕМНИКИ РАЦИОНАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА



Иллюстрация 63. Й. Хоффман. Павильон международной выставки в Венеции, спроектированный в 1934 г.

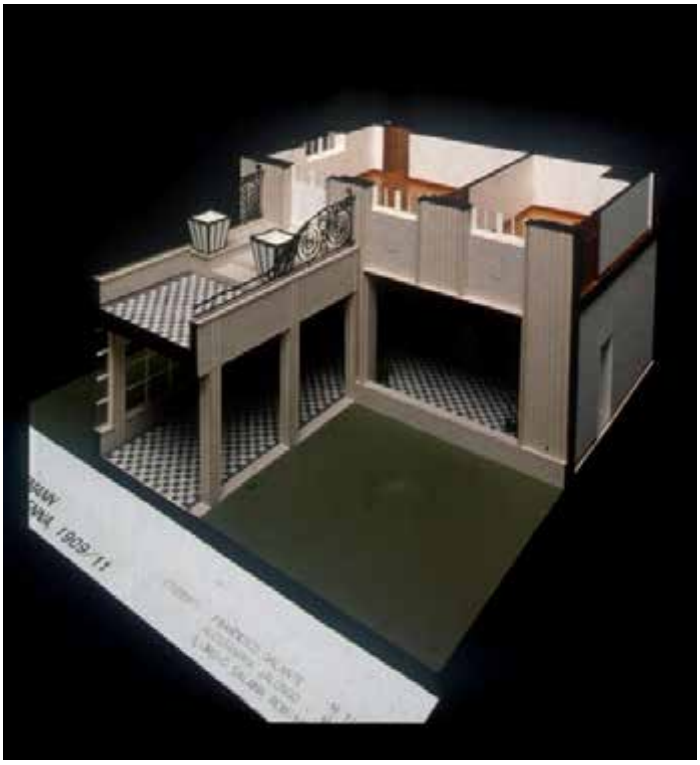


Иллюстрация 64. Й. Хофман. Вилла Аст, 1909–1911 гг. Объемно-планировочное решение.



Иллюстрация 65. Й. Хоффман. Вилла Аст, чертеж фасада. 1909–1911 гг. URL: http://www.atlasofinteriors.polimi.it/2017/11/14/josef-hoffmann-villa-ast-austria-190911/hoffmann-1909-11-ast-04/

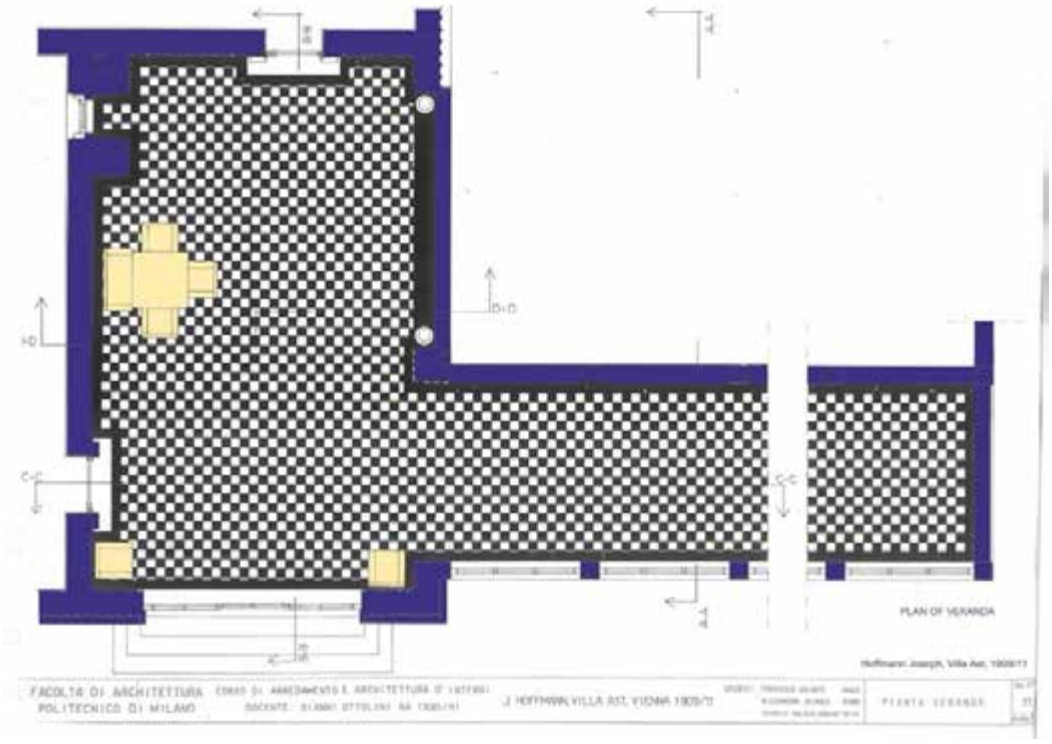


Иллюстрация 66. Й. Хоффман. Вилла Аст. Планировка второго этажа. 1909 – 1911 гг.



Иллюстрация 67. Й. Хоффман. Вилла Аст. Интерьер комнаты второго этажа. 1909–1911 гг.



Иллюстрация 68. Й. Хоффман. Вилла Аст. Интерьер помещения второго этажа. 1909–1911 гг.



Иллюстрация 69. Й. Хоффман. Ковер «Колокольчики» для Виллы Аст (1909–1911 гг.). Шерсть, Бель этаж. Галерея Вольфганг Бауэр, Вена.



Иллюстрация 70. Кресла. Переходный стиль от модерна к ар-деко 1913–1914 гг., МАК, Вена.



Иллюстрация 71. Й. Хоффман. Интерьер гостиной Отто Цукеркандля. 1912–1913 гг.



Иллюстрация 72. Й. Хоффман. Интерьер приемной компании Полдихют в Вене. 1912–1914 гг.



Иллюстрация 73. Й. Хоффманн. Вилла Соня Книпс. 1924 г. Фасад.



Иллюстрация 74. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г.



Иллюстрация 75. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г.



Иллюстрация 76. Й. Хоффман. Вилла Соня Книпс. 1924 г.



Иллюстрация 77. Й. Хоффман. Вилла Скива-Примавези. Фасад. Вена. 1913–1915 гг.



Иллюстрация 78. Й. Хоффман. Вилла Скива Примавези. Ворота. Вена. 1913–1915 гг.



Иллюстрация 79. Буфет из гарнитура для столовой, разработанный в 1910 г. Якобом Сулекоми, показанный на Весенней выставке австрийского декоративного искусства ОМКИ. МАК, Вена.



Иллюстрация 80. Й. Хоффман. Кованные решетки на воротах и ограде Виллы Скива Примавези, 1913–1915 гг.



Иллюстрация 81. Й. Хоффман. Стол с неоклассическим декором. МАК, Вена.



Иллюстрация 82. П.Т. Франкл. Комод. Дерево, фанеровка эбеновым деревом, изнутри покрыты зеленым лаком. Вторая половина 1920-х гг.



Иллюстрация 83. А.В. Холопов. Эскиз интерьера столовой, 1908 г. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми.

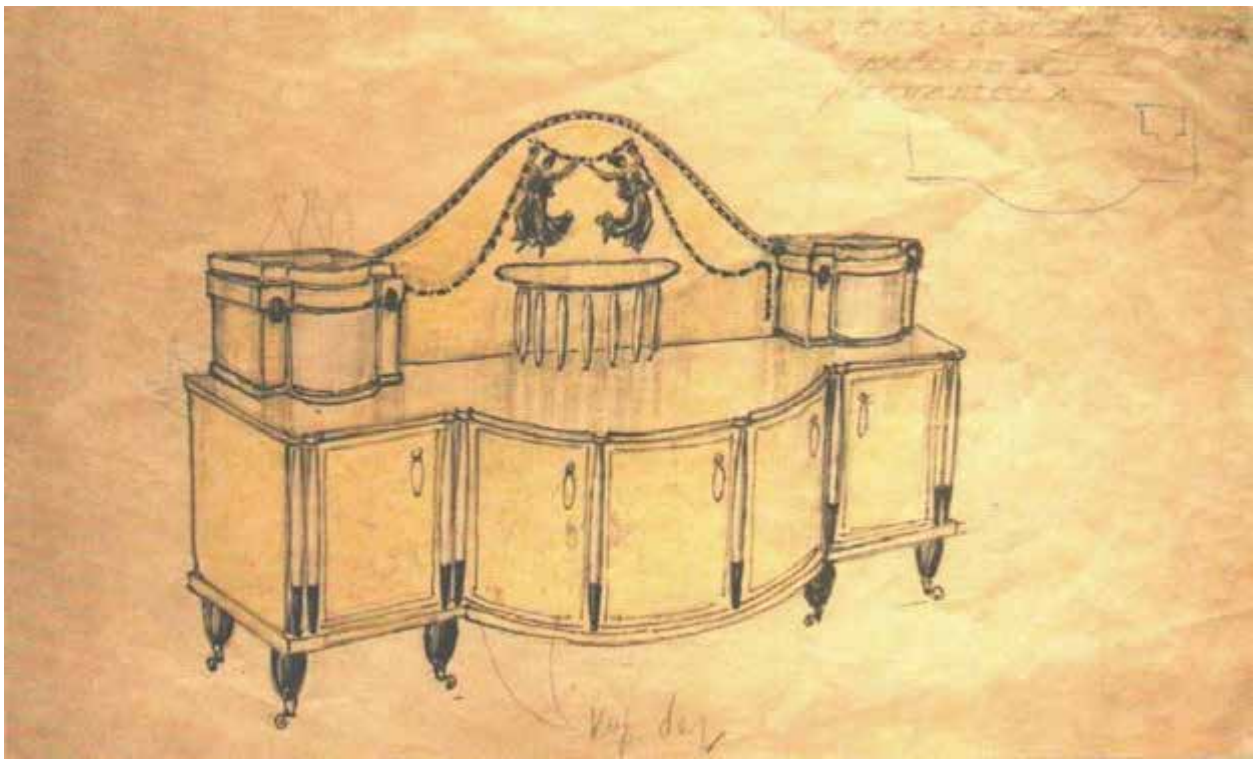


Иллюстрация 84. А.В. Холопов. Эскиз шкафа-бюро в столовую А.Я. Поммер, 1907–1908. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми.

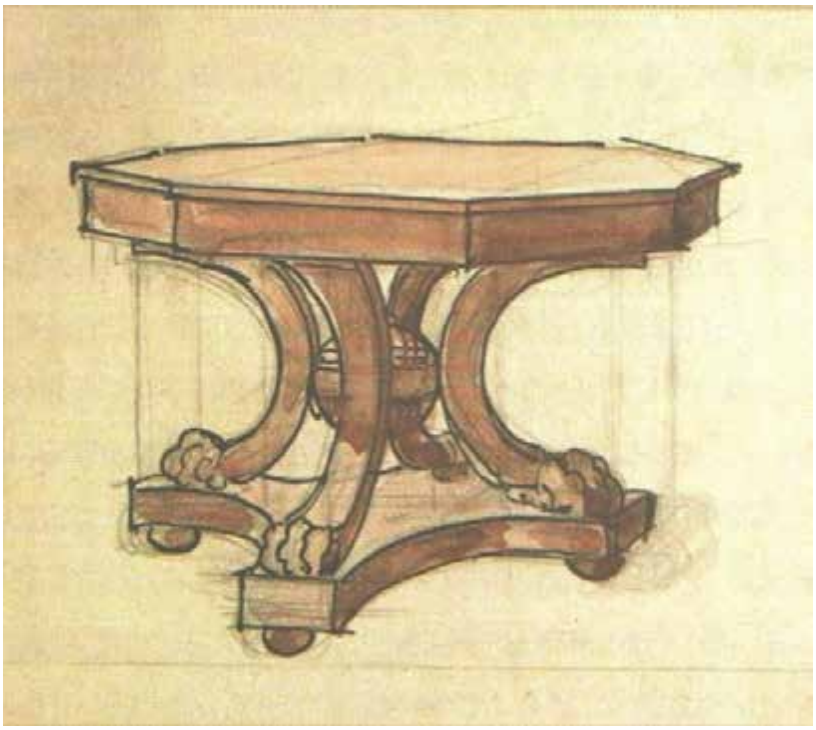


Иллюстрация 85. А.В. Холопов. Эскиз стола, б/д. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми.

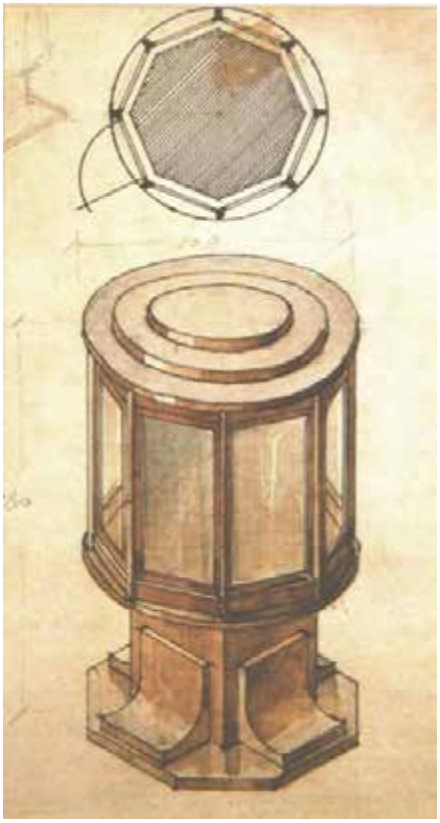


Иллюстрация 86. А.В. Холопов. Горка. Эскиз, б/д. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми.

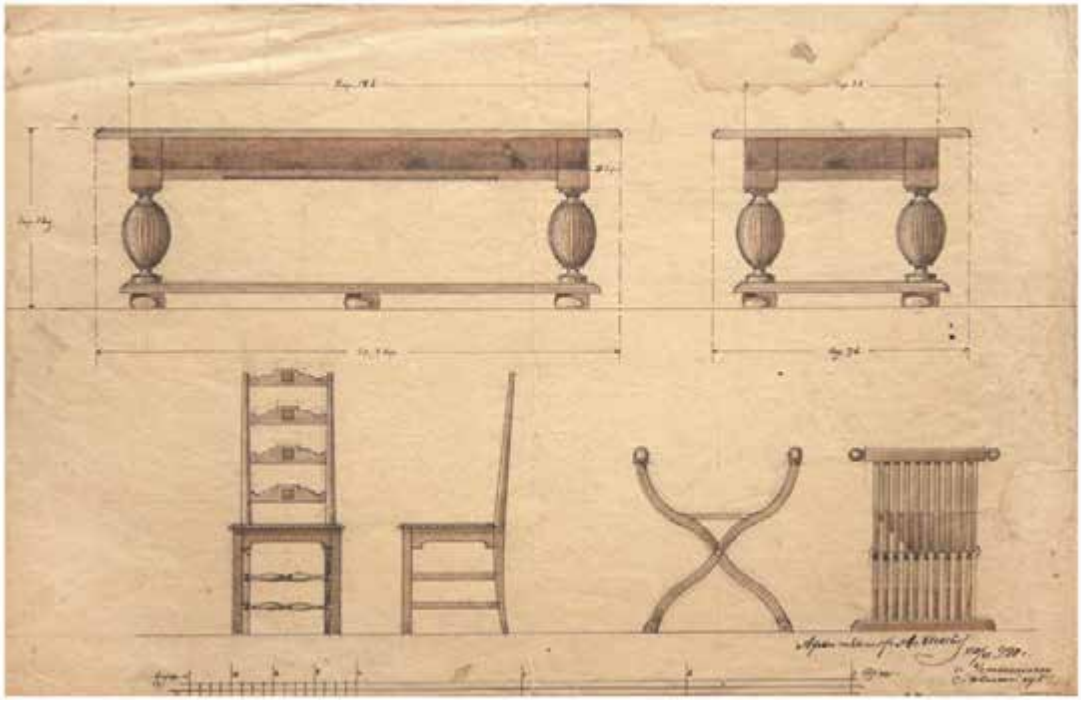


Иллюстрация 87. А.В. Холопов. Эскизы стола, стула и кресла без спинки, каждый дан в фронтальной и боковой проекции, 1920 г. ГБОУ Национальная галерея Республики Коми.



Иллюстрация 88. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Гостиная. Камин с зеркалом.



Иллюстрация 89. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Танцевальный зал



Иллюстрация 90. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет



Иллюстрация 91. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет. Камин с зеркалом



Иллюстрация 92. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Кабинет. Камин с зеркалом



Иллюстрация 93. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Галерея.



Иллюстрация 94. И.А. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Гостиная второго этажа. Оформление дверей.

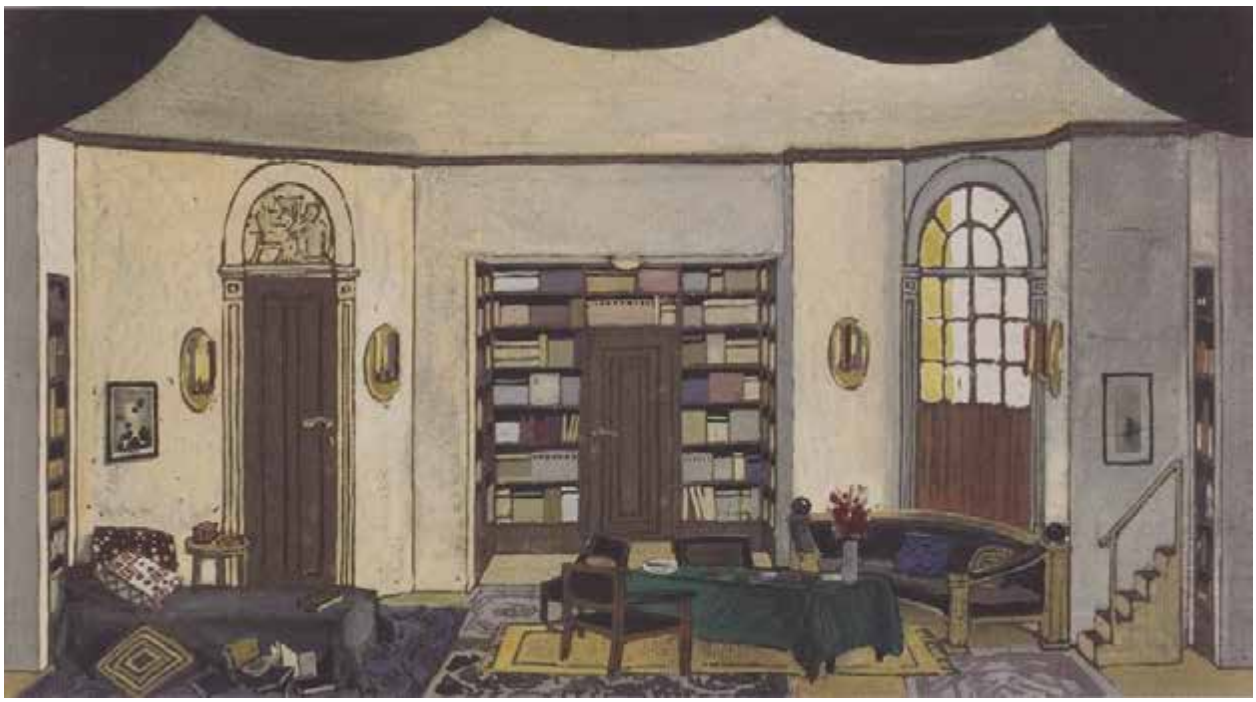


Иллюстрация 95. К. Мозер. Эскиз декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», 1913 г. Собрание Kunst verlag Wolfrum, Вена.



Иллюстрация 96. И. Фомин. Особняк Шаховской (1909–1911 гг.). Галерея. Фотография 1910-х гг.



Иллюстрация 97. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Парадный вход.



Иллюстрация 98. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Вестибюль.



Иллюстрация 99. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Белоколонный зал.

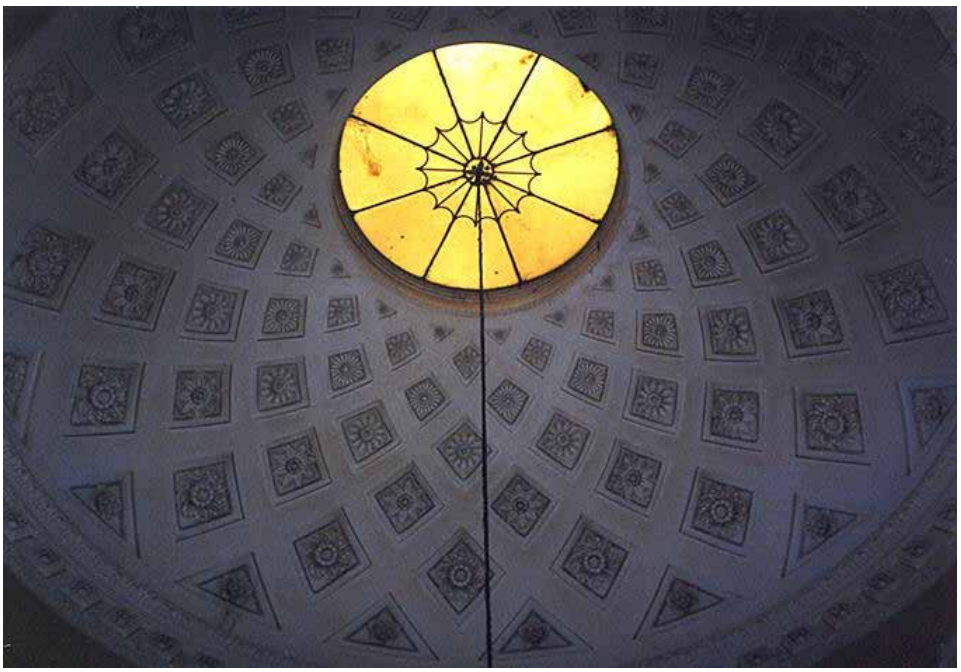


Иллюстрация 100. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Купол вестибюля.



Иллюстрация 101. А.В. Щусев. Эскиз часовни-памятника в честь 300-летия Дома Романовых в Свияжске. Разрез с показом иконостаса, 1913. Калька, уголь, акварель, бронзовая краска. Архив наследников А.В. Щусева.



Иллюстрация 102. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Рисунок пола под лестницей.



Иллюстрация 103. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Купол лестницы.



Иллюстрация 104. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Зал.



Иллюстрация 105. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Пол зимнего сада.



Иллюстрация 106. И.А. Фомин. Жилые помещения второго этажа дачи Половцева (1912–1916 гг.).



Иллюстрация 107. Двери лифта в Крайслер-билдинг в Нью-Йорке. 1929 г.

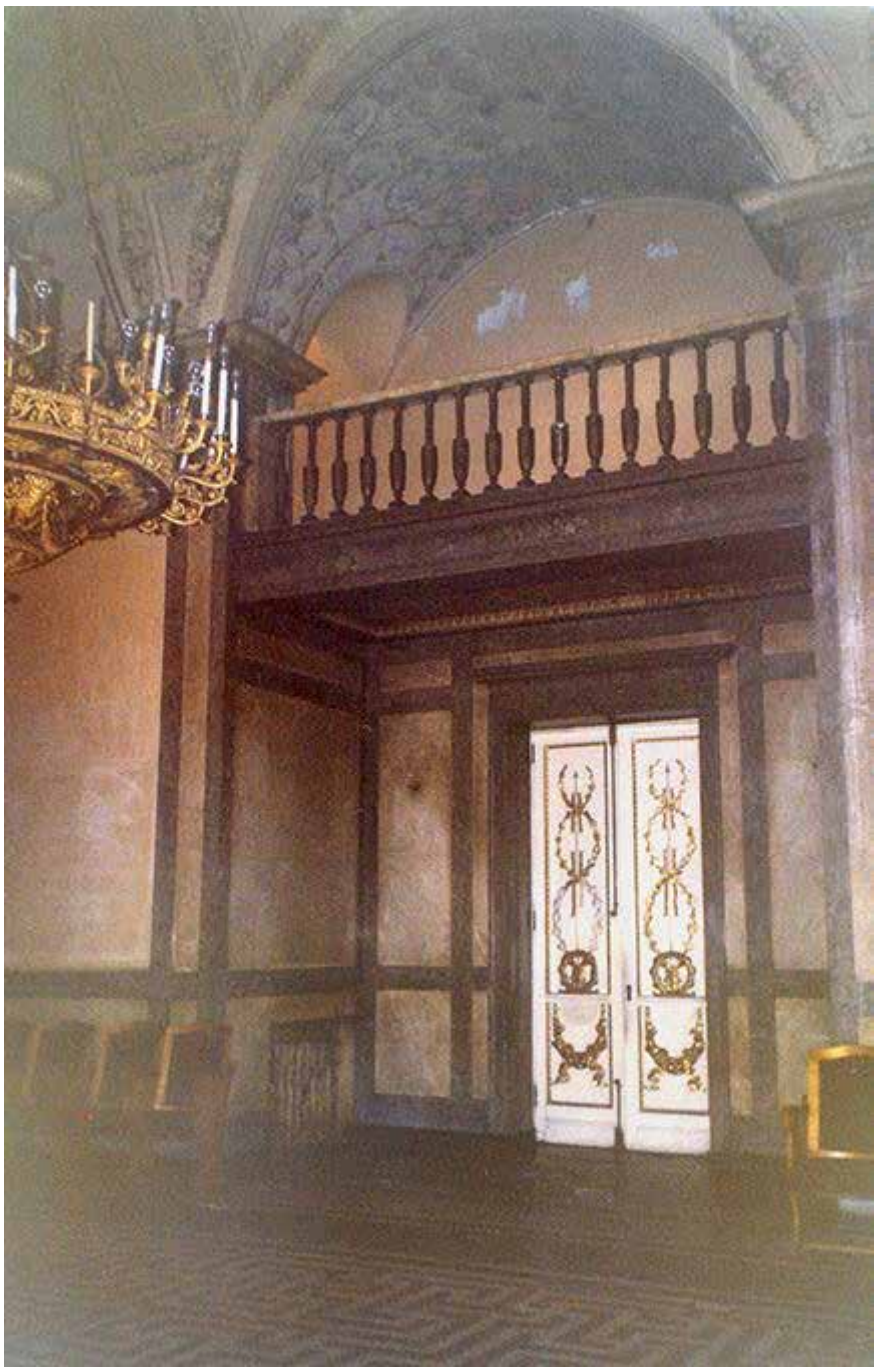


Иллюстрация 108. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Вход в Гобеленовый зал.



Иллюстрация 109. К. Мозер. Эскиз декорации к книге Германа Бара (1863–1934 гг.) «Фантом: комедия в 3 актах», 1913 г. Собрание Kunst verlag Wolfrum, Вена.



Иллюстрация 110. Дворец Дожей (Палаццо Дукале). Золотая лестница. Венеция, 1538 г.



Иллюстрация 111. Королевский Дворец Неаполя (Палаццо Реале), XVIв.



Иллюстрация 112. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Лестница.



Иллюстрация 113. И.А. Фомин. Особняк Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.). Лестница.



Иллюстрация 114. И.А. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Овальная Столовая.



Иллюстрация 115. И.А. Фомин. Фомин. Дача Половцева (1912–1916 гг.). Овальная Столовая.



Иллюстрация 116. И.А. Фомин. Фасад особняка князя Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.).

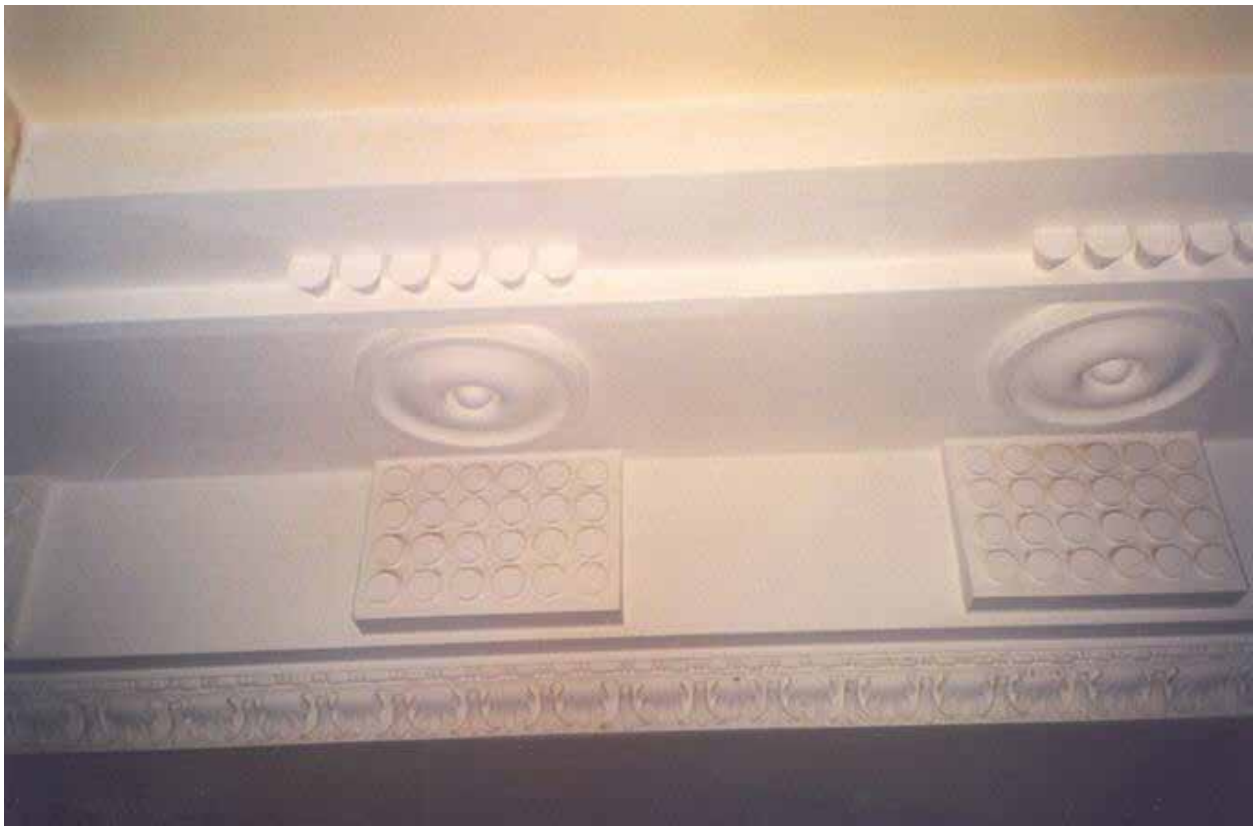


Иллюстрация 117. И.А. Фомин. Особняк Абамелек-Лазарева (1913–1915 гг.). Деталь антаблемента вестибюля.



Иллюстрация 118. И.А. Фомин. Камин в особняке Голубева (1912–1913 гг.).



Иллюстрация 119. И.А. Фомин. Особняк Голубева (1912–1913 гг.). Комната второго этажа.



Иллюстрация 120. И.А. Фомин. Особняк И.И. Воронцова-Дашкова (1913–1914 гг.). Плафон кабинета.







Иллюстрации 121–123. И.В. Жолтовский. Интерьеры пристройки к особняку Зинаиды Морозовой в Пречистенском переулке, 1913 г.



Иллюстрация 124. И.А. Иванов-Шиц. Купеческий клуб, Гостиная Empire. 1907–1908 гг.



Иллюстрация 125. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества, 1903–1905 гг.

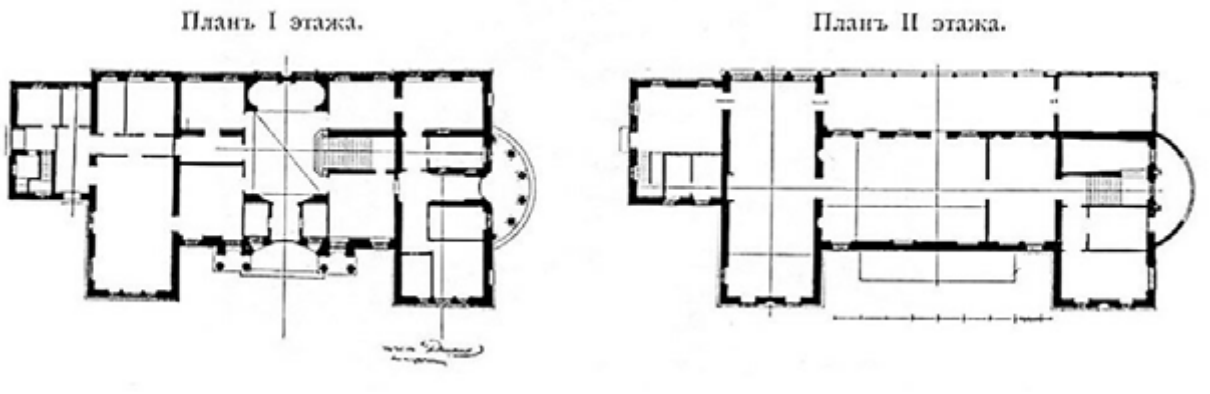


Иллюстрация 126. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества. Поэтажный план. 1903–1905 гг.



Иллюстрация 127. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового Главный зал Скакового общества, столовая общества. 1903–1905 гг.

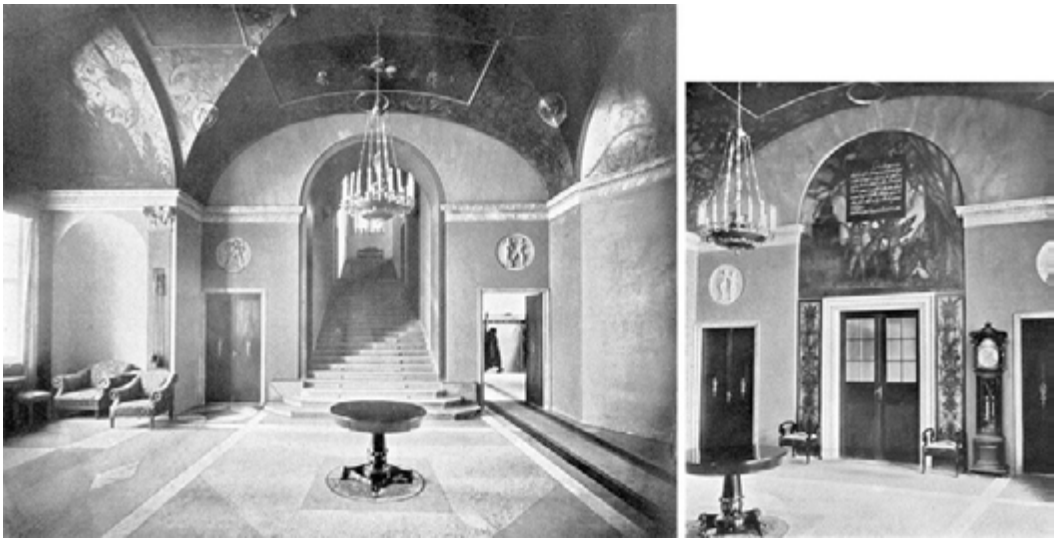


Иллюстрация 128. И. Жолтовский. Дом Московского Скакового общества. Вестибюль, лестница, гардероб, входная дверь. 1903–1905 гг.



Иллюстрация 129. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва,1909 г.



Иллюстрация 130. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г.



Иллюстрация 131. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г.



Иллюстрация 132. И. Жолтовский. Дом купца Тарасова. Москва, 1909 г.



Иллюстрация 133. И. Жолтовский. Холл жилого дома НКВД-МГБ. Смоленская площадь, 13. Москва, 1939–1941 гг.; 1949–1951 гг.



Иллюстрация 134. В.А. Щуко. Памятный зал Памятный зал имени Е.Н.В. Великого Князя Владимира Александровича в здании Императорской Академии Художеств. 1915 г. Современный вид.

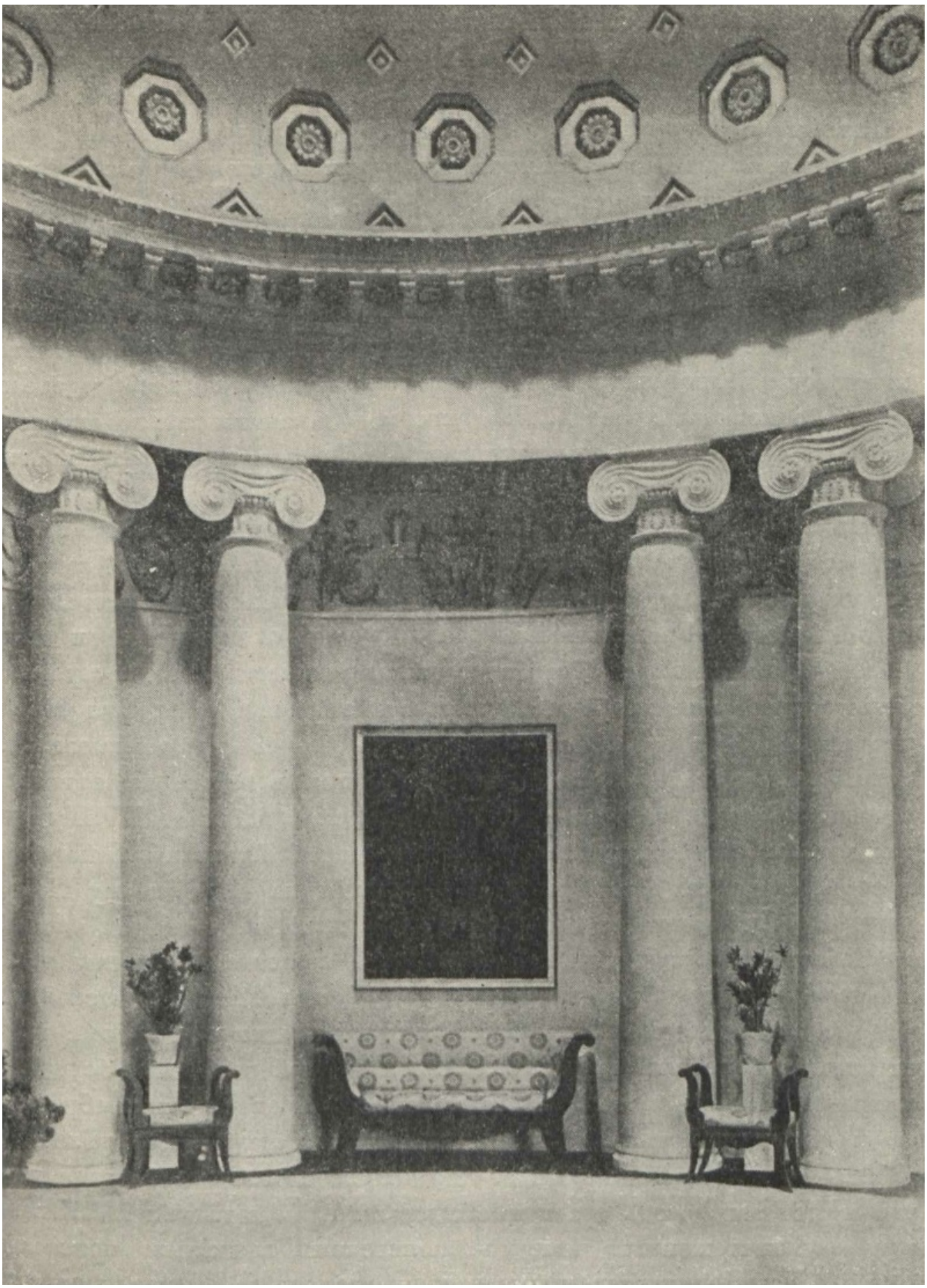


Иллюстрация 135. В.А. Щуко. Русский павильон на Международной Выставке в Риме. 1911 г. Интерьер.



Иллюстрация 136. И.В. Жолтовский. Интерьеры Госбанка, 1927–1929 гг.





Иллюстрации 137–138. И.В. Жолтовский. Дом на Смоленской площади. 1939 – нач. 1950-х гг.



Иллюстрация 139. И.В. Жолтовский. Дом на Смоленской площади. 1939 – нач. 1950-х гг.

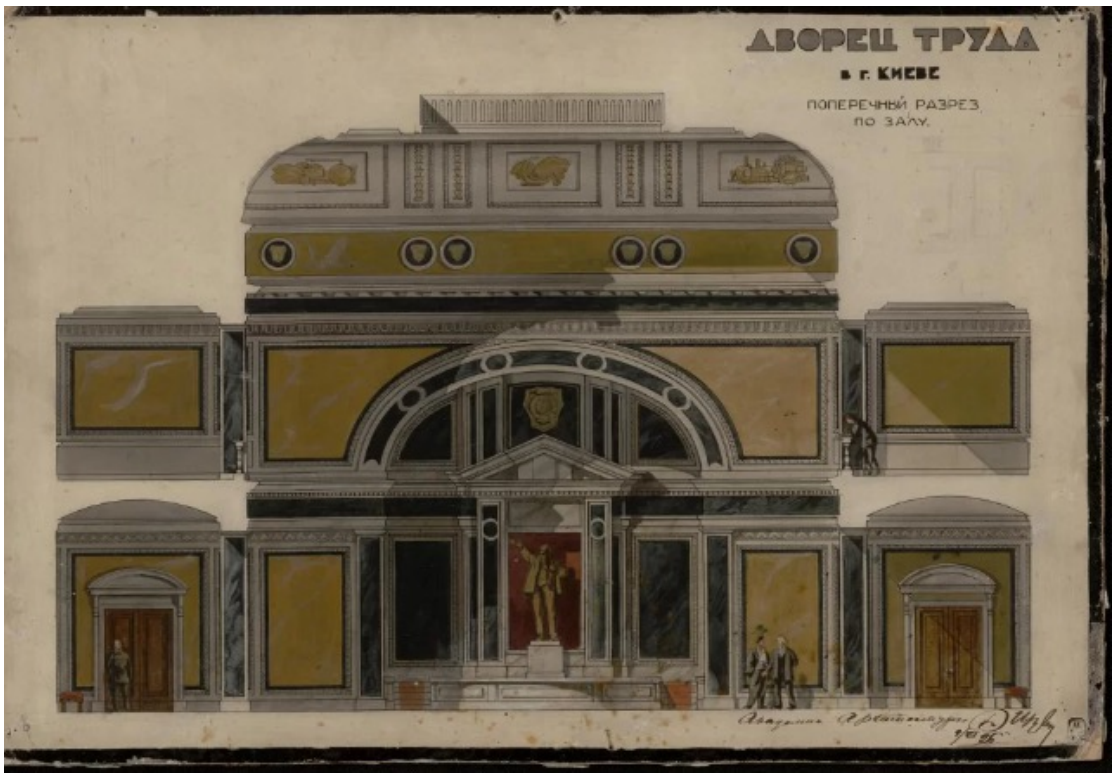


Иллюстрация 140. В.А. Щуко. Дворец Труда в Киеве (1926–1927 гг.). Поперечный разрез. Бумага; тушь, акварель, 1926 г. Музей Российской Академии художеств.



Иллюстрация 141. И. Фомин. Стулья из березового дерева, 1902–1903 гг.

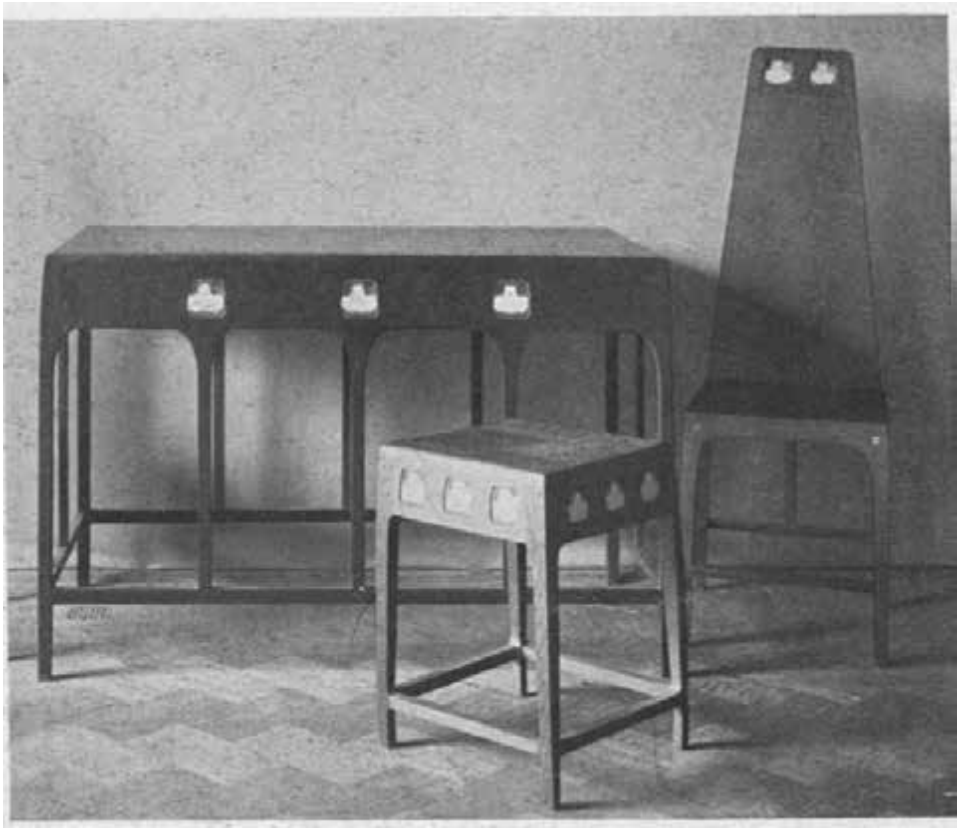


Иллюстрация 142. К. Орлов. Мебельный гарнитур серого дуба, 1902–1903 гг.



Иллюстрация. 143. Стул из гостиного гарнитура. Россия, красное дерево, полировка, обивка современная, 106х42х43,5 см. Из квартиры С. Орджоникидзе в Кремлевском дворце. 1910-е гг. ГИМ, Москва.



Иллюстрация 144. К. Мозер. Кресло, Музей Леопольда, Вена. 1910 г.



Иллюстрация 145. Худ. Гельме. Мебель, представленная на выставке гостиницы «Москва». Кабинет. Траст Мосдревмебель Наркомместпрома. 1935 г.



Иллюстрация 146. Л.И. Савельев, О.А. Стапран. Письменный стол для однокомнатного номера (гостиница «Москва»). Мебель, представленная на выставке гостиницы «Москва», 1935 г.



Иллюстрация 147. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 148. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 149. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 149. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 150. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 151. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.



Иллюстрация 152. О.А. Стапран, Л.И. Савельев, А.В. Щусев. Гостиница «Москва» (1932–1935 гг.). Интерьер.

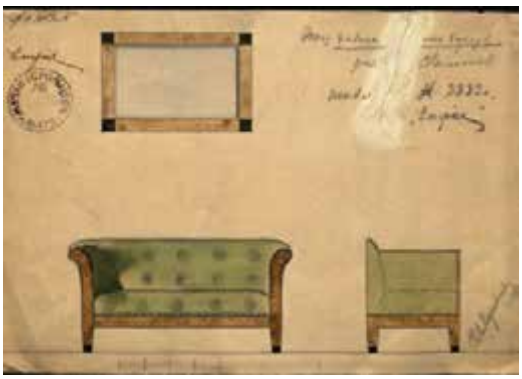


Иллюстрация 153. Н.Е. Хозяинов. Эскиз дивана. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.



Иллюстрация 154. Рисунок полочки с застекленными дверцами. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

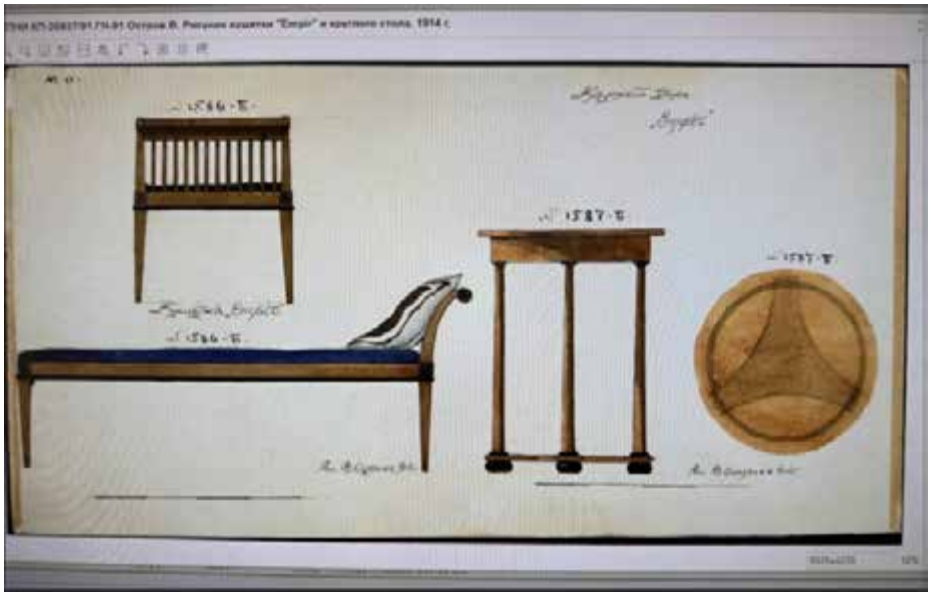


Иллюстрация 155. В. Остров. Рисунок кушетки «Empir» и круглого стола, 1914 г. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.



Иллюстрация 156. Рисунок шкафа. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.



Иллюстрация 157. Дамский письменный стол. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

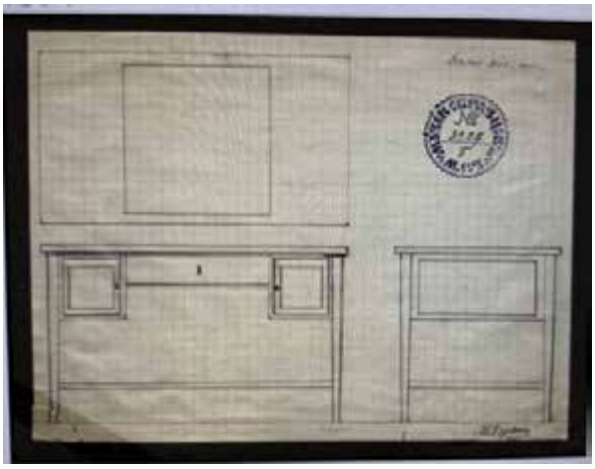


Иллюстрация 158. Н.Е. Хозяинов. Чертеж «Дамский письменный столик». Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.



Иллюстрация 159. Н.Е. Хозяинов. Эскиз шкафа-горки, 1910-е гг. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.



Иллюстрация 160. Шкаф для платья и белья. Альбом "Рисунки мебели простого типа" из фонда ВМДПНИ, 1910-е гг.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3: ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА РАЦИОНАЛЬНОГО МОДЕРНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ 1930–1960-Х ГГ.



Иллюстрация 161. Первый проект станции метро «Красносельская» в Москве, 1933 г.

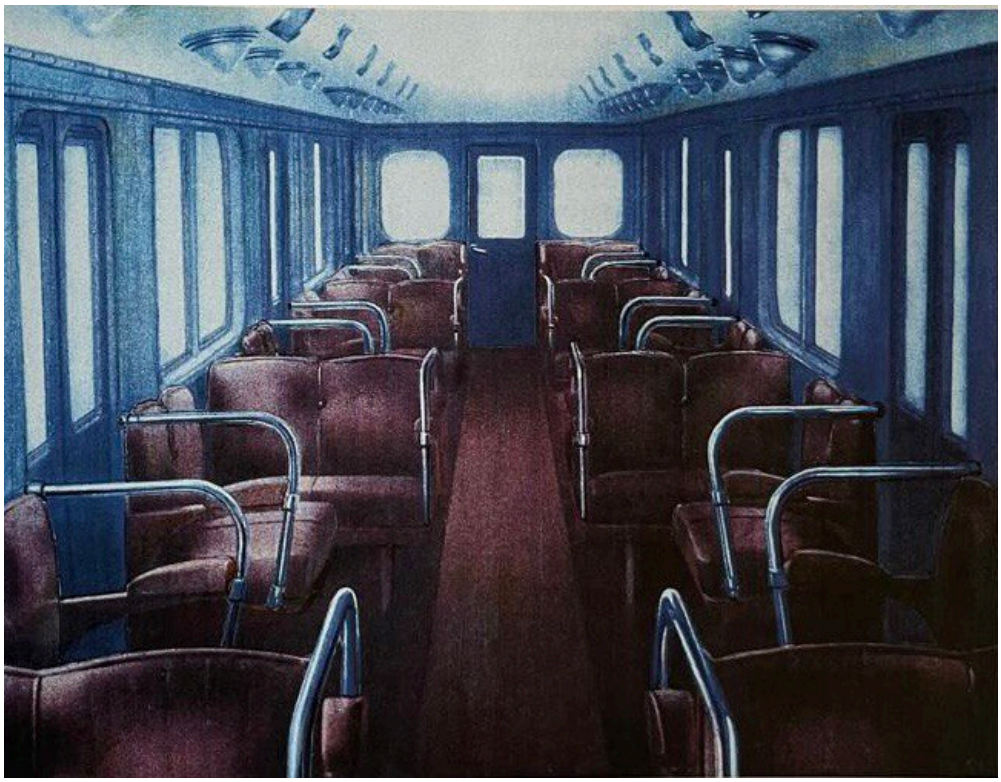


Иллюстрация 162. Владимир Стенберг. Внутреннее убранство вагонов поездов метров серии Г, конец 1930-х.

\

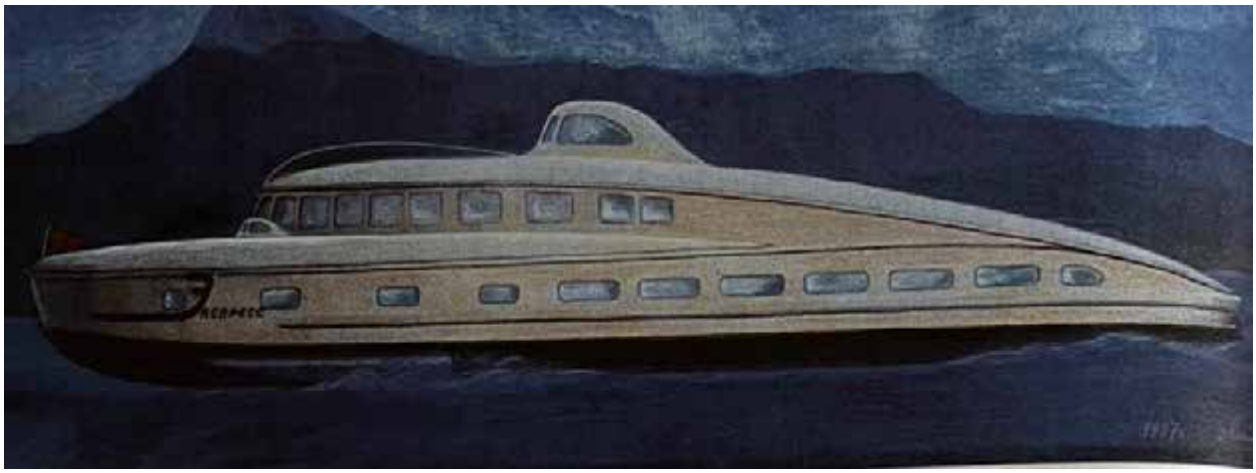


Иллюстрация 163. Владимир Мещерин. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–37 гг.

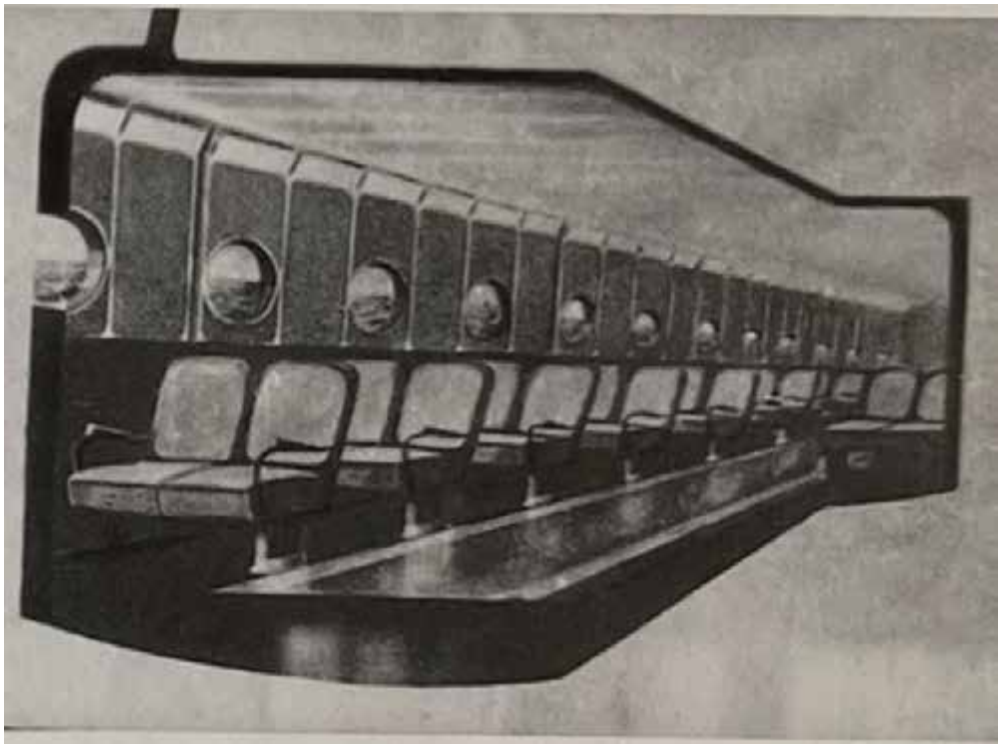


Иллюстрация 164. Владимир Мещерин. Кресло для пассажиров 2-го класса. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–37 гг.



Иллюстрация 165. Владимир Мещерин. Кресло для пассажиров 1-го класса. Глиссер-катамаран ОСГА-25, рисунок, 1936–37 гг.


Комбинат «Правда». Конференц-зал заводоуправления.
Материалы: колонны и пилястры — искусственный мрамор, потолок — клеевая покраска, стены — полумасляная покраска, ковры, дорожки — ткани, пьедесталы к двум скульптурам — базальт, мебель — буковая, обивка плюшем.
12-я проектная мастерская Моссовета. Авторы-художники: Н. Боров, Г. Замский, И. Янг.

Иллюстрация 166. Комбинат «Правда», Конференц-зал заводоуправления. 12-я проектная мастерская Моссовета, Авторы-художники: Н. Боров, Г. Замский, И. Янг, 1933–1934 гг. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.



Иллюстрация 167. Комбинат «Правда», Конференц-зал заводоуправления. 12-я проектная мастерская Моссовета, Авторы-художники: Н. Боров, Г. Замский, И. Янг, 1933–1934 гг. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.

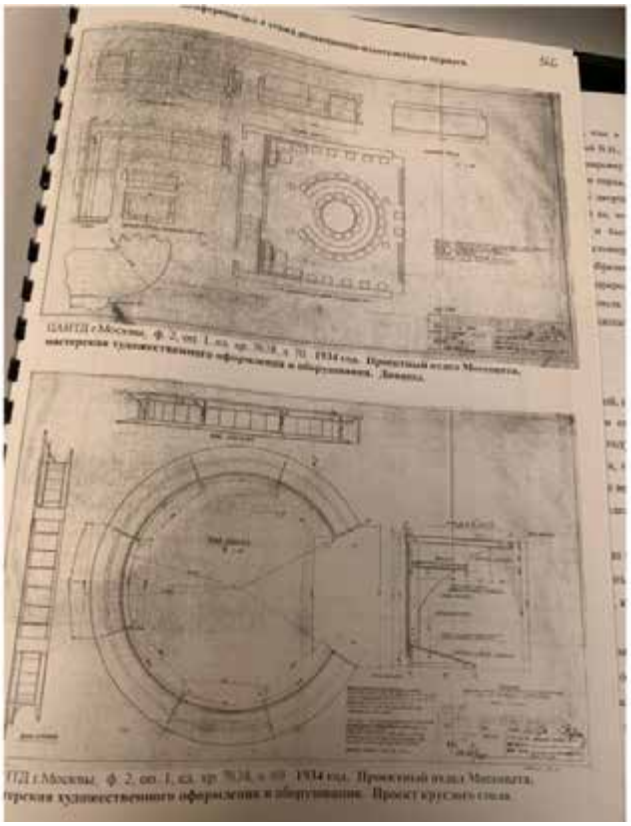


Иллюстрация 168. Н. Боров, Г. Замский, И. Янг. Комбинат «Правда». Проект круглого стола и диванов, 1933–1934 гг., ЦАНТД г. Москвы.



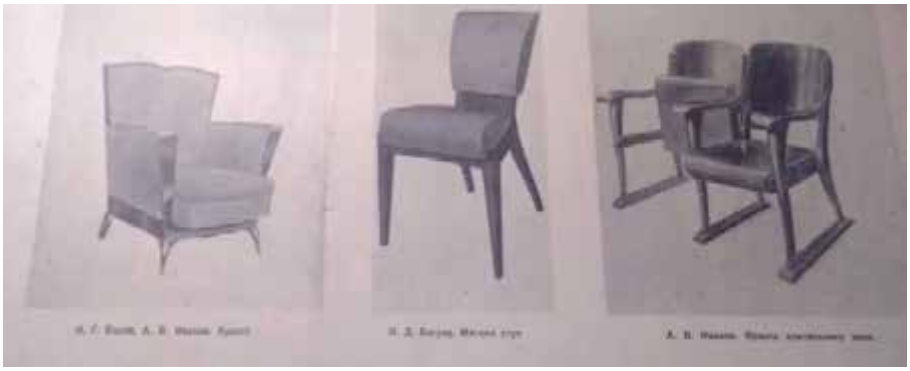
Иллюстрация 169. Н.Г. Боров, Г.С. Замский, И.Я. Янг. Кресло для конференц-зала. Комбинат «Правда», 1933–1934 гг.; Мягкое полукресло и кресло для фойе. Клуб Н.К.Л.П., 1934 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936.






ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ № 12
МЕБЕЛЬ ДЛЯ КИНО







Иллюстрации 170–176. Образцы мебели художественно-проектной мастерской № 12, 1935 г. Опубликован в издании: Работы архитектурных мастерских. Т. II [Мастерские №12 с «Указателем имен»]. М.: [Б.м.], 1936 г.



Иллюстрация 177. Коломан Мозер. Серия мебели № 327, 1900-е гг. Каркас из гнутого дерева из бука с фанерным сиденьем и спинкой, модель, ореховый шпон. Опубликована в каталоге фирмы-производителя: Jacob & Josef Kohn of Vienna: catalogue, 1911–1912 гг. Образцы мебели этой серии хранятся в частных коллекциях.



Иллюстрация 178. Б.М. Иофан. Интерьер вестибюля станции метро «Спартаковская», 1938–1943 гг.



Иллюстрация 179. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Вестибюль.1930-е гг.



Иллюстрация 180. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Столовая. 1930-е гг.



Иллюстрация 181. Б.М. Иофан. Дом на набережной. Жилой интерьер. 1930-е гг.



Иллюстрации 182. Б.М. Иофан. Кресло и стол для Дома на набережной. Начало 1930-х гг.



Иллюстрация 183. Б.М. Иофан. Стул и стол для Дома на набережной. Начало 1930-х гг.

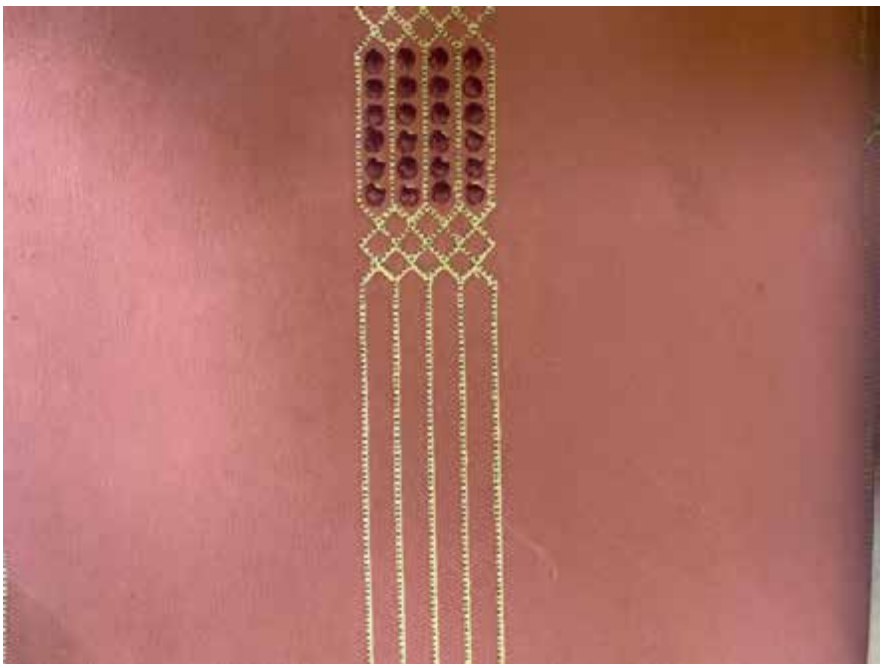


Иллюстрация 184. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

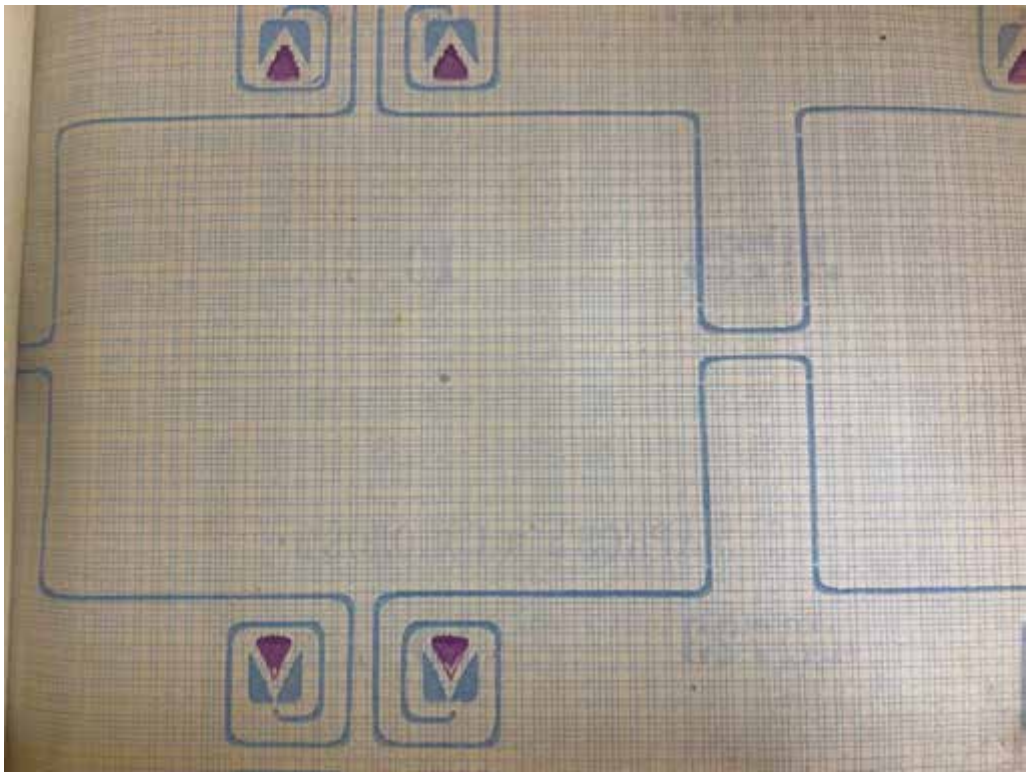


Иллюстрация 185. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы



Иллюстрация 186. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы



Иллюстрация187. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы



Иллюстрация 188. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

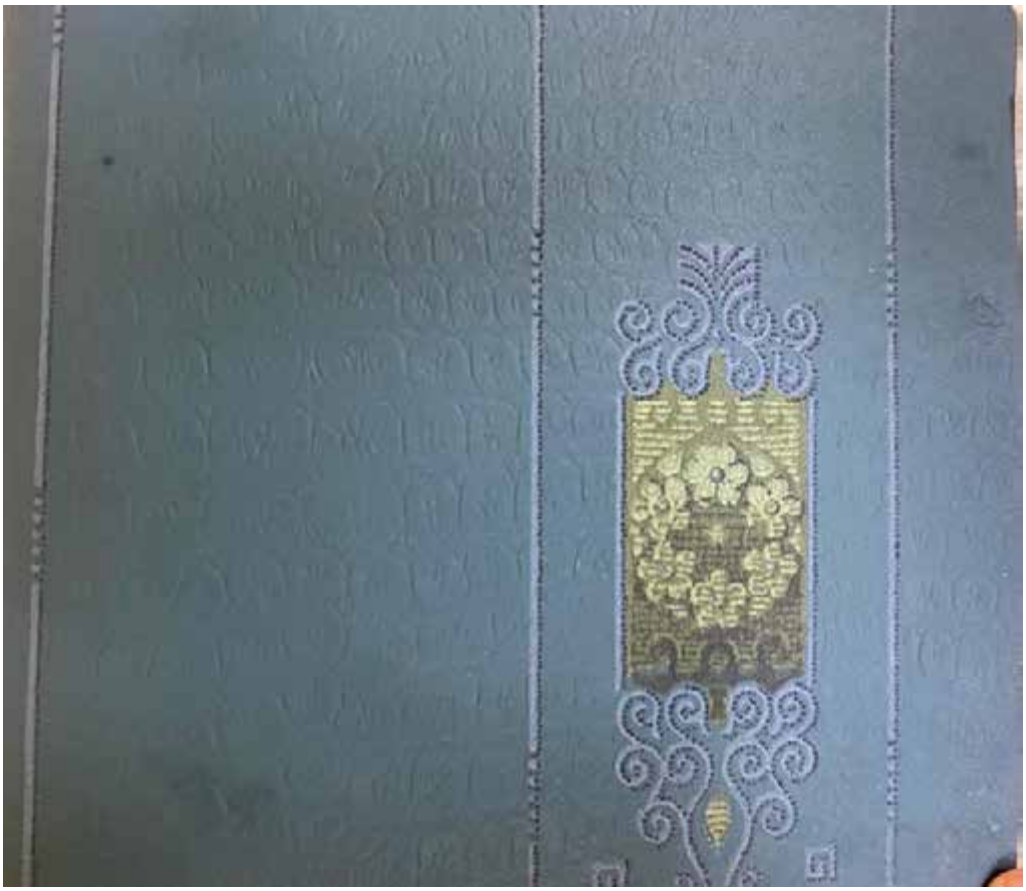


Иллюстрация 189. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1900–1910 гг. ЦАНТД г. Москвы

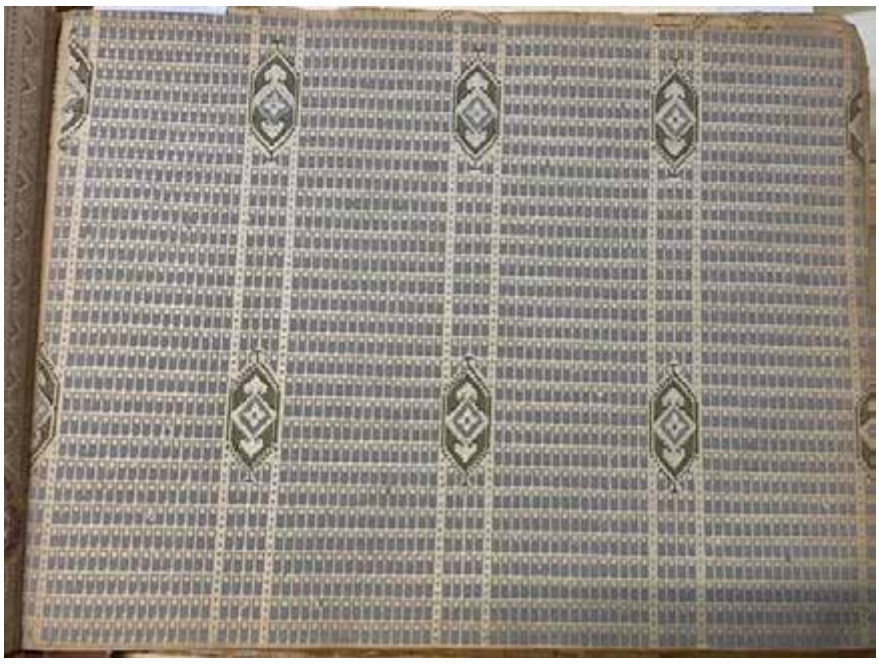


Иллюстрация 190. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

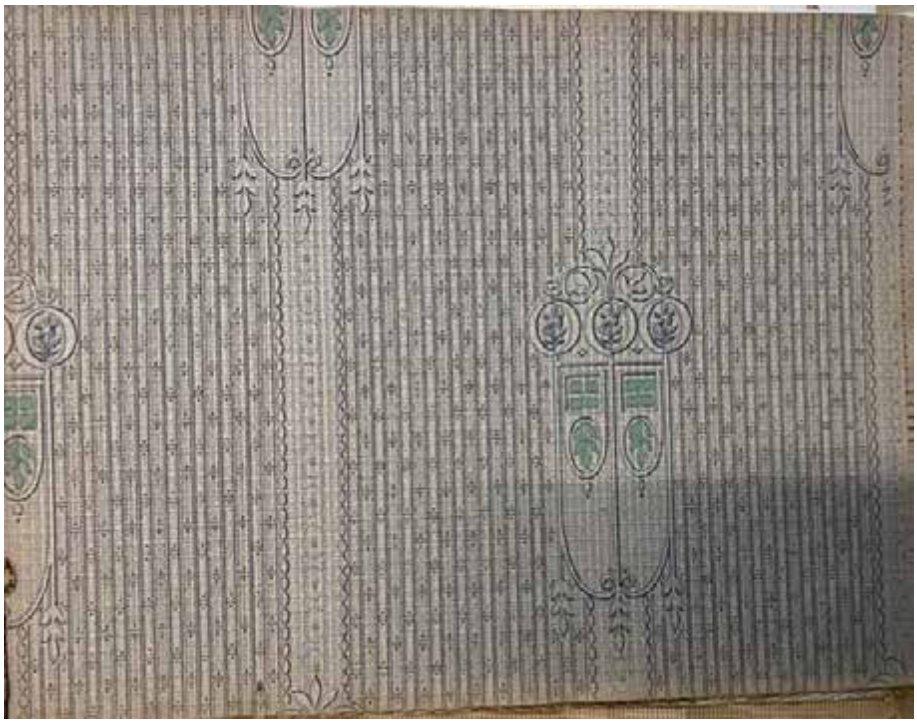


Иллюстрация 191. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы



Иллюстрация 192. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики, 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

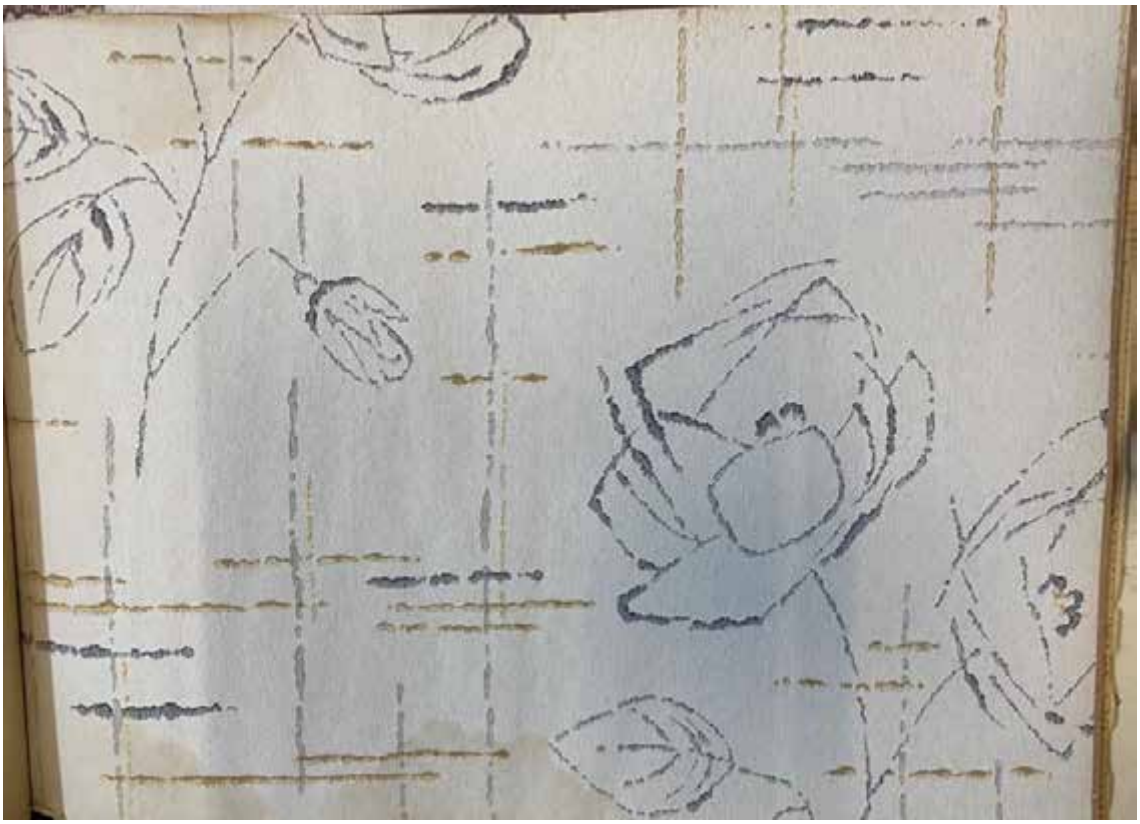


Иллюстрация 193. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

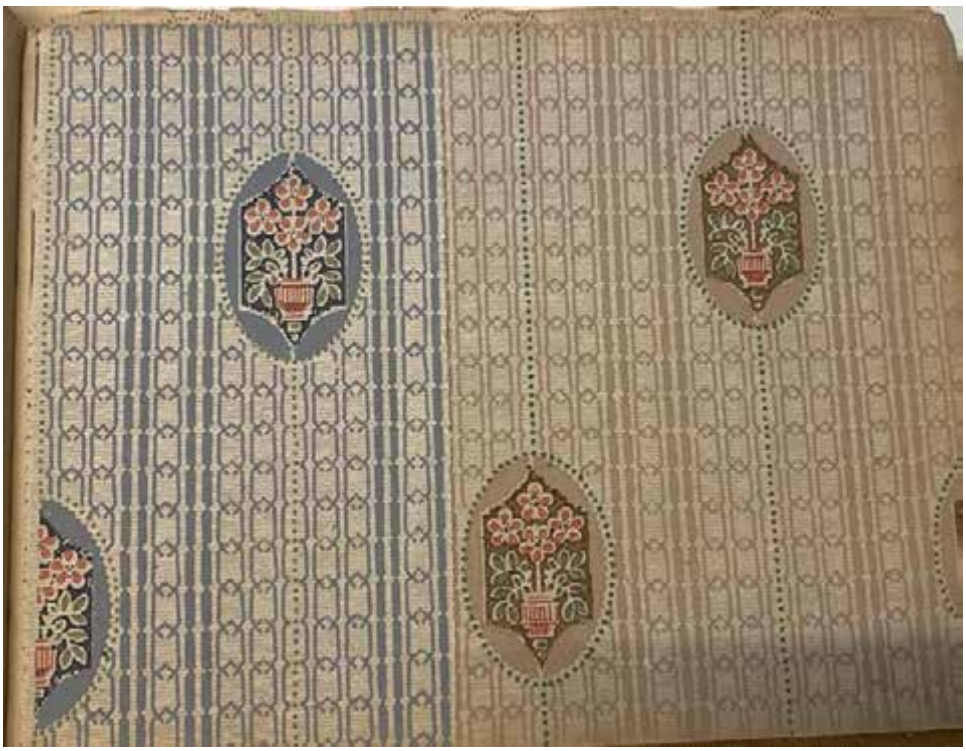


Иллюстрация 194. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

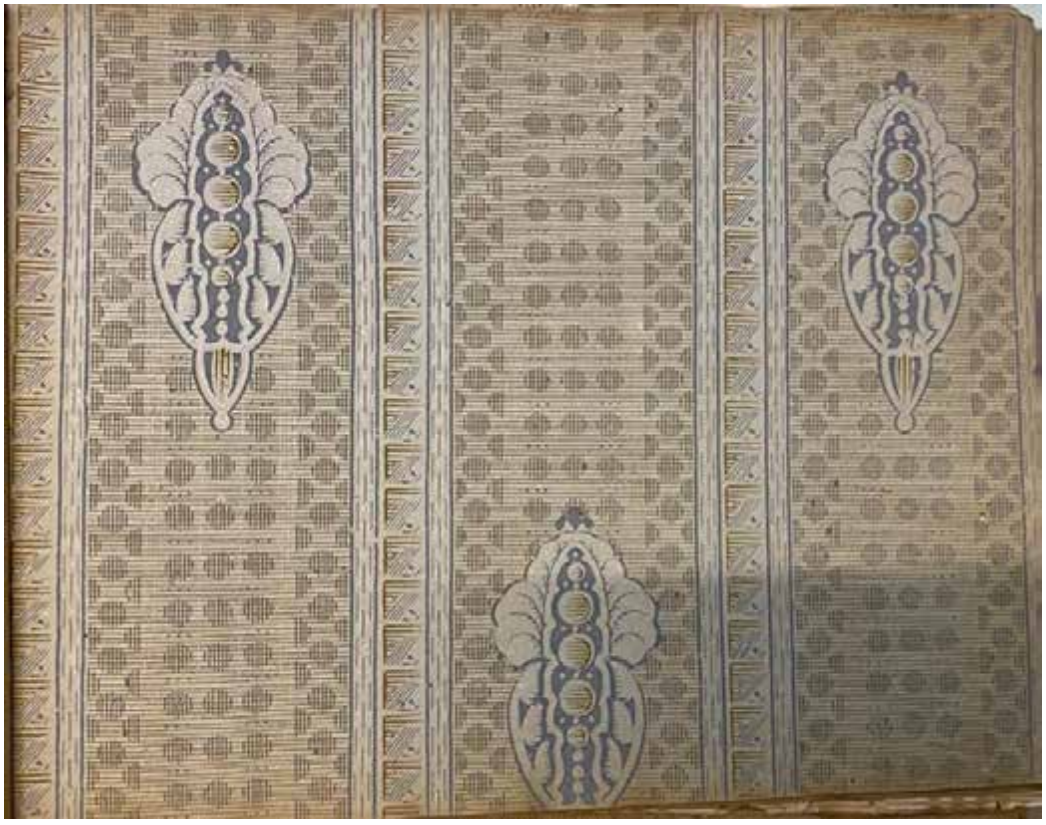


Иллюстрация 195. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

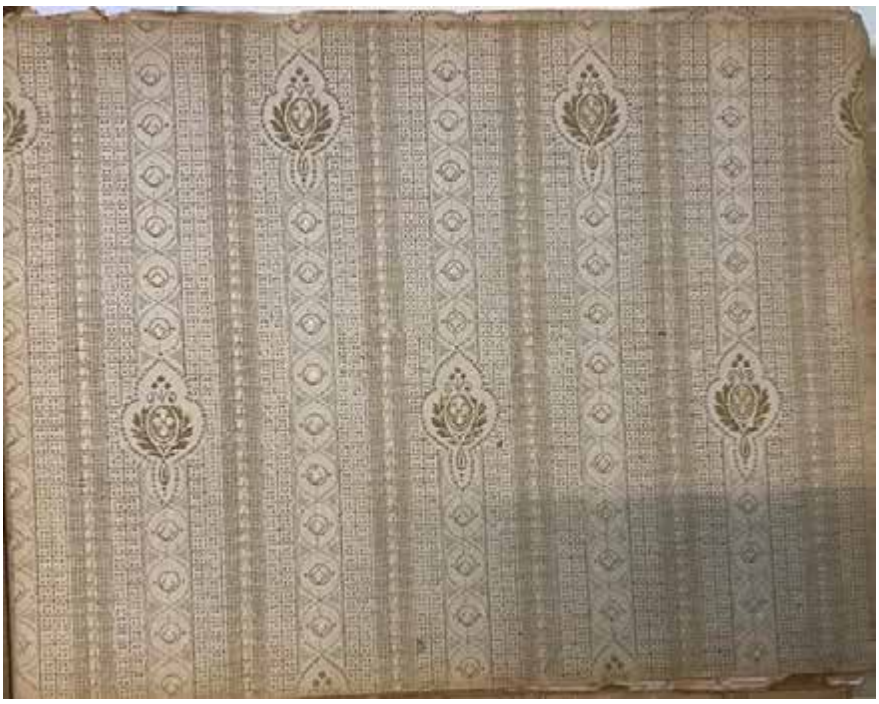


Иллюстрация 196. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

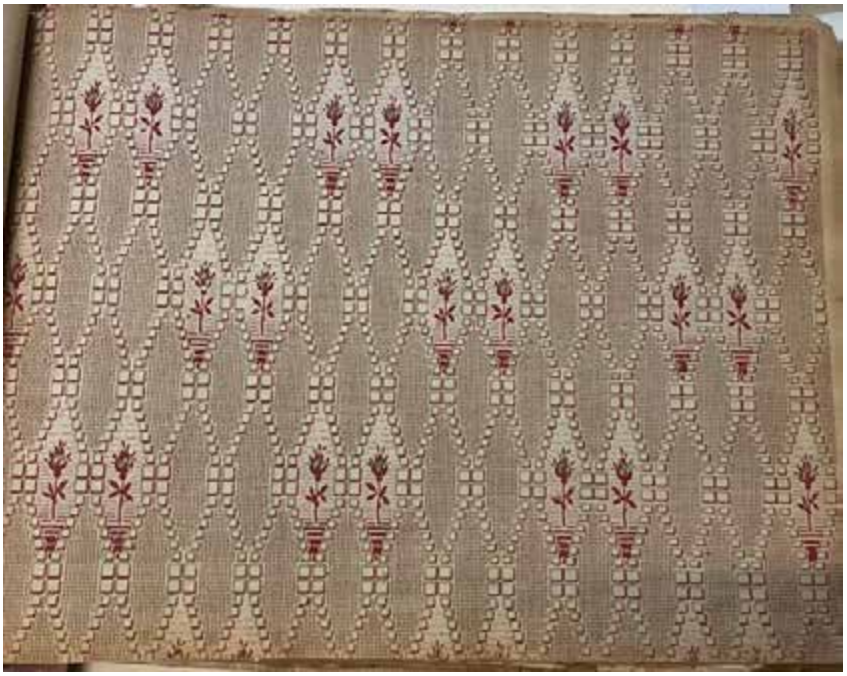


Иллюстрация 197. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

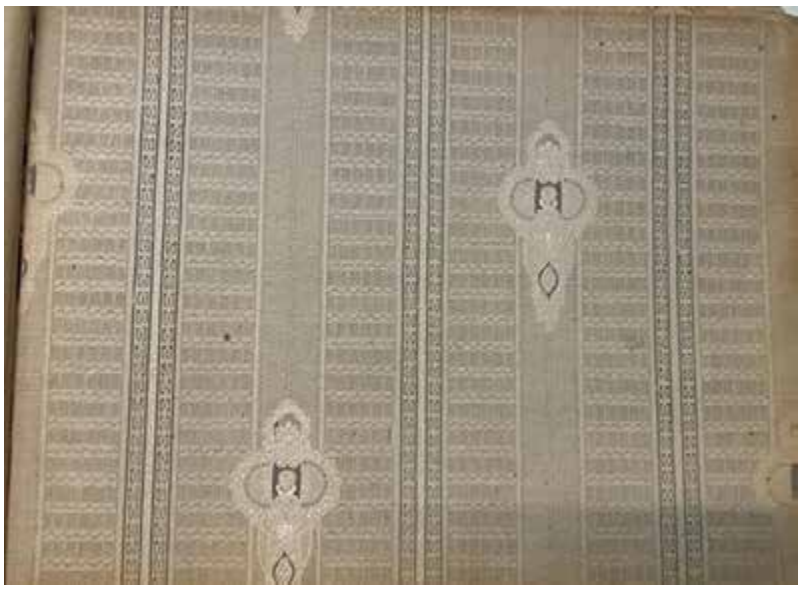


Иллюстрация 198. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы

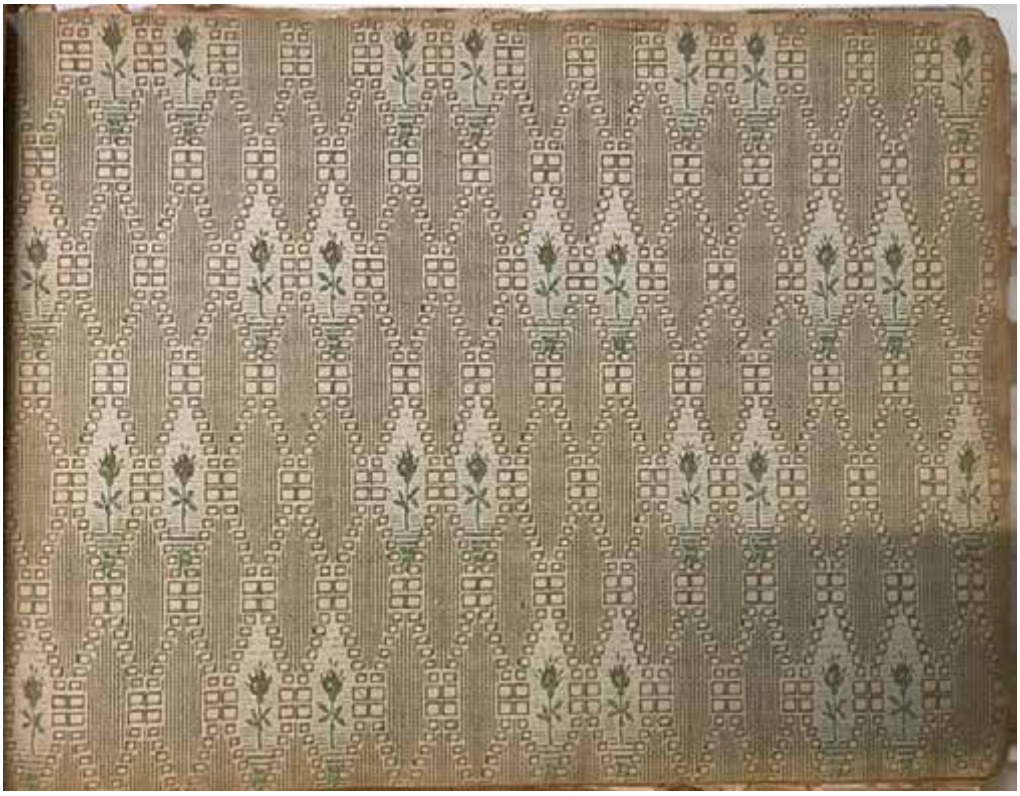
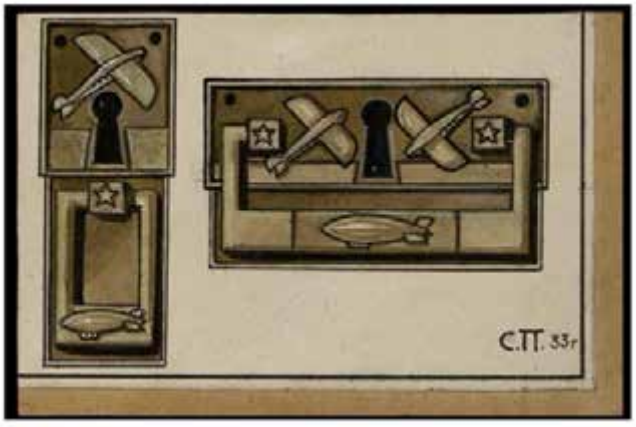
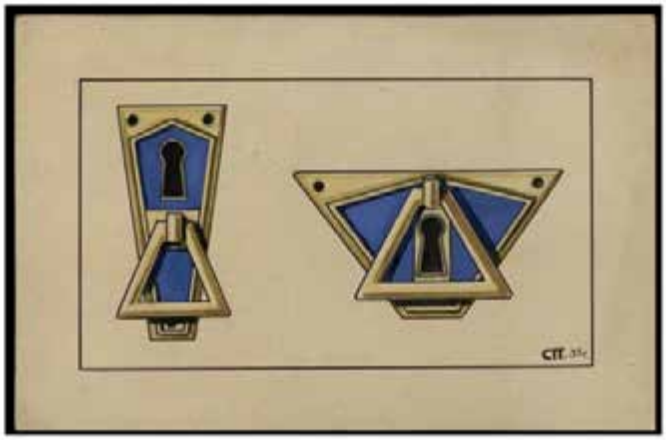


Иллюстрация 199. Образец обоев 1-й Московской экспериментальной фабрики. 1934 г. ЦАНТД г. Москвы



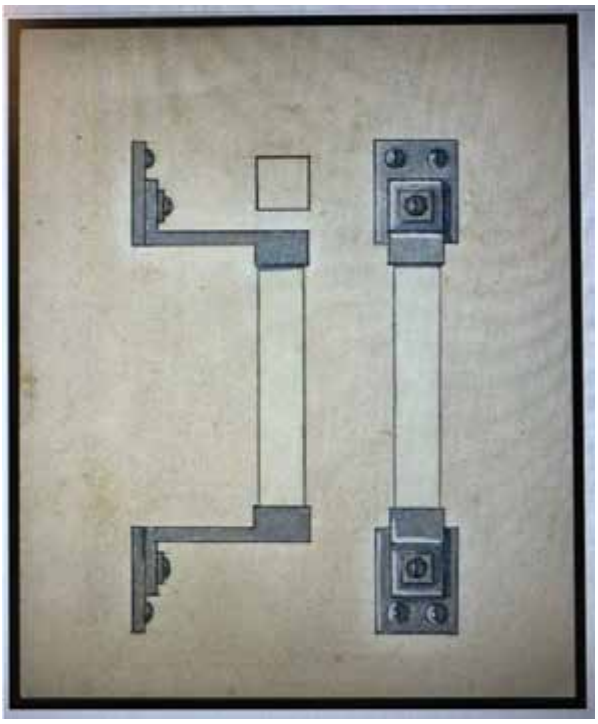
Иллюстрация 200. Жак-Эмиль Рульманн. Павильон Le Hôtel du Collectionneur, гостиная, 1925 г. Архив MAD/Музея декоративного искусства, Париж.











Иллюстрации 201–207. Эскизы художников промыслов 1937-1941гг., образцы для артелей Москвы. Москва, собрание ВМДПНИ.



Н. Е. ЛАНСЕРЕ, арх.-худ. Петроградъ.
Отдѣлка особняка В. П. Кочубея въ Царскомъ Селѣ,
постр. по проекту акад. арх. А. И. ТАМАНОВА.
Общій видъ большой залы.

Иллюстрация 208. Лансере Н.Е. Особняк В.П. Кочубея в Царском Селе. Белый зал, 1913 г.

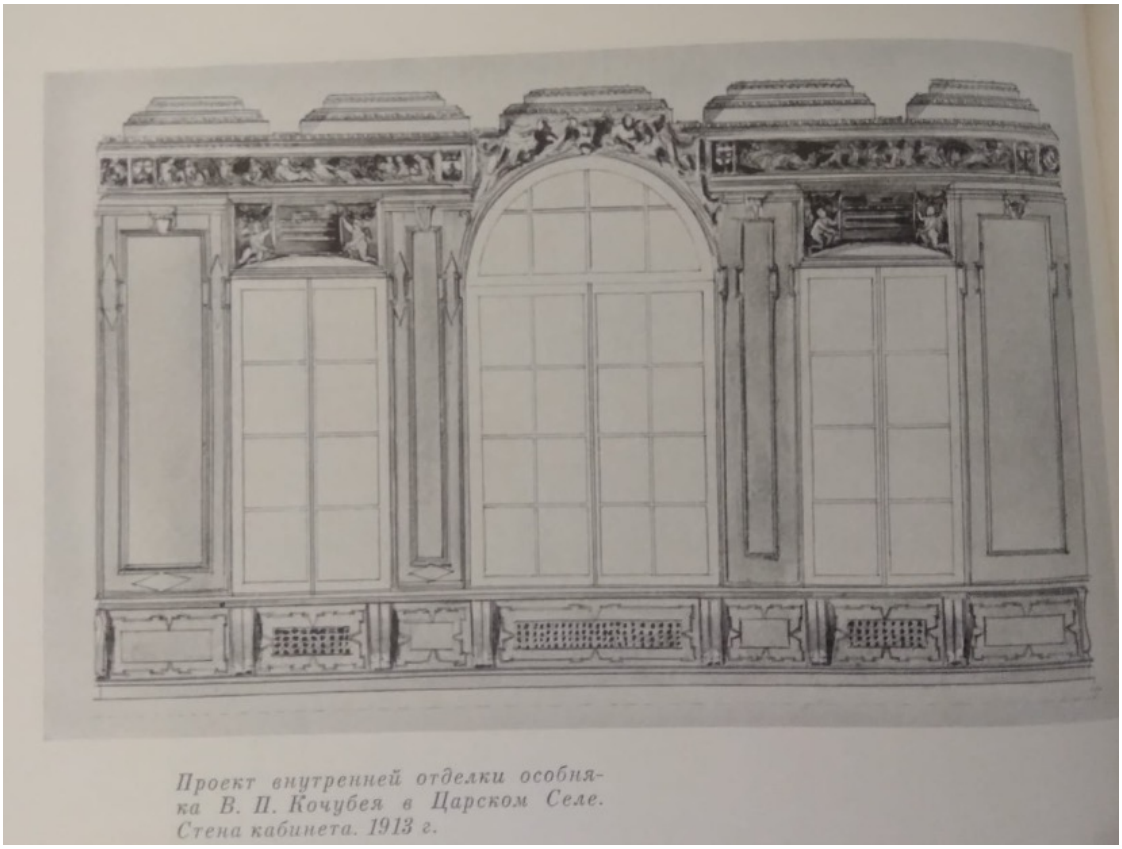


Иллюстрация 209. Лансере Н.Е. Проект внутренней отделки особняка В.П. Кочубея в Царском селе. Стена кабинета, 1913 г.



Иллюстрация 210. Лансере Н.Е. Фасад жилого дома ВИЭМ, 1935 г.



Иллюстрация 211. Лансере Н.Е. Эскиз конференц-зала Дома съездов ВИЭМ, 1935 г.

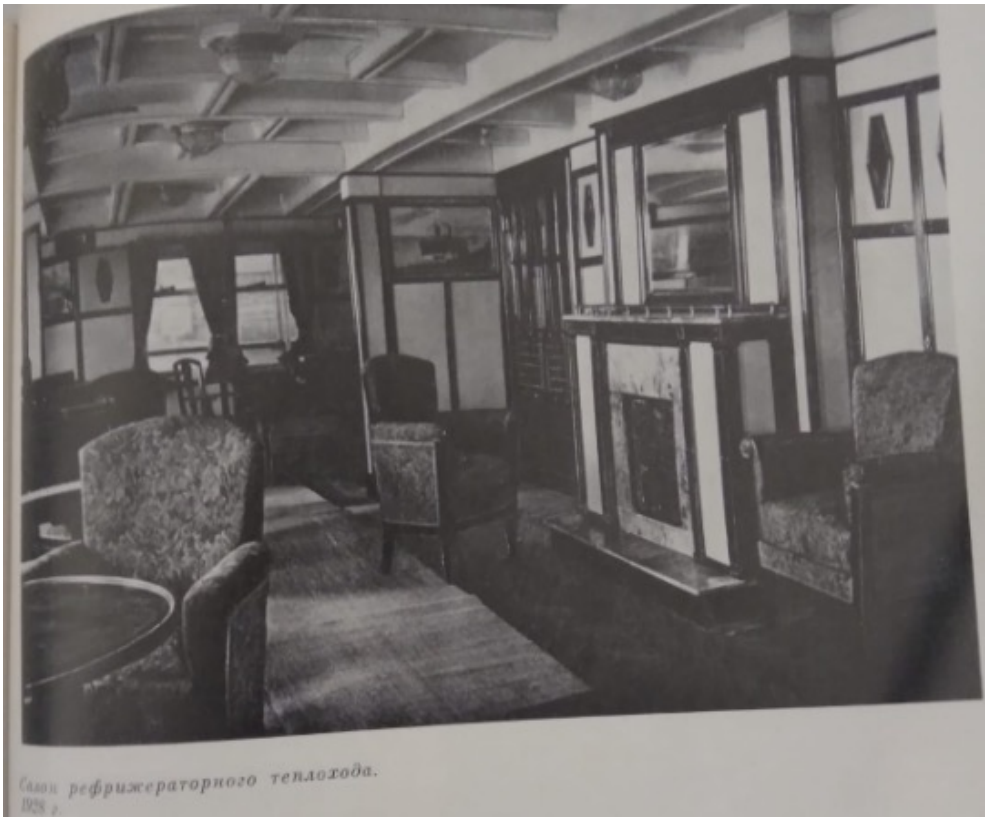


Иллюстрация 212. Лансере Н.Е. Интерьер салона рефрижераторного теплохода, 1928 г.



Иллюстрация 213. Лансере Н.Е. Стол, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва.



Иллюстрация 214. Лансере Н.Е. Диван, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва.



Иллюстрация 215. Лансере Н.Е. Стол для заседаний, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва.



Иллюстрация 216. Лансере Н.Е. Кресло, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва.



Иллюстрация 217. Лансере Н.Е. Банкетка, конец 1930-х гг. Из собрания галереи «Эритаж», Москва.



Иллюстрация 218. Лансере Н.Е. Интерьер квартиры Розенталя в доме ВИЭМ, 1930-е гг.



Иллюстрация 219. Софа из красного дерева, нач. XIX в. https://antikzone.ru/catalog/starinnyj-divan-v-stile-ampir-iz-krasnogo-dereva



Иллюстрация 220. Н.Е. Лансере. Кабинет. Мебельно-архитектурная фабрика Акционерного общества «Интурист». Опубликовано в Архитектурной газете. Приложение № 72.



Иллюстрация 221. Н.Е. Лансере. Столовая. Мебельно-архитектурная фабрика Акционерного общества «Интурист». Опубликовано в Архитектурной газете. Приложение № 72.



Иллюстрация 222. Лупов Н. Набор мебели. Институт жилища Академии строительства и архитектуры СССР, 1957 г.

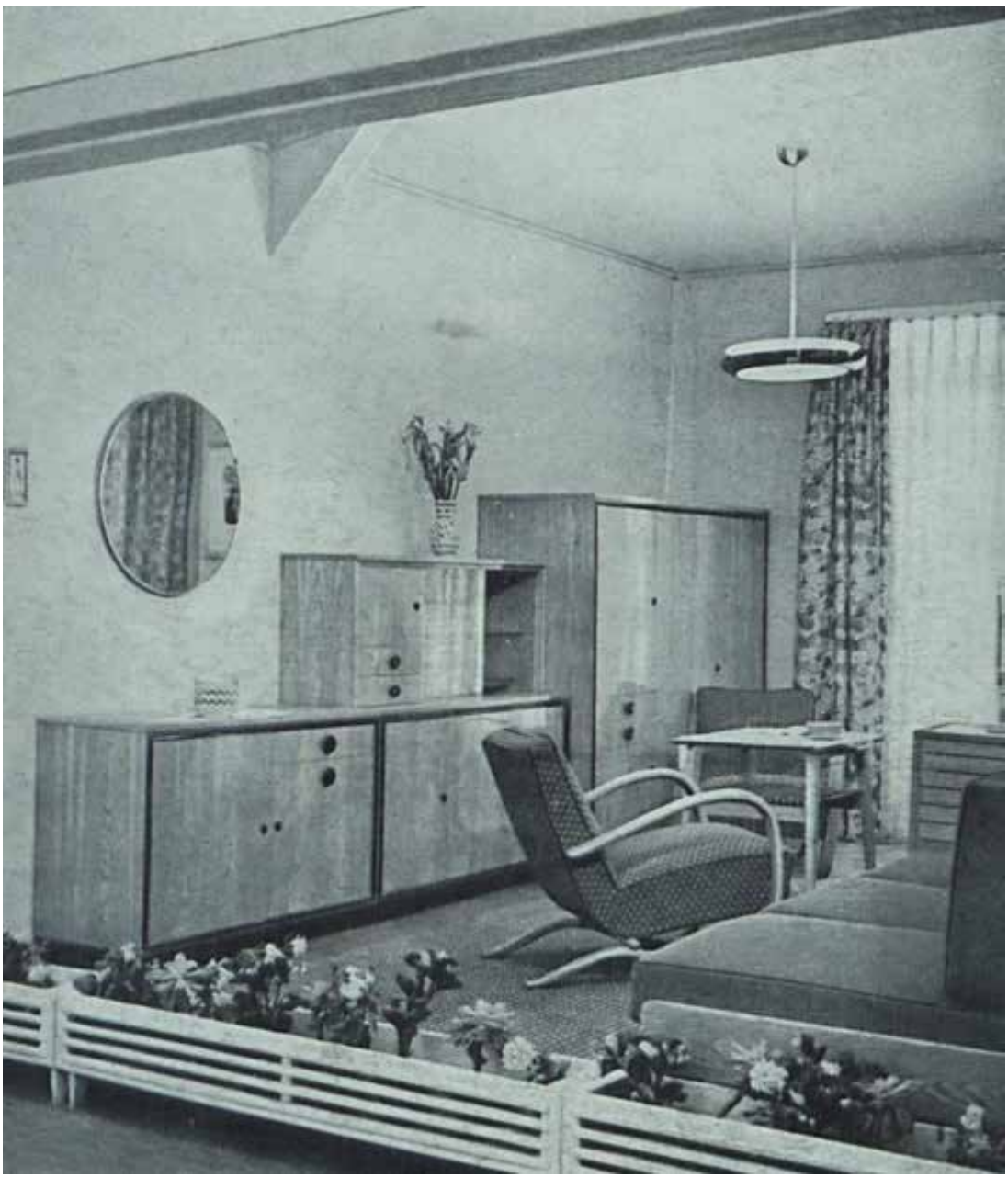


Иллюстрация 223. Гарнитур мебели. Чехословакия. Выставка мебели в ЦПКиО имени А. М. Горького, 1956 г.



Иллюстрация 224. Ю.Б. Соловьев, Спальный гарнитур, АХБ, опытное производство, 1950-е гг. Собрание Московского музея дизайна.



Ил. 225. Жак Эмаль Рульманн, эскиз оформления интерьера кабинета "LeHôteldu Collectionneur", 1925 г., бумага, карандаш, гуашь. Архив MAD/Музея декоративного искусства, Париж. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-5404440 (дата обращения 10.12.2023).

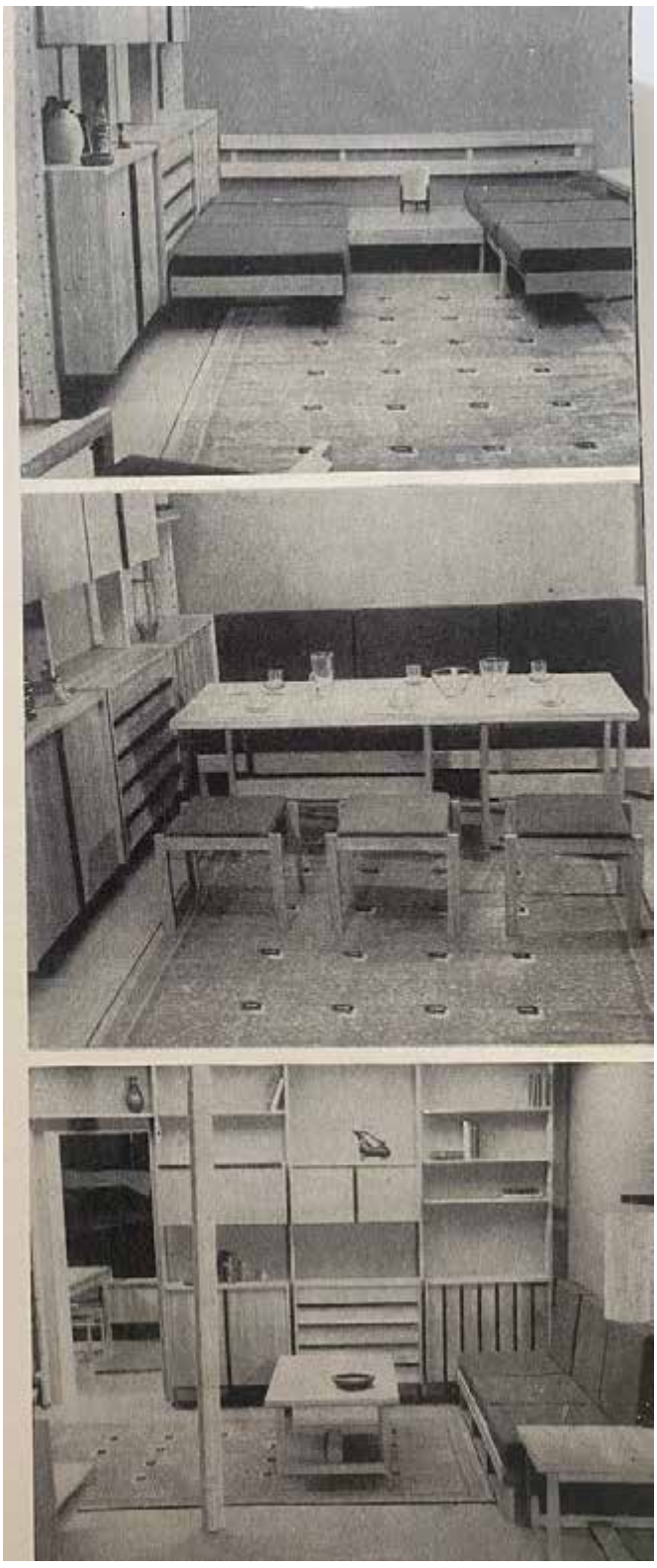


Иллюстрация 226. СССР. Интерьеры 1961 г.



Иллюстрации 227–228. СССР. Интерьеры 1961 г.



Иллюстрация 229. Всесоюзный проектно-конструкторский и технологический институт мебели. Московская Экспериментальная фабрика. Шкаф для посуды, 1970 г.

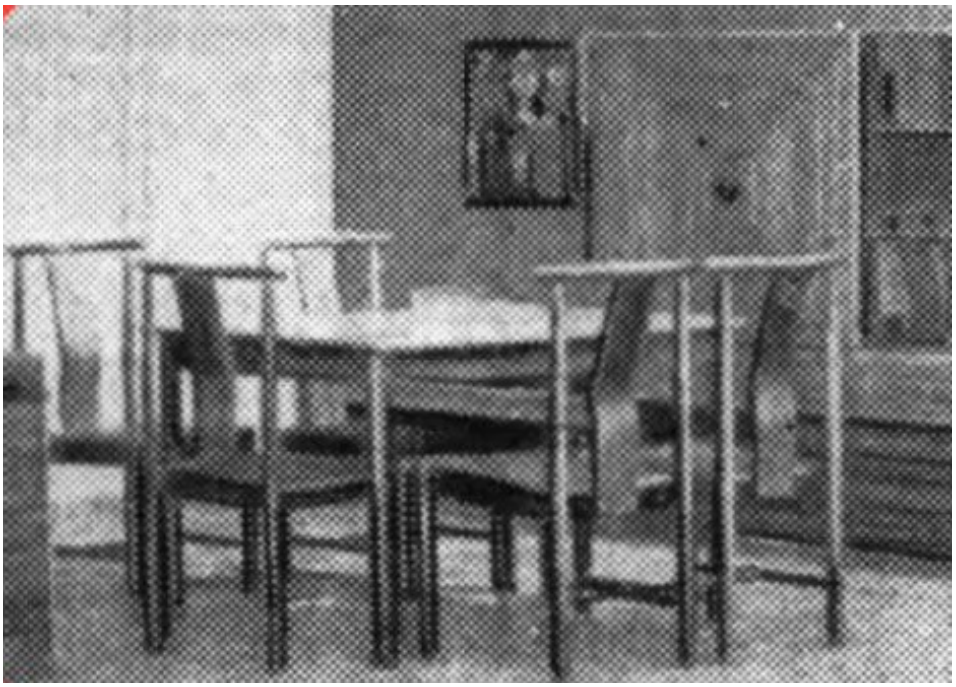


Иллюстрация 230. Набор мебели, проект БН-055-00 для трехкомнатной квартиры. Набор мебели для общей комнаты. Журнал «Деревообрабатывающая промышленность», №3. 1968 г.