Вершинина Алла Юрьевна. Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX - начала XX века. К вопросу о художественной природе модерна : спец. 17.00.04 М., 2004 328 c., библиогр.: с. 328 (4 назв.)

**Российская государственная Библиотека, 2005 год (электронный текст).**

*Q* /' *Ob ~ 4I Lftj T- d*

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации Государственный институт искусствознания

На правах рукописи

**Вершинина Алла Юрьевна**

**СКУЛЬПТУРНЫЙ ДЕКОР ФАСАДОВ ЗДАНИЙ МОСКВЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ *К вопросу о художественной природе модерна***

Искусствоведение Специальность 17.00.04 — изобразительное, декоративно-прикладное

искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской Академии архитектуры и строительных наук Елена Андреевна Борисова

Москва

2004

**ВВЕДЕНИЕ 3**

**ГЛАВА 1.** СТИЛЬ ЗДАНИЯ — СТИЛЬ УБРАНСТВА **18**

**ГЛДАВА 2.** ПЛАСТИКА СКУЛЬПТУРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ЗДАНИЯ **47**

**ГЛАВА 3.** ПЛАСТИЧЕСКИЕ РИТМЫ МОСКОВСКИХ ФАСАДОВ **74**

**ГЛАВА 4.** ARS KOMBINATORIA В ЗОДЧЕСТВЕ РУБЕЖА ВЕКОВ **102**

**ГЛАВА 5.** "РАБОТА ПРИ АРХИТЕКТОРАХ". МОТИВЫ СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРА ТИПОВЫЕ И УНИКАЛЬНЫЕ **137**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ 174**

**ПРИМЕЧАНИЯ 182**

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 206**

[**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 218**](#bookmark8)

**ПРИЛОЖЕНИЕ I.** СВЕДЕНИЯ О СКУЛЬПТУРНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННО­СТРОИТЕЛЬНЫХ МАСТЕРСКИХ МОСКВЫ

**ПРИЛОЖЕНИЕ II.** ТОПОГРАФИЧЕСКИЙ СВОД МОСКОВСКИХ ЗДАНИЙ

**ПРИЛОЖЕНИЕ III** УКАЗАТЕЛЬ МОТИВОВ СКУЛЬПТУРНОГО УБРАНСТВА МОСКОВСКИХ ФАСАДОВ

Со времени рождения стиля и до нынешних дней художественная природа модерна остается вопросом не только не имеющим однозначной оценки, но и, несмотря на значительный интерес, огромные усилия и солидную библиографию, не достаточно изученным. Достижением можно считать уже то, что модерн является на данный момент общепризнанным полноценным *стилем* эпохи. В немалой степени такое положение связано с теми радикальными и неоднозначными переменами, что происходили в то время в культуре. На стыке нового и новейшего времен, в условиях небывало быстрой и решительной переоценки таких принципиальных мировоззренческих категорий как пространство, время, свойства материи, искусство вынужденно действовало методом проб и ошибок. Неизбежным следствием такого переломного момента становится имманентная культуре в целом антиномия: присущие эпохе духовно-символическая устремленность и своеобразный культ мистических прозрений сочетались с очевидной «рациональной надуманностью» стиля. И даже уверившись, что «рационализм, а затем и позитивизм, выразившийся в крайнем материализме, не имели ни малейшей претензии вдохновлять искусство», творцы стиля тут же со свойственной XIX столетию последовательной логической рассудительностью постулировали, «что только духовная идея способна вызвать великое творчество»1.

Почитая происходящие в культуре процессы, в том числе и собственные мыслительные инновации поистине революционными, апологеты новизны выдвигали столь же революционно­романтические, сколь и запальчивые лозунги: «Для нового стиля, обращенного к будущему, прошлого не должно существовать», — утверждал в 1902 году Дмитрий Философов2. Для других спасительной бухтой становился *сознательный* и в какой-то мере избирательный традиционализм, ибо поиски вдохновляющей духовной идеи, абсолютного в своем значении «стержня» культуры, романтически окрашенный «новый идеализм» искусства, исподволь, но неизбежно подталкивали к пассеизму.

Обе полярные позиции объединяла не только романтическая природа, но и «рациональная надуманность», легко определимая и в самой ткани искусства рубежа XIX и XX веков, буквально томимого навязчивым желанием Стиля. Векторы взаимопересечений и противопоставлений этих полюсов образовывали активное деятельное поле культуры, тем более плодородное, чем свободнее оно было от рутины и «шор» закостеневшего ретроградства. В России прекрасным «полигоном» для апробации разнообразных вариативных возможностей нового стиля архитектуры оказалась Москва. Именно в конце XIX столетия «во всей московской жизни, еще азиатски-сьіроіГ и экзотичной, замечается размах чего-то нового, свежего, своевольного, чуждого придавленности и строгой урегулированности петербургского существования»3.

Живая, органическая природа Москвы, где так непринужденно и причудливо соединяются воедино патриархальный дух и современность, наилучшим образом соответствовала устремлениям новой эпохи. Как отмечает исследователь, «сама пестрота ее традиций исключала жесткие ограничения стиля»4. В отличие от петербургской «бесконечности в бесконечность убегающих проспектов», московские улицы не подчинялись стремительности прямолинейного движения, цель которого — точка на горизонте, но тяготели к особой «запутанной» подвижности и единству разнородных пространственно-пластических элементов. Любовь к сочной, живописной детали, окрашивающая «уютное» пространство московских улиц (как физическое, так и духовное) особой эмоциональной жизнью, предполагала настоящее пиршество скульптурного убранства. Неслучайны рефлексии Андрея Белого «...и московская улица — передо мной возникает стенами; и орнаментной лепкою.

Перевивы орнаментов, арабески, вазы, полные каменных виноградин; гирляндою опутанный бородач на меня вперяет свои две пустые дыры; я его узнаю: это он, Дорионов; из раскаленного состояния он перешел в состояние каменное; он томится теперь, прислонясь к углу дома, поддержкой карниза; как бы он не соскочил и потрясая лепною плодовой гирляндой, как бы не принялся он оттопывать по крепкозвучным булыжникам\*5.

Такого рода эмоциональное, театрализованное переживание не только зодчества, но и городского пространства Москвы вообще в первую очередь через «говорящие» детали архитектурного убранства, подтверждает необходимость более внимательного и серьезного отношения к его стилистике. При этом нет необходимости доказывать, что стили «не определяются декоративными формами [...] Стиль [...] таков, каким его создало время»6. Следовательно, углубление в проблематику монументально-декоративной скульптуры московских фасадов не должно ограничивать поле зрения исследователя одними лишь вопросами иконологии и формообразования мотивов. Во избежание переоценки стилеобразующего значения декоративного убранства архитектуры необходимо иметь в виду не только его непосредственную связь с материей зодчества, но и опосредованную взаимозависимость с более широкими аспектами культуры данной эпохи вообще, с особым прочтением основных мировоззренческих установок.

В то же время, очевидно, что если говорить об имевшем место на рубеже веков пересмотре ценностей в системе «пространство — материя — время», то лучшего материала, чем взаимоотношения пространственно-пластических искусств трудно представить. «Язык отношений» (по терминологии Ю.М. Лотмана) архитектуры и скульптуры, каким бы относительным и субъективным в своих отдельных проявлениях он не казался, безусловно, способен добавить существенные оттенки в общую картину художественной природы модерна. Подчеркну еще одно немаловажное обстоятельство: монументально-декоративная скульптура традиционно, сознательно или интуитивно, относилась к «одежде здания», и, подобно костюму (одежде человека), являющемуся аванпостом моды, была способна к наиболее быстрым и решительным изменениям как в собственной формально-пластической стилистике, так и в образно-содержательной нагрузке. Как следствие, декоративному убранству зданий приходилось расплачиваться за эту свою специфику. Не было более благодатной темы для критических выпадов в адрес нового стиля, чем архитектурная орнаментика и скульптурный декор. Следуя логике восприятия зодчества, свойственной эпохе эклектики, когда в первую очередь фасад, а не композиция или внутренняя структура пространства, ответствовал за стиль сооружения в целом, ослепленные смелыми орнаментальными «провокациями» модерна критики фактически игнорировали его подлинные архитектурные новации.

Такого рода нападки становятся чуть ли не правилом и даже предуготованной возможностью оттачивать собственное острословие. Особенно постарался на этом поприще В.В. Стасов: «Главная забота декадентства, и литературного, и архитектурного, была всегда о водворении — безмыслия, об изгнании рассудка, о глухоте к жизненной потребности. Оно изо всех сил чуждалось разума и логики, желало только угодить капризу, легкомыслию, вычурности [...] декадентство, желая создать «новую архитектуру», менее всего заботилось об архитектуре. Все его хлопоты адресовались только к *орнаментистике*»7.

Составляя обзор искусства XIX столетия, отношение к этому основному, с его точки зрения, «греху» зарождающейся архитектуры: «Но что такое «новый» орнамент? Не продукт творчества вольной фантазии, вдохновенья, а только результат холодного перекладывания и перетасовывания всех линий и форм, как в встряхиваемом случайно калейдоскопе. Растрепанные ленты и гирлянды, ветки, изгибающиеся, словно червяки и глисты какие-то, снизу вверх, безобразные маски без малейшего значения и смысла, ощипанныя и искаженныя деревца, уродливые, небывалые плоды, ягоды и листья, птицы и звери искалеченные и обезображенные в натянутых, противоестественных движениях и позах, волосы на голове человеческих фигур, извивающиеся змеями и плетями в несколько сажен длины и словно густой лес в толщину, полосы и листы железа, измученные в кривляющихся, совершенно бессмысленных и ничего не изображающих направлениях — вот печальное наследие безобразнейших архитектурных эпох XVIII века, разросшееся новыми болячками, нарывами и лишаями»8.

В этом потоке критических замечаний есть действительно справедливые наблюдения в отношении и скульптурного убранства, и стиля в целом: подмеченные рассудочность и избирательность,

сочетающиеся со стремлением к образно-эмоциональному творчеству, лишенному назидательной повествовательности и социальной направленности, а так же типологическая связь модерна с эпохой барокко. В целом, гневные сентенции Стасова в адрес декоративной природы модерна вытекали из «фасадного» принципа в оценке архитектуры, а так же владевшей им идеи социального служения искусства. И вряд ли они могли быть заглушены робкими голосами тех защитников стиля, кто находил несомненную удачу именно в том, «что в основание его были взяты линии, связанные с наиболее приятными для человека воспоминаниями, это линии рассыпанной на подушке упругой пряди молодых волос, линии водяных растений, преимущественно водяной лилии весной, линии тонких стеблей цветов и самих цветов, узор в тенистых кругах на воде и т.п.»9.

Даже сторонники модерна, например крута журнала «Искусство» чаще критиковали, чем находили слова оправдания для новой архитектуры. При этом, декоративное убранство оказывалось решающим раздражителем, способным свести «на нет\* все собственно архитектурные достижения, если таковые и были: «Тощий

декадентский орнамент [...] окончательно убивает затею»10, — пишет современник о постройке Эрихсона.

Сформировавшееся негативное отношение к зодчеству рубежа веков в послереволюционные годы осложнилось классовым оттенком. Упреки в безвкусице той показной «буржуазной» роскоши модерна, которая так раздражала новую власть, основывались не в последнюю очередь на неприятии декоративных излишеств в оформлении зданий, тем более что стилистика деталей декора легко укладывалась в рамки космополитических тенденций. Плагиаторский характер московской архитектуры, ее вторичность по отношению к венской и мюнхенской школам «подсказывали» именно броские линии декоративного убранства. В 1930-е годы эту идею, сквозившую уже в критических статьях начала XX столетия, закрепляют Л. Ремпель и Т.

Вязниковцева в специальном исследовании московского зодчества эпохи модерна11.

Должен был пройти не один десяток лет, чтобы всякого рода крайние суждения, излишне запальчивые полемические выступления стали занимательными историческими анекдотами, чтобы и творцы, и апологеты стиля могли убежденно заявлять новаторскую сущность модерна, как это делает А. А. Оль в 1944 году: «Что такое модерн? Мы привыкли к определенным явлениям приклеивать определенные ярлыки, беря на веру: модерн — это безвкусица, дрянь, позор, это — темное пятно!

Но модерн был прежде всего протестом против застоявшегося болота, это свежий ветер при открытой форточке. Модерн — это явление прогрессивное»12.

Между тем, изданная в 1940-1950-е годы специальная литература, посвященная непосредственно *монументально- декоративной скульптуре,* такая как книги И.В. Крестовского, А.Г. Ромма, Филипповых13, вообще обходила стороной пластику эпохи модерна, лишь порой оставляя за собой право на несколько колких критических выпадов в ее сторону. Оценивая декор зданий как стилеобразующий фактор, исследователи продолжали, по сути, линию поверхностно-фасадного восприятия зодчества.

Конец 1950-х — середина 1960-х годов знаменуются появлением первых серьезных исследований модерна. Зодчество эпохи, освобожденное от таких эпитетов как «декадентское», «упадочное», «антихудожественное», выступает не просто кризисным завершением периода эклектики, но самостоятельным явлением, с собственными закономерностями и перспективами. Желание позитивно осмыслить эпоху, отмеченное уже в отдельных работах середины 1950-х, например, у Н.Ф. Хомутецкого14, реализуется в первую очередь в обосновании рациональности, как одной из наиболее ценных составляющих модерна. Еще в 1935 году А.В. Щусев заявляет, что «декоративное течение в архитектуре позже привело к кубизму»15, тем самым, определяя истоки аналитического мышления в модерне, но свойственное времени запальчивое неприятие и модерна, и кубизма мешает ему быть более основательным и последовательным

в суждениях. Глубокий разговор на эту тему удался спустя тридцать лет А.Л. Пунину, сделавшему акцент на теоретической стороне проблемы16.

Но скульптурное убранство зданий по-прежнему оставалось в роли падчерицы, ведь даже когда речь заходила о несомненных удачах в работах отдельных архитекторов, декор, применявшийся ими, вызывал прежнее небрежение. Линейная активность декоративных мотивов вызывала к жизни мнение об их сугубо графической природе, позволяя игнорировать своеобразие пластических качеств лепнины и ее сложной пространственной жизни. В разделе «Архитектура» 2-й книги «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века» фиксируется типичная для того времени позиция: «закругленные очертания основных членений

фасадов, прихотливые изгибы кровли, многочисленные эркеры, разнообразные по форме окна, причудливые оконные переплеты и балконные решетки, замысловатые лепные украшения — фризы, женские головы с распущенными волосами, иногда целые скульптурные группы. Все это, отмеченное печатью невзыскательного вкуса, в большой степени означало отказ от объемно-пластического понимания архитектурной формы в пользу графического принципа их компоновки»17.

Дальнейшее развитие искусствоведческой мысли по пути осмысления зодчества эпохи модерна, в 1970-х годах18, было связано, в основном, с выявлением заложенных в нем перспективных начинаний, таких как выше названные рационалистические тенденции, а так же новые ступени в осмыслении национального наследия и успехи в области декоративно-прикладного искусства. «Оправдательная миссия» исследователей заставляла с особой осторожностью говорить о таких «сомнительных», а потому еще не вполне ясных достижениях, как взаимные заимствования средств выразительности из арсенала других видов искусств и новый характер их сочетаний, расширение крута мотивов и образов, сложный баланс монументальных, декоративных и станковых качеств в рамках художественного произведения, в том числе архитектурного.

Во введении к десятому тому «Всеобщей истории архитектуры» С. Хан - Магомедов, говоря о декоре, еще наделяет декоративное убранство значением важнейшей стилевой приметы модерна, полагая, что именно тогда, «когда [...] новый декор вышел из моды и от него стали отказываться, в значительной степени вместе с ним ушла и стилистическая определенность модерна»19. Одновременно, усилиями таких исследователей архитектуры как Т.П. Каждан, Е.А. Борисова, Е.И. Кириченко, декор освобождается от стилеобразующего значения.

Углубленное изучение собственных закономерностей формообразования зодчества позволило определить «бесполезность», сугубо эстетический характер его убранства. Эти закономерные и абсолютно справедливые суждения тем не менее допускали и своеобразную апологию рационализма. По мнению Е.И. Кириченко, уделявшей особое внимание непосредственно декоративному оформлению зданий, роль «чистого украшения» здесь сопряжена с «недифференцированностью» (в смысле художественной выразительности, роли в системе композиции) декора и утилитарно­конструктивной формы»20. Неудивительно, что главные и фактически единственные заслуги и перспективы такого декора обнаруживаются в том, что он постепенно изживает себя, передавая свои эстетические функции собственно архитектурным формам. Таким образом, и здесь проторационалистические тенденции «одерживают победу\* над собственной художественной природой модерна. В то же время, несомненной заслугой исследователя следует признать утверждение, что «возникновению [...] мифа о декоративной природе модерна благоприятствовало распространение на него ренессансно­классицистических представлений о тектоничности как о чисто зрительном, внешнем по отношению к зданию факторе»21.

Заслуживающие благодарности труды первопроходцев позволили развернуться исследованиям второй половины 1970-х — 1980-х годов22 в двух основных направлениях: углубленное изучение вопросов формообразования модерна и выяснение его художественной природы. Оба пути предполагают трезвое отношение как к положительным, так и к негативным явлениям, что в целом диктует признание сложной внутренней проблематики и несомненной художественной ценности стиля в целом. Здесь, как правило, происходит уточнение и конкретизация ранее намеченных принципов взаимодействия архитектуры и скульптурного декора, обогащение их тонкими наблюдениями. Так, Е.И. Кириченко подчеркивает, что декор уже не оформляет работу конструкции, а символизирует ее. В своей функциональной «бесполезности», пишет исследователь, «декор модерна преимущественно орнаментален в отличие от декора эклектики, который обычно архитектурен»23.

Е.А. Борисова делает акцент на внутренней диалектичности стиля: «Типовым по существу конструкциям противопоставляли

индивидуализм и уникальность декоративных мотивов. Строгой геометричности стен — цепко приникающие к ним растительные орнаменты. Повторяемости оконных проемов — разнообразие формы и рисунка окон»24.

Сложному сочетанию станкового и декоративно­монументального начал в скульптуре рубежа веков уделяет внимание B.C. Турчин25. Стирание граней между «большим» и «малым», «чистым» и прикладным искусствами, по мнению исследователя, освобождает от необходимости «жанровой деформации» скульптуры во имя новых целей и удовлетворяет тягу к обновлению художественных средств.

И все же, цельный, а порой и довольно общий взгляд на модерн, присущий большинству работ этого времени, диктует необходимость как в расширении круга изучаемых частных проявлений стиля, так и в строгой научной систематизации конкретного материала искусства, что, собственно, и отмечается впоследствии, с конца 1980-х годов26. В рамках серьезного разговора о русской скульптуре второй половины XIX — начала XX века И.М. Шмидт27 касается и декоративного оформления московских сооружений. Рассматривая собственно пластические свойства рельефов и орнаментальной лепнины, автор замечает, что «скульптура экстерьеров обычно имеет характер специфически декоративного использования и не несет значительного смыслового содержания»28 и дальнейшее ее развитие происходит в «духе индивидуалистического романтизма и внешнего декоративизма»29. Постепенно, сохраняя звание «болевой точки\* эпохи модерна, скульптурное декоративное убранство, если и не становится отдельным объектом изучения, то получает свою оформленную проблематику, связанную не с собственными художественно-эстетическими качествами, а с определением его взаимодействия с архитектурой эпохи.

Здесь следует выделить программную монографию Д.В. Сарабьянова30, сумевшего в контексте общеевропейского материала найти возможность сделать важные замечания о природе декоративного убранства зданий. Исследователь выделяет два возможных (добавим — полярных) принципа соотнесения архитектуры и декора: конструкция имитирует орнамент, а орнамент конструкцию и, с другой стороны, — путь преодоления орнамента конструкцией. Сходные идеи можно отметить и в капитальном исследовании русского модерна Е.А. Борисовой и Г.Ю. Стернина31, где «размывание» четкой границы между архитектурой и скульптурой определяется как принципиальная категория эстетики модерна. В совместном труде B.C. Горюнова и М.П. Тубли32, отличающемся вниманием к идейно-художественным установкам эпохи модерна, на первый план выходит структурная взаимосвязь зодчества и декора, которая определяется как символика органического порядка. Ю.Я. Герчук33 определяет орнамент модерна как «психологический», отмечая среди открытий эпохи «чистую», лишенную орнаментов форму.

Исследования конца 1990-х - начала 2000-х годов все чаще сочетают искусствоведческий анализ с философским осмыслением происходящих в это период процессов, как это делают В.Г. Лисовский,

В.В. Кириллов, Г.И. Ревзин, С.И. Николаева34. В то же время, продолжается углубленное, разностороннее изучение конкретных памятников и явлений — работы Е.И. Кириченко, Б.М. Кирикова и других35. Отдельное место в историографии московского модерна занимают работы М.В. Нащокиной36, основанные на внушительном корпусе привлекаемых документальных источников и внимательном изучении архитектурной практики, что позволило восполнить пробелы и в общей картине художественной жизни эпохи. «Знаточество» исследований этого автора сказалось и в том, что М.В. Нащокина одна из первых коснулась вопроса о деятельности скульптурных мастерских в Москве рубежа веков37. В целом отдавая предпочтение более любопытному виду декоративного оформления — майолике38, автор в своих последующих работах не забывает и о лепном убранстве, делая акцент на символической программе декора и типологии мотивов39.

В конце 1980-х — 1990-е годы особый интерес вызывает именно московское зодчество, что, отчасти объясняется сознательной привязкой к 850-летнему юбилею столицы. Так или иначе, на этот период приходится настоящий бум разнообразных справочных изданий и путеводителей по древней столице, подготовленных как специалистами, так и краеведами - любителями40. Своей фундаментальностью выделяется биографический словарь московских зодчих, подготовленный коллективом ГНИМА им. А.В. Щусева под руководством А.Ф. Крашенинникова и А.В. Рогачева41. Первым знаком внимания непосредственно к скульптурному убранству Москвы вообще и эпохи модерна в частности становится альбом любительских фотографий А.А. Колмовского42, с краткой вступительной статьей Е.И. Кириченко, бегло освещающей историю декора московских зданий. Лепнина зданий эпохи модерна оценивается автором статьи как неотъемлемая, но совсем не обязательная часть архитектурной композиции. Невысокий уровень полиграфии и отсутствие какой-либо серьезной проблематики не помешали популярности данного издания43. Тот же самый материал, но уже несколько более подробно комментированный самим автором фотографий, в частности, затрагивающим вопросы тиражирования мотивов, и систематизированный в некое подобие свода туристских маршрутов, выдерживает еще одно издание спустя ровно 10 лет44.

Наконец, архитектурный декор эпохи модерна становится и предметом специальных научных исследований: ему посвящены

кандидатская диссертация В.М. Петровой45 о майолике, отдельные главы в книгах по художественной ковке и литью46. Собственно скульптурный декор зданий конца XIX - начала XX веков здесь еще не затрагивается, но сама убежденность в достойном уровне и художественно-эстетической значимости декоративного убранства распространяется все шире47.

В этот же период намечается еще одно направление в осмыслении художественной культуры эпохи, связанное обращением к взаимосвязи «типа жизни» и типа искусства, которое активно развивается в дальнейшем и остается наиболее актуальным вплоть до сегодняшних дней. Сама проблематика была заявлена в данной формулировке Г.Ю. Стерниным еще в конце 1980-х г.48, но ее широкое осмысление начинается во второй половине 1990-х годов и продолжается поныне49. В рамках такого интереса не проводившееся ранее изучение скульптурного убранства зданий может оказаться вполне благодатной возможностью поговорить о еще одном, немаловажном аспекте жизнеустроительных претензий модерна — «праве эстетического выбора», напрямую соотносимого с вопросами непосредственной архитектурно-художественной практики. И здесь будут уместны попытки разобраться в уникальных тройственных отношениях «заказчик — архитектор (автор) — скульптор или декоративно-скульптурная мастерская (исполнитель)». Именно в этой системе в особый узел увязываются теоретические и практические проблемы, связанные с ответственностью формирования эстетической ценности, реализации и прочтения образа, с уникальностью и массовостью, как категориями или «родовыми понятиями» (И. Кант) художественной жизни.

Особые страсти кипят до сих пор вокруг вопроса взаимодействия искусств на рубеже XIX и XX веков. Помимо того, что этот вопрос, так или иначе, затрагивается практически в каждом исследовании, посвященном модерну, существует и обширная специальная литература, представленная как отдельными статьями, так и тематическими сборниками, а так же целенаправленными монографическими исследованиям50. Разброс мнений здесь необычайно широк. Проведенное Е.Б. Муриной внимательное исследование проблем синтеза пространственных искусств богато тонкими наблюдениями, например: «синтез как структура оправдан различием временного и пространственного строения живописи, скульптуры и архитектуры»51. При этом автор отказывает модерну в стремлении к созданию полноценного синтеза искусств. Для Д.В. Сарабьянова так же «подлинной сверхзадачи в синтезе модерна нет»52, но тяготение различных искусств друг к другу стимулируют создание т.н. «малых» синтезов (книжного, театрального, интерьерного), как правило, продиктованных архитектурой.

Противоположного мнения придерживаются те авторы, которые видят в модерне пример самобытной и яркой реализации принципов синтеза искусств. Среди приверженцев такой позиции — Т.И. Володина. «Синтез модерна, — по ее мнению, — создает модель нового Универсума, мыслимого как находящийся в постоянном становлении поток, как длительность, или биологическое пространство - время, как устремленная к «высшему Синтезу» или Всеединству конвергирующая Вселенная»53.

Но по большей части, суждения исследователей лежат как бы между этими полюсами и предполагают наличие тех или иных качеств во взаимодействии искусств, способных соответствовать понятию синтеза. Так, во вводной статье к сборнику «Художественные модели мироздания» В.П. Толстой и Д.О. Швидковский отмечают, что стремление модерна к синтезу, реализованное в особняках и доходных домах, «сводилось к чисто декоративному единству стиля,

подчиненного архитектуре»54. В работах Е.И. Кириченко выделяется идея мифотворческой природы синтеза модерна, а на уровне собственно формообразования «специфика синтеза в модерне

основывается на равенстве содержательной и художественной значимости изобразительных и неизобразительных художественных средств»55. Изложенное в совместном труде Е.А. Борисовой и Г.Ю. Стернина представление о художественном синтезе стиля модерн заключается не столько во взаимодействии различных видов искусств, сколько во внутреннем «взаимодействии и взаимовлиянии художественного языка в самых различных видах творчества»56. B.C. Горюнов и М.П. Тубли, анализируя архитектурную теорию эпохи, определяют стиль и синтез как две стороны общецелевой

«антиэклектической» установки модерна в двух основных формах: органическое единство, противопоставленное механическому суммированию, и синтезирование различных видов искусств57.

Объяснение такому многообразию оценок в отношении взаимодействия искусств на рубеже столетий отчасти находится в самой внутренне конфликтной, подвижной природе модерна. А.И. Мазаев справедливо отмечает: «трудности художественно-творческого порядка, возникающие при практической реализации идеи синтеза искусств, всегда так или иначе, возрастают в те исторические периоды, когда эта система обновляется радикально и далека от завершенности»58.

С другой стороны, остается открытым вопрос терминологических допущений в отношении самого понятия взаимодействия (сочетания, соотнесения, взаимовлияния) искусств. Будучи привязанными к слишком условной формуле «синтез искусств», исследователи имеют все шансы сохранить неадекватность восприятия и оценки — от, возможно, излишне запальчивого признания несостоятельности до столь же безоглядного восхищения. В задачу данной работы не входит подробное, обстоятельное освещение этого аспекта, безусловно, требующего специального внимания, но и обойти стороной его невозможно, поскольку нет сомнений, что предлагаемый эпохой модерна самобытный вариант «искусства сочетаний» вполне адекватно и достаточно ярко раскрывается в отношениях зодчества и связанной с ним скульптуры.

В последнее время острота многих из обозначенных вопросов несколько поутихла, но отнюдь не в связи с их разрешенностью. Не секрет, что и в настоящее время существует четко выраженная оппозиция ревнителей и ярых критиков стиля. Впрочем, последние, коль скоро они определяют архитектуру модерна как «дамское прикладное искусство, увеличенное до гигантских размеров»59, не далеко ушли в своих суждениях от поверхностно-фасадного восприятия и позитивистской логики эпохи эклектики. Нет сомнений, что, идя «от детали», т.е. рассматривая такую частную сторону проявления общей художественной природы модерна, как монументально-декоративная скульптура, шаг за шагом углубляясь в ее собственную проблематику, можно в какой-то степени прояснить, а возможно и развеять некоторые из предубеждений, сформировавшихся в современном представлении об искусстве конца XIX - начала XX веков в целом.

Основываясь на такого рода широком взгляде, следует оставить в стороне вопросы иконографии и типологии отдельных мотивов. Безусловно, такой путь вполне возможен и в определенном смысле продуктивен: С.И. Николаева отводит небольшую главу («Своеобразие символики русской архитектуры стиля модерн») на описание и анализ различных символических мотивов и образов декора, которые не только уместны в контексте книги, но и вполне самодостаточны с точки зрения освоения темы в таком ракурсе 60. Для нас важнее посмотреть на скульптурное убранство сквозь призму архитектурного стиля в делом, ведь только такой метод позволит оценить особый характер «работы» скульптурного декора в постройках рубежа веков. Здесь необходимо постепенное погружение в материал: от общих проблем формообразования, связанных с вопросами соотнесения стиля здания и стиля убранства, возможностей стилизации как метода создания архитектурно-художественного единства, к конкретным отношениям пространства зодчества и пластики декора, формирования ритмической структуры, наконец, к вопросу о роли скульптуры во взаимодействии искусств, в самобытном «искусстве сочетаний» модерна. Романтическая мечта эпохи о всеохватности искусства сказалась и на характере до сих пор комплексно не изучавшейся архитектурно-художественной практики рубежа веков, с ее сложным пересечением запросов, вкусов, пристрастий и приоритетов. В своеобразной эстетически-ценностной шкале, выработанной эпохой модерна, декоративное убранство зданий занимало свое, особое место.

Собственно говоря, художественно-скульптурные мастерские тем и отличались, что их собственные претензии на свободу и самолюбивые устремления оставались вторичными по отношению к сугубо деловой направленности отношений с архитектором-автором. Не случайно, убедившись однажды в должном профессиональном уровне, архитекторы довольно часто обращаются к уже знакомой мастерской, тем более, если стилистика ее работ совпадает с образом предполагаемого сооружения. Так например, А.В. Щусев, возводя свои «неорусские» постройки, почти всегда прибегает к помощи артели мраморщиков под руководством Панина, входившей в состав Первой московской строительной артели, тогда как ведущие скульптора каждый раз меняются285. В.М. Васнецов не только сам постоянно сотрудничает с мастерской преемников Орлова, но и при случае

настоятельно рекомендует ее в качестве профессиональных исполнителей286.

Но было бы заблуждением полагать, что исполнители — скульптор, или художественно-строительная мастерская, были связаны при работе над декорированием постройки только лишь с архитектором. Заинтересованный в должном уровне проведения всех работ, заказчик так же не оставался в стороне в вопросе выбора тех, кому будет доверено оформление сооружения и нередко вносил свои коррективы в распределение ролей. Нередко, посредниками в такого рода выборе становились лица сторонние, не участвующие напрямую в строительстве, но чье мнение было и заказчику, и автору- архитектору не безынтересно. Означенное сотрудничество Васнецова с мастерской В.И. Орлова началось по рекомендации как раз такого стороннего лица — И.С. Остроухова, обратившего внимание Виктора Михайловича на ее профессионализм в связи с поисками исполнителя для памятника педагогу и публицисту, заведующему отделом литературной и театральной хроники «Московских ведомостей» Ю.Н. Говорухе-Отроку287. В письме Васнецова к Остроухову говорится: «памятник Говорухе-Отроку я окончил и сдал в редакцию «Московских ведомостей». Теперь нужно позаботиться о его исполнении. Вы как-то мне рекомендовали своего монументщика, адреса которого я не знаю. Не будете ли любезны сообщить мне его точный адрес письменно или еще лучше — направить монументщика прямо в редакцию для установления условий исполнения»288. Заказчиком здесь выступила редакция газеты, а ответственность за выбор исполнителя распределилась, фактически, между тремя фигурантами: редакцией, художником-автором и «советчиком».

Порой, архитектор вообще оставался практически в стороне от самого процесса выбора, который решался на уровне заказчика и людей сведущих или даже профессионалов из его окружения. Так, посредником между П.И. Харитоненко и С.Т. Коненковым в вопросе об изготовлении «Распятия» для церкви в Натальевке вел С.А. Виноградов. Коненков вспоминает: «Принять заказ сахарозаводчика меня просил в своем письме известный московский живописец Сергей Арсеньевич Виноградов, который характеризовал П.И. Харитоненко как крупнейшего коллекционера и мецената, оказывающего поддержку прогрессивному русскому искусству. [...] Виноградов писал и о том, что вход в церковь будет украшен скульптурами пророков и апостолов работы Александра Терентьевича Матвеева, что фрески пишет молодой талантливый художник Савинский.

[...] Работа в содружестве с такими большими мастерами, как Щусев и Матвеев, представлялась мне интересной»289. Неизвестно, какие аргументы в пользу самого Коненкова выдвигал Виноградов, общаясь с Харитоненко, но так или иначе, обоюдное согласие сторон было достигнуто и рельефное «Распятие» его работы украсило южный портал церкви.

Между тем, ни для Коненкова, ни для Матвеева, работа над убранством церкви не стала, в отличие от стойкого «тандема» Васнецов — Орлов, началом продолжительного сотрудничества с Харитоненко, этим «vieux pompier», как его называли в то время за приверженность к классической традиции и всему древнему искусству. И так дело обстояло чаще всего, не смотря на то, что декоративное убранство, исполнение тех самых деталей, которые завершают процесс рождения здания, создают атмосферу «очеловеченного», эмоционально окрашенного пространства архитектуры, оставалось для заказчика наиболее близким и желанным этапом строительства. Щербатов, подчеркивая свое полное доверие к мастерам, наносившим эти самые последние штрихи в образ его будущего дома, писал, что работа эта «была очень увлекательна и оставила на всю жизнь самое приятное воспоминание. Это были культурные, чуткие, все понимавшие с полуслова работники»290. И далее: «В малейших подробностях разрабатывались планы, рисунки, орнаменты, отделка стен с позолоченными стильными орнаментами и барельефами особняка. Одновременно вылепливались орнаменты, скульптуры, капители колонн, барельефы и орнаменты карнизов для уже законченного вчерне фасада.

Это была самая захватывающая стадия работ»291.

Неустанное внимание и заказчиков, и авторов-архитекторов к таким, казалось бы, второстепенным деталям строительства, каким является убранство, в том числе и скульптурное, заставляет оценить то особое отношение к «малым» художественным формам, стоящим ранее вне рамок «чистого» искусства и столь показательное для эпохи, как одно из оснований новых опытов «искусства сочетаний», в поиске, по большому счету, идеальной гармонии многообразия в единстве.

Размышления современников, склонных не к философствованию, но к некой обобщающей культурологической рефлексии, на эти темы полны противоречивых чувств. И в то время, «когда кругом свершается такое неблагополучие, когда гражданский инженер вытесняет архитектора, бездарный ремесленник и машина вытесняют утонченное творчество художника, как и благородный труд кустаря, когда в ювелирном деле оценивается лишь качество камней [...], а не художественная обработка»292 собственный опыт подводит того же С.А. Щербатова к убеждению во всеохватности искусства. «Что крупно и что мелко, что значительно и менее значительно — подобная расценка формальная не является ли она донельзя условной? Не едино ли все искусство как некая стихия, вбирающая в себя все отмеченное знаком красоты и сама развивающаяся под знаком единства, с ее имманентным началом эту красоту обуславливающим?! Картина, статуя, здание, архитектурный ансамбль [...], ансамбль мебели, [...] туалет, шляпа женщины — не все ли это, независимо от категорий в иерархии ценностей, одинаково ответственно (при общем для всего этого критерии) перед неким законом всеобщим — единства, то есть гармонии (как и музыка), отступление от которой вносит дисгармонию, оскорбительную для глаза, как и в музыке для слуха.

Если “дух дышит где хочет”, то и красота тоже живет во

всем»293.

Опубликованная в первом номере «Академии архитектуры» за 1934 г. статья зодчего и теоретика А.В. Кузнецова «Архитектура и строительная техника в XIX и начале XX века» закрепляла качественный дисбаланс внутри зодчества эпохи модерна: «В течение всего XIX века имел место глубокий разрыв между индустриальным способом производства и художественным творчеством. Насколько совершенными были технические достижения, настолько же несовершенным было художественное оформление»294. С той или иной долей очевидности этот постулат угадывается во многих исследованиях, посвященных зодчеству эпохи модерна.

Но было бы принципиальным заблуждением находить определенную оригинальность, новаторство и безусловные художественные достоинства у архитектуры, одновременно предавая поруганию скульптурный декор зданий той же самой стилистики. Перефразируя известную сентенцию, можно сказать, что архитектура заслуживает того декора, который она имеет. Важные для зодчества эпохи модерна новации, такие, как многообразие стилевых тенденций в рамках единой идейно-художественной модели, потенциальная динамика, непрерывность пространства-материи и «эстетика переходности», полифоническая ритмика и стереотомизм, столь же актуальны и для скульптурного убранства зданий. Но и заложенные в культуре разрушительные, по своей сути, установки на преодоление видовой природы различных искусств и тотальный синтетизм, атектоничность, мифотворческий пантеизм рационально-выверенного свойства и преобразовательное миссионерство всепроникающей «красоты» находят отклик в формах скульптурного декора.

Если архитектуре требовалось утвердить собственную динамичную пластическую вариативность органического свойства, то она неизбежно должна была прорастать новообразованиями скульптурных форм. И здесь уже важны не столько собственные художественные качества декоративной скульптуры, сколько само ее существование, пластическая активность, декларативность и новизна. Зодчество эпохи модерна буквально нуждалось именно в таком декоре

* преувеличенно экспрессивном, безудержно напряженном, витальном, потенциально динамичном, способным соответствовать званию «многоразличимых манифестаций природы\* (П. Флоренский). И действительно, скульптурный декор рождался словно из самой ткани архитектуры, из недр ее собственных форм, возвращаясь обратно в виде скульптуризованной детали конструкции — балкона, консоли, импоста, колонны, наличника. «Осторожно приспосабливая» (О. Мунц) стилистику, пластику и символическую выразительность форм скульптурного убранства к собственным нуждам, зодчество стремилось реализовать сознательно взлелеянную мечту об обретении утраченной целостности бытия, об онтологическом обустройстве человека в раздавшемся в своих границах мире.

Поиски обновленного архитектурного языка были замечательным культурным экспериментом рубежа веков, принесшим свои плоды: столь узнаваемой «неклассической» стилистики как зодчества в целом, так и его убранства европейское искусство не знало со времен средневековья. Новаторство, замеченное современниками в первую очередь на уровне декора с его шокирующе активными формами, быстро попало в ранг легко узнаваемого атрибута моды, порой не к месту применяемого в архитектуре. Хотя довольно скоро было замечено, что «Народившийся новый стиль нанес сильный удар по старым традициям, но вечных основ искусства он не нарушил. Характер украшений изменился, но украшения остались»295.

Это стремление во что бы то ни стало озарить «прекрасным» серые будни прочно отождествлялось именно с «украшением» здания

* в архитектуре, предмета — в прикладном искусстве, жилища — произведениями искусства, себя — ювелирными изделиями... При этом иных функций, кроме как «услаждения» взора или слуха «красоте\* современники не отводили. И хотя А. Красовский еще в 1851 году заявил, что «лозунг наш — преобразование полезного в изящное»296, в этом, часто цитируемом его высказывании смысл самого понятия «изящное» и суть вопроса о пути названного преобразования остается размытым. Ясность вносят его рассуждения об утилитарных конструктивных формах, которые должны быть «суть геометрические: всякие же подражания органическим формам

употребляются в строениях только как украшение»297. Таким образом, *декор* выступает автономно от конструкции, являясь формой ее эстетизации.

Со времен эклектики *понимание* функции декора и, шире, «прекрасного\* не подверглось решительным изменениям, лишь склонившись к большей абсолютизации его сугубо эстетического значения. Е.Е. Баумгартен так и пишет: «Отличительное свойство прекрасного — его практическая бесполезность»298. В то же время, в практике «искусства сочетаний» модерна, физически сливаясь с конструктивным элементом зодчества или бытовым предметом, имеющим определенную функцию (например, ручкой двери), скульптурный декор неизбежно проецировал свое, казалось бы, суіубо «эстетическое служение» на принимающую его форму. «Красота» формы оказывается на поверку ее благоприобретенным структурным качеством и это — своеобразный вклад скульптурного убранства эпохи модерна в копилку идей зарождающегося проторационализма299. В тех же случаях, когда такой тесной внутренне обусловленной связи в оформлении зданий не происходит, сооружение остается эклектическим по сути, в какие бы «модные» одежды оно не рядилось. Именно слепое и поверхностное желание следовать новой стилистике, не редкое в московской архитектуре рубежа веков, и преувеличенное внимание к отдельному мотиву убранства дискредитирует модерн, заставляя критиков

недальновидно осуждать его сугубо «декоративную» природу.

Развитие промышленности, выделение в ней узко

направленных серийных производств, привело к автономизации скульптурного декора, в первую очередь орнамента, и, как следствие, утраты предустановленной целостности функции и украшения.

Зафиксированное в названии журнала разделение — «Искусство *и* художественная промышленность»300 (курсив мой — *А. В.),*

чрезвычайно показательно для эпохи, когда сама идея «украшенного» предмета прочно связывается с деятельностью приглашенного художника, как бы с вторжением извне, когда искусство оказывается «приложенным» к готовой форме, т.е. прикладным. «Художественная промышленность — какое унизительное слово! — восклицает Н.К.

17А

Рерих, — В то время, когда искусство стремится проникнуть снова за пределы холста или глины, когда искусство доходит до мельчайших закоулков жизни, тогда-то мы своими руками устраиваем ему оскорбительные препятствия»301.

Все чаще образ здания является продуктом фантазии не профессионального зодчего, а художника, для практического воплощения замыслов которого требуется приглашение архитектора - инженера. Протест против засилья «ремесленности» сочетается с настойчивым требованием профессионализма. Причем требования, предъявляемые к «идеальному» архитектору, который должен владеть не только навыками строительства, но и рисунка, живописи, скульптуры, прикладного искусства, оказываются настолько высокими, что соответствовать им способны лишь исключительно широко одаренные личности «возрожденческого» типа. Несмотря на все прилагаемые усилия, например Школы Общества поощрения художеств, предпринимавшей под руководством Н.К. Рериха серьезные шаги в сторону преодоления «трафаретно-механических» принципов эклектики, «художественная промышленность» в эпоху модерна еще не определилась в своей специфике, а потому и не могла реализовывать собственные возможности наилучшим образом..

На стыке двух моделей действия — ремесленно-цехового производства (старой) и нарождающейся «художественной индустрии» (новой), сама идея «преображения жизни искусством», имея столь различные перспективы развития, растаскивается для удобства практического с ней обращения на отдельные посылы. С одной стороны, если «красота живет во всем», то самозначимостью обладает и отдельно взятый мотив декора. Но его собственная художественная, эстетическая ценность нередко оказывается значительно ниже, чем то архитектурно-художественное единство, к которому он имеет прямое отношение. Вырванная из контекста, вне связи с целым деталь рискует не выдержать строгой критики. В свою очередь, действуя, как справедливо заметил С. Мерку ров, подобно «усилителю», скульптура способна подчеркнуть «положительные или отрицательные стороны связанной с ней архитектуры»302. В ситуации «эстетического разлада» зодчество эпохи модерна делает невероятные усилия, действуя по всем уровням проблемы взаимоотношений здания и убранства — образно-стилистическим, структурно-композиционным, метроритмическим, дабы искусственно преодолеть утраченный синкретизм. Расплачиваться за такую рационально создаваемую «искусную естественность красоты» приходится тотальной внутренней противоречивостью, целым рядом общекультурных апорий и, наконец, утопичностью основополагающих идей.

Утопия, лежавшая в основе программного стремления к синтезу искусств, оказалась столь притягательно хороша, что затмила собой реалии «искусства сочетаний» эпохи модерна и даже усилила ощущение их неполноценности. Между тем, следование принципам стилизации ощущения, особое понимание тектоники как внутренне структурного роста, подчиненного полифонической ритмике и потенциальной динамике форм, присущие зодчеству рубежа веков, составляют принципиальную самобытность и самодостаточность «искусства сочетаний» модерна, отличного от классических иерархических представлений. Социально-эстетический утопизм, соединенный с рациональностью поисков его адекватного воплощения сообщал искусству эпохи оттенок надрыва, привлекательного уже тем, что был сродни сознательной авантюре, предпринимаемой в поисках острых ощущений. Отсюда — откровенный вызов и эпатаж, сказавшийся в архитектуре модерна прежде всего на уровне мотивов скульптурного декора с их остро заявленной стилистической особостью.

Наделенная пластической жизнью прихотливая линия демонстрирует намерение связать тесными узами родства графичность и скульптурность, плоскостность и пространственность, абстрактную умозрительную символичность с реальным бытованием формы. Здесь нельзя отделить и абсолютизировать какое-либо качество, не исказив смысл рожденного единства. Даже абсолютно плоские арабески модерна — это те хорошо нарисованные линии, за абстрактной выразительностью которых открывается умозрительная глубина. Все настойчивее принуждая зрителя воспринимать эстетическую ценность абстракции, декор исподволь готовил собственную гибель под натиском сторонников красоты «чистых»

форм и требований утилитаризма. Присовокупим к этим тенденциям развитие новой «художественной промышленности\* и — следующее поколение с нескрываемым наслаждением и чувством собственной правоты призовет «уничтожить цветочки, гирлянды, женские головки, стилизаторские подделки; послать ряд культурных художников в те производства, где одно изменение прикладных приемов [...] сможет повысить качество (*социально-бытовое*) продукции»303 (курсив мой —

А.В.). Но утратив стремление к «украшению\* разве не утратили они саму обеспокоенность *эстетическим качеством* «продукции»?

Узнаваемый путь формообразования скульптурного убранства зданий модерна, основанный на следовании принципам стилизации ощущения, т.е. линейно-пластической трансформации ранее запечатленного и уже «отрефлектированного» в сознании образа, вполне адекватен символически опосредованному образу самой архитектуры. Более того, через более конкретный в своей изобразительности декор, постройка получала прекрасное акцентное выражение собственной стилистики. Неизменно связываемый с проектированием, расчетами и чертежами мир архитектурного творчества становился для современников захватывающим и собственно художественным, именно тогда, когда дело доходило до элементов «украшения». Князь Щербатов вспоминает: «Когда растущее здание близилось к «расцвету» и лепились Лансере и его художниками- помохцниками орнаменты фриза, скульптуры фасада, листья аканфа для капителей колонн, кронштейны, розетки, стильные орнаменты, когда обсуждалась отделка комнат квартир и сложная отделка моего особняка на шестом этаже с его наружной колоннадой и прелестными лоджиями, украшенными скульптурами, [...] сложные технические расчеты Агеенко казались мне столь же важным, сколь и бесконечно тоскливым делом, “обратной стороной медали” — на одной орнамент, на другой цифра»304.

В этом восклицании Щербатова как бы заключена некая сжатая формула архитектуры, как ее оценивали на то время — *на одном полюсе орнамент, на другом* — *цифра.* Эпоха колебалась в значениях этой формулы — от безудержной декоративности, а порой и претенциозной вычурности форм, до сухой рационалистичности и сознательного аскетизма, но, неизменно ощущая, а потому и подразумевая присутствие и возможное действие здесь и сейчас обратной силы, желала их гармоничного примирения. Лучшие образы архитектуры эпохи модерна озарены стремлением к такому конфликтному, по сути, слиянию различных установок через примирение под знаком единой символической образности. Такой же путь преодоления, согласно утопии модерна, должны пройти искусства вообще в их согласном движении к мистическому синтезу. Футуристическая устремленность, постоянный поиск идеалов сочетались с широким диапазоном наделяемых эстетической ценностью явлений, синтезирующие тенденции — с внутристилевой многоликостью, которую современники нередко оценивали не иначе как эклектику. Но эклектика теперь определяла не формообразующие принципы стиля, а саму идею внутренне конфликтного многообразия в единстве, уникальный «соборный индивидуализм».

Идея слияния-преодоления, замешанная на «эстетике противоречия», становится для эпохи модерна всеобъемлющей и самоценной. Бодлер прямо настаивает на священном праве человека противоречить себе. Бальмонт афористично заявляет: «В моей душе навек слились и Нет и Да. И Да и Нет — их нет». Означенная «эстетика противоречия», сознательно культивируемая парадоксальность ясно читаемая, в первую очередь, в самой природе «рационально­надуманного иррационально-символического» стиля, составляет специфику культуры рубежа веков, и, одновременно, становится преградой на пути практической реализации тотальных синтезирующих стремлений. Это и драма, и благодатное поле деятельности эпохи, тоскующей об утраченной априорной целостности бытия. Стремление искусства к преодолению разорванных связей выходит за рамки художественных реалий эпохи, становясь своего рода формой культурного существования человека вообще.

Следуя, по собственному признанию, за Шопенгауэром, Альфред Вебер понимает культуру и культурное деяние в целом как «волю к синтезу» личности и мира: «я говорю об основании нашего бытия, которое уходит за пределы разделения мира на субъект и объект, об основании нашего бытия, которое [...] сообщает нам волю как глубочайший последний импульс нашего действия, чтобы преодолеть этот principium individuationis (принцип индивидуации —

*А.В.),* в который мы заперты, чтобы сломать, взорвать пространственно-временные границы нашей личности и создать синтез самого себя и объективного мира — и тогда мы будем растворены — он в нас, а мы в нем»305. Постулируемая А. Вебером идея *\*воли к синтезу*» становится результатом обобщения социокультурного опыта эпохи.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

ВВЕДЕНИЕ

1. *Шервуд В. О.* Опыт исследования законов искусства. Живопись, скульптура, архитектура, орнаментика. М., 1895. С.2.
2. «Мир искусства», 1902, отд. 1-й. С. 183.
3. *Терновец Б.Н.* Русские скульпторы. М., 1924. С.34.
4. *Иконников А.В.* Тысяча лет русской архитектуры. М., 1990. С.ЗОЗ.
5. *Белый А.* Котик Летаев.// *Белый А.* Серебряный голубь. М., 1990. С.381.
6. *Виппер Б.Р.* Несколько тезисов к проблеме стиля.// «Творчество», 1962. №9. С.11-12.
7. *Стасов В.В.* Собрание сочинений. Т.4. СПб., 1906. С.26.
8. *Стасов В.В.* Искусство в XIX веке.// XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб., 1901. С.224.
9. *Соколов П.* Красота архитектурных форм.// «Зодчий», 1912, №49. С.488. i° «Искусство», 1905, Ncl. С.ЗЗ.
10. *Ремпель Л., Вязниковцева Т.* Эпоха модерна в архитектуре Москвы./ Архитектура СССР, 1935, №10-11.
11. Оль *А.А.* Архитектура Ленинграда./ / Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.1. М., 1975. С.462.
12. *Филиппов А.В., Филиппова С.В., Брик Ф.Г.* Архитектурная терракота. М., 1941; *Крестовский И.В.* Монументально-декоративная скульптура. М.-Л., 1949; *Ромм А.Г.* Русские монументальные рельефы. М., 1953; а так же — Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. М., 1951; Монументальная и декоративная скульптура XVIII - XIX веков. М.- Л., 1951.
13. *Хомутецкий Н.Ф.* Архитектура России с середины XIX века до 1917 года: Автореферат диссертации на соискание уч. степени д-ра искусствоведения. Л., 1955.
14. *Щусев А.В.* Наши разногласия// Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.1. С. 184.
15. *Пунин А.Л.* Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX - начала XX века: Автореферат диссертации на соискание уч. степени канд. арх. Л.,

1966.

1. *Каждая Т.П.* Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX - начала XX века.// Русская художественная культура конца XIX - начала XX века. (1895-1970). Кн. 2. М., 1969.
2. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX и XX веков. М., 1970; *Коган Д.З.* Мамонтовский кружок. М., 1970; *Борисова Е.А., Каждая. Т.П.* Русская архитектура конца XIX - начала XX веков. М., 1971; *Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М., 1973; *Шевелев И.Ш.* Логика архитектурной гармонии. М., 1973; Москва: Памятники архитектуры 1830-1910-х годов. М., 1973; Проблемы синтеза искусств и архитектуры: Сб. научных трудов института им. И.Е. Репина. Вып.З. Л., 1973; *Голъдзамт Э.А.* Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. М., 1973.
3. *Хан-Магомедов С.* Введение.// Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Л.-М., 1944-1977. Т. 10. М., 1972. С.29.
4. *Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М., 1973. С.44.
5. Там же, С.70.
6. Даже если не упоминать за это десятилетие статьи и конференции по проблематике модерна, а ограничиться изданными книгами, список получится внушительный: *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976; *Зоркая Н.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976; *Лисовский В.Г.*

Особенности русской архитектуры конца XIX - начала XX веков. Л., 1976; *Кириченко Е.И.* Москва на рубеже столетий. М., 1977; Конструкция и архитектурная форма в русском зодчестве XIX - начала XX в. М., 1977. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978; *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979; *Кириллов В.В.* Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа. М., 1979; Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984; *Иконников А.В.* Архитектура Москвы. XX век. М, 1984; *Долгополов Л.К.* На рубеже веков. Л.. 1985.

1. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830-1910-х годов. С. 199.
2. *Борисова Е.А.* Некоторые вопросы изучения русской архитектуры второй половины XIX - начала XX века.// Из истории русского искусства второй половины XIX - начала XX века. М., 1978. С.44.
3. *Турчин B.C.* Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков.// Из истории русского искусства второй половины XIX - начала XX века.
4. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М., 1988; Ф.О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX - начала XX веков. М., 1988. *Сарабъянов Д.В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989, М., 2001; *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М., 1990, 1998; The Twilight of the Tsars: Russian art at the turn of the century. London. 1991; *Горюнов B.C., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1992; *РевзинГ.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992; *Сарабъянов Д. В.* История русского искусства конца XIX - начала XX веков. М., 1993; *Кириченко Е.И.* Русский стиль. М., 1997; *Швидковский Д., Шорбан Е.* Московские особняки. М., 1997.
5. *Шмидт И.М.* Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М., 1989.