



005011083

*На правах рукописи*

Давыдова Ирина Исаговна

**СИМВОЛ КАК СОТЕРИОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В РУССКОЙ  
ПОРУБЕЖНОЙ КУЛЬТУРЕ МОДЕРНА.**

**ОСОБНЯК СТ.П. РЯБУШИНСКОГО**

Специальность 24.00.01 - теория и история культуры

**Автореферат**

Диссертации на соискание ученой степени

Кандидата культурологии

- 1 МАР 2012

Москва – 2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры факультета культурологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Государственная академия славянской культуры» (ФГБОУ ВПО «ГАСК»)

**Научный руководитель:**

кандидат культурологии,  
профессор  
**Коненкова А.К.**

**Официальные оппоненты:**

доктор философских наук,  
профессор  
**Громов М.Н.**

кандидат культурологии,  
доцент  
**Кутикова Н.А.**

**Ведущая организация:**

Московский государственный  
академический художественный институт  
имени В.И. Сурикова

Защита состоится «07» марта 2012 года в \_\_\_\_\_ часов  
на заседании диссертационного совета Д.212.044.01  
в Государственной академии славянской культуры.

Адрес: 125373, Москва, ул. Героев Панфиловцев, д. 39, корп. 2

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке  
Государственной академии славянской культуры и на ее официальном сайте:  
<http://www.gask.ru>

Автореферат разослан «6» февраля 2012г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета Д.212.044.01  
Кандидат философских наук, профессор

С.И. Бажов

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность темы исследования.

Культура переломных эпох – область особенного интереса современных исследователей. В порубежной культуре мы видим явления, во многом перекликающиеся с настоящим временем, отмеченным опасным усилением тенденции к глобализации. В этих условиях вопросы сохранения этнокультурной идентичности, гармоничной целостности, национальной специфики, ярко раскрывшиеся в культуротворчестве эпохи рубежа XIX и XX вв., особенно актуальны сегодня.

Утвердившийся в гуманитарных областях научного исследования конца XX – начала XXI века настойчивый интерес к семантическим проблемам в культуре, и в частности, роли и значению символа в архитектуре, в контексте культурного пространства московского модерна в значительной степени обусловлен диалогом культур, особенно мощно проявляющемся в культурах рубежа эпох. Глубинные смыслы этого явления могут быть раскрыты через все многообразие культуры, но наиболее ярко диалог культур конца XIX – начала XX и конца XX – начала XXI вв. оформился в основных видах искусства этих периодов: литературе, живописи, декоративно-прикладном искусстве, скульптуре, музыке, театре и архитектуре, где символическая составляющая художественного образа обрела смысл и значение доминирующей константы.

Одним из феноменов визуального проявления глубинных смыслов культуры является искусство архитектуры, синтетично объединяющее в своем особенном, стилистически оформленном художественном пространстве все виды изобразительных искусств. Одним из основных культурообразующих факторов русской культуры с X века – времени принятия христианства как государственной религии, было православие. Свойственные ему духовно-нравственные, дидактические аспекты явились одним из основополагающих критериев к целостному подходу в изучении модерна, как нового социокультурного, философско-эстетического направления в развитии культуры России.

Сформировавшаяся на рубеже XIX – XX веков и несущая отпечаток поиска нового символа культурно-духовных ценностей и нового идеала красоты, основанных на национальных приоритетах, культура модерна являет собой антитезу одному из направлений нынешнего рубежного периода русской культуры, так называемому «неомодерну». Это стилистическое направление, в сравнении с прошлым веком, значительно утратило глубинную смысловую нагрузку, ориентируясь зачастую на копирование внешних эффектов архитектурно-художественного образа прошлого времени, что не дает возможности сформировать фундаментальные основания, способствующие сохранению и воссозданию культурно-исторического стиля на новом временном этапе.

В нынешнем XXI веке – эпохе господства унифицированной, «безОбразной» архитектуры, в которой за властью геометрических форм и чистой функциональности не видно смысловых «корней», изначально свойственных русской архитектуре, вновь становится актуальной проблема символа, как своего рода, накопителя памяти, как «смысловой глубины», «смысловой перспективы» в

произведении.<sup>1</sup> Именно символ оживляет собой традицию в ее неразрывном единстве из прошлого, настоящего для будущего. Об этом писал Ф.О. Шехтель в своих дневниках, утверждая, что «вне народности нет искусства. И без народности нет в нем физиономии, только пошлое лицо возможно без индивидуальной физиономии».<sup>2</sup> Именно так воспринимали эту категорию культуры в московской архитектуре на рубеже XIX – XX веков.

Формированию теории символов в начале XX века во многом способствовало открытие древнерусской архитектуры и иконописи, как самоценного искусства, где ключевую роль играл символический язык, сопровождавшийся декоративно-плоскостным решением письма и локальным колоритом. Эти открытия позволили осмыслить духовные корни национальной специфики русской культуры, в целом, и явились основой для поиска нового художественного языка русской культуры и искусства конца XIX – начала XX века. В иконописи, как «художественно-метафорическом приложении Евангелия Спасителя в краски»,<sup>3</sup> задача видимого сюжета – помимо общепринятых каноничных антропоморфных изображений Первообраза, явить зрителям также ряд раннехристианских иконических символов (рыба, солнце, виноградная лоза, лестница, река и др.), зачастую выполняющих в сюжете роль аллегорического подтекста, и, соответственно, возводящих умозрительно мышление к ведущим христианским первообразам.

Подобное осмысление иконических символов, выработанных сакральным искусством предыдущих столетий, повлияло на формирование ассоциативного восприятия повествовательного пространства культуры модерна в целом, и в частности, архитектуры светского жилого пространства, выполняющего, таким образом, функцию подтекста. Эта смысловая нагрузка символа как амбивалентного знака, явилась идеологическим фундаментом литературного символизма, по сути, ставшего теоретическим обоснованием модерна, в котором символ, наглядно воплощенный архитектором, универсально сочетающим в себе различные специальности: художника (или театрального декоратора), философа, строителя, инженера, зарождается в душе подготовленного зрителя уже как «символ-напоминание».<sup>4</sup> Идея синтеза (архитектура как высший синтез) имеет в качестве соединительного звена информационно-содержательный символ – первоначальный носитель и объединитель духовных приоритетов культуры в целом, позволяющий, благодаря своей инвариантности, максимально реализовать назначение сакрального искусства и наполнить его «предельным» синтезом, что, по словам П.А. Флоренского является высшей задачей искусства.<sup>5</sup> Изначально заложенная архитектурой идея синтеза культивирует, подобно церковному зодчеству, приемы функционально-эстетического равновесия в системе внутреннего и внешнего убранства здания. Эта

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. Сост. Бочаров С.Г. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. С. 36

<sup>2</sup> Шехтель Ф.О. Сурсум корда (дневник, рукопись). 1916-1920. ГМА им. А.В. Щусева, раздел 1-й, № 116293, С.67

<sup>3</sup> И.Попович об иконе, иконописании и иконописцах // Беседа, 1988, №7.С.40.

<sup>4</sup> Творчество М.Якуничковой //Перси У. Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада.-М., 2007. С.76.

<sup>5</sup> Флоренский П.А.Избранные труды по искусству. М., 1996. С.213.

линия прослеживается, главным образом, в интерьере здания, назначение которого логично трансформирует все смысловые и художественно-декоративные приемы, выражая их емкой синтетичной «формулой» в лаконичном фасадном декоре.

Одним из идеологов архитектурной философии столичного модерна выступил Федор Осипович Шехтель (1859-1926), чьи постройки начала XX столетия, безусловно, считались эмблемой национально-романтической ветви стиля и, по словам его современника, были пронизаны «монументальностью, архитектурной логикой и экономикой».<sup>6</sup> Особое место в его творчестве занимает столичная городская усадьба А.А. Рябушинской (Ст.П.Рябушинского) по ул. М.Никитская, д.6, чей особняк признан и современниками, и потомками «жемчужиной» московского модерна. В архитектуре смысла данного здания прослеживаются искания всей русской культуры рубежа веков, возложившей свою миссионерскую функцию на преобразующую «работу» искусства. Тема идеальной «мудрой красоты»,<sup>7</sup> или воспитательной красоты в ее высоко нравственном сотериологическом смысле, трансформируется зодчим в архитектуре и внутреннем убранстве дома через уже хрестоматийные слова Ф.М. Достоевского «Мир спасет Красота»,<sup>8</sup> становясь, таким образом, девизом новой эстетики эпохи.

Для современной культурно-художественной практики, в связи с утратой духовных ориентиров в современном глобализирующемся обществе, подобные явления культуры модерна конца XIX – начала XX века имеют основополагающее дидактическое значение.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Многоплановое рассмотрение категории символа в московской архитектуре конца XIX – начала XX века, как особой культурной и философской категории, предполагает ее обзор в контексте культуры русского модерна на его ранней (так называемой романтической) стадии.

Во второй половине XX века, после долгого идеологического забвения, в России вновь обнаруживается профессиональный интерес к национальным достижениям духовной культуры начала века, особенно концентрированно он проявился к памятникам модерна. Результатом явилось появление ряда фундаментальных работ, в которых, к сожалению, теме символа и заложенной в него нравственно-дидактической (сотериологической) идее, было придано лишь внешнее, конъюнктурное значение.

Библиографический базис настоящего диссертационного исследования опирается на ряд междисциплинарных основополагающих научных трудов Борисовой Е.А., Борисовского В.Г., Володиной Т., Голубцова А.П., Горюнова В.С., Громова М.Н., В.Гюго, Ермиловой Е.В., Кириченко Е.И., Кириллова В.В., Кисилева М.Ф., Коненковой А.К., Кучмаевой И.К., Лидова А.М., Нашокиной М.В., У. Перси, Покровского Н.В., Пэнэжко Н.Л., Рябушинского Ст.П., Рябушинского В.П., Стернина Г.Ю., Тубли М.П. и др.

<sup>6</sup> Шехтель-Тонкова В.Ф. Биография академика архитектуры Шехтеля Ф.О. ГМА, раздел I, № 11628/1. - с.7. б/д

<sup>7</sup> Бычков В.В. Эстетика поздней античности (II-III века). М., 1981. С.217.

<sup>8</sup> Достоевский Ф.М. Идиот. Собр. соч. в 15 тт., Т.6. Л. 1989. С.384..

Кроме этого, важные аспекты были найдены в посвященных вопросам изучения символа работах А. Белого, Булгакова С.Н., Л. Бенуас, Васильевой Т.В., Н. Велимировича (свят. Николая Сербского), Иванова В.И., Э. Кассирера, Лосева А.Ф., Лотмана Ю.М., Соловьева В.С., Флоренского П.А., Флорковской А.К., гр. Уварова А.С., О. Шпенглера, прот. Владимира (Цветкова) и др.

Большую роль в обозначении степени влияния символизма на формирование культурного поля исследования сыграли теоретические работы Аверинцева С.С., Алпатова Н.В., Аркина Д.Е., Бахтина М.М., Бибикина В.В., Бычкова В.В., Гуревича В.Я., Крючковой В.А., Ж. ле Гоффа, Лихачева Д.С., Тахо-Годи А.А., У. Эко, Асмуса В.Ф., Леонтьевой И.П. и др.

Серьезной источниковедческой базой для данной диссертации оказались справочники, авторские энциклопедии и словари – Брокгауза Р.А. и Ефрона И.А., Власова В.Г., Гудмана Ф., Ивина А.А., Ирмшера и Р. Йоне, Кэрлота Х.Э., Левита С.Я., архим. Никифора, Овчинникова В., Олейниковой Т., Полуниной Н. и Плужникова В.И., Дж. Тресиддера, Рогалевича Н.Н., Филатова В.В., Фролова А., Южакова С.Н.

В проводимом исследовании важную роль сыграли работы по истории теории культуры, а также труды, посвященные философии, истории, религиоведению, искусствоведению: Апышкова В.П., Бердяева Н.А., А. Вен де Вельде, Гиппиус З.Н., Голубцова А.П., К. Дзя, Жегина Л.Ф., Зеньковского В.В., Ильина И.А., Иконникова А.В., Кагана М.С., Кондакова Н.П., Лебедева Ю.С., Лепяхина В.В., Лисовского В.Г., Лосского Н.О., Масленикова И.О., Мазаева А.И., Мещерякова А.Н., Мушты А.Е., Пелипенко Е., Петрова Ю.А., Рубцова Н.Н., Рябушинского В.П., Сайгиной Л. В., Сарабьянова Д.В., Славиной Т.А., Соколова М.Н., Станиславского К.С., Сыркина М.Г., Топорова В.Н., Трубецкого Е.Н., Угреневича Д.М., Успенского Л.А., о. Порфирия (Успенского), Чехова А.П., Чистякова Г.С., Яковлева Е.Г.

Главным источником в настоящем исследовании стали дневниковая рукопись Ф.О. Шехтеля 1916-1920 годов из рукописных фондов ГМА им. Щусева А.В. - «Sursum corda» (лат. Горе имеем сердца), выражающая мировоззрение и личное отношение зодчего к культуре, искусству, религии, а также его лекции 1919 года, написанные для студентов Строгановского училища: «Мистика в искусстве», «Микеланджело Буонаротти», «Сказка о трех сестрах».

В области понимания и толкования содержания символики орнамента и декоративных образов исследование опиралось на трактаты Витрувия (Марка Витрувия Поллиона), Аврелия Августина, а также труды Дионисия Ареопагита и Григория Паламы.

Наиболее ценными художественно-информационными источниками стали мемуарные материалы Бондаренко И.Е., Волошиной-Сабашниковой М.В., братьев Кориных А.Д. и П.Д., Романа Роллана, Саблиной Тер-Гевондян Т.Р., Ходасевич В.М., Шехтель-Тонковой В.Ф., кн. С.А. Щербатова, а также акварельные работы советских художников из фондов ИМЛИ РАН – братьев Кориных А.Д. и П.Д., Соколова И., посвященные интерьерам особняка (период 30-40-гг) платинотипии работы И.Н. Александрова из личного альбома Ф.О. Шехтеля (фонды ГТГ) и издательских фирм М. Кампель, П. фон Гиргенсон и Шерар, Набгольц и Ко (период

1902 – 1905 гг.), а также любительские фотографии начала века, фрагментарно раскрывающие символические образы фасадов и первоначальные интерьеры здания.

Доминирующее место в настоящем исследовании занимают синодальные издания Библии и Библейской энциклопедии.

#### **Методология и методы исследования.**

Методологической основой исследования послужили фундаментальные положения отечественной и мировой культурологической, религиозно-философской, искусствоведческой мысли: Антонова В.И., Бахтина М.М., Кириченко Е.И., Крыжановской М.П., Кучмаевой И.К., Леонтьевой И.П., Лосева А.Ф., Лотмана Ю.М., Нащокиной М.В., У. Перси, Покровского Н.В., Сарабьянова Д.В., Г.Фар-Беккер.

В процессе изучения и разрешения поставленных задач, были применены традиционные для культурологического исследования хронологический, компаративистский, комплексный методы семантического анализа, а также иконологический и стилистический методы, используемые в рамках искусствоведческого исследования.

**Научная проблема** состоит из смысловых противоречий исследователей, зачастую слишком конкретно оценивающих памятник художественной культуры порубежья, беря во внимание только внешнюю, видимую сторону, но, при этом, упускающих глубинную основу, т.е. ту суть произведения, его живой смысловой образ, который вкладывали зодчий и заказчик. Подобная разрозненность выводов уводила ученых от объективной оценки культурфилософской концепции памятника, стремления заказчика и влияния времени.

#### **Гипотеза исследования.**

Культура московского модерна в своих лучших архитектурных проектах несет сильное духовное начало. Уникальным культурно-повествовательным объектом, во всей полноте и гармоничной целостности реализовавшем идеи раннехристианской сотериологии и иконологии в оформлении архитектурного пространства светского интерьера, предстает выдающееся творение Ф.О. Шехтеля – особняк Ст.П. Рябушинского. Раскрытие этого глубинного смысла и дешифровка архитектурного декора всего здания становятся возможными благодаря комплексному прочтению в его структуре символики молельной комнаты. Иеротопия последней определяется как исходный идеологический модуль для философского и художественного понимания композиции культурного пространства и образа дома как библейской картины мира с основной темой спасения.

**Цель исследования** – на примере особняка Ст.П. Рябушинского, как одного из лучших архитектурных проектов начала XX века, показать сотериологический смысл духовно-культурной концепции московского модерна, раскрываемого в символике архитектурной композиции, архитектурной формы и архитектурного декора.

**Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:**

1. Провести анализ этимологии символа в концепции литературно-философского течения русского символизма, на теоретической базе которого сформировалась национальная ветвь культуры модерна, как пространственно-художественная интерпретация символизма;

2. Раскрыть нравственно-дидактическую концепцию архитектурно-декоративного решения культуры модерна, на примере московского особняка Ст.П. Рябушинского;

3. На основе возрастающих по спирали символических пространственных зон особняка показать в его парадной, жилой и сакральной линиях сотериологическую повествовательность интерьера;

4. Обозначить прочтение целостного философского образа здания особняка как библейской картины мира;

5. Выделить типы символов в архитектурно-прикладном содержании, где, подобно тексту, последовательно и динамично раскрывается смысловая нагрузка рассматриваемых элементов декора.

**Объект исследования** – феномен сакрального символа, как нравственно-дидактической категории в культуре московского модерна конца XIX - начала XX века и его основополагающая роль в формировании духовно-культурного пространства гражданской архитектуры.

**Предмет исследования** – архитектурное пространство особняка Ст.П. Рябушинского, в его культурно-художественной и иконографической целостности, включая композиционно-структурные и декоративные элементы его художественного образа.

**Основные положения, выносимые на защиту.**

1. Исследование сотериологической символики раскрывает идею «начала и конца», продиктованную христианским учением о спасении и культурой конца XIX - начала XX века. В творческом замысле Ф.О. Шехтеля сакральная символика первохристианства (росписи в христианских катакомбах и в моленных комнатах в первохристианских домах), трансформируется в духовно-эстетическую, символическую среду частных особняков модерна по принципу – «великое в малом».

2. Заново открытая в начале XX в. древнерусская иконопись, как искусство одухотворенное и глубоко символичное, позволяющее приблизить восприятие современников к христианскому Первообразу – высшему символу и высшей категории духовной красоты и гармонии, оказала влияние на развитие сотериологического смысла в культуре и философии архитектурного пространства модерна, внешнем и внутреннем декоре его архитектуры (яркий пример - особняк Ст.П. Рябушинского).

3. Комплексное исследование архитектурно-художественного образа особняка Ст.П. Рябушинского показывает заданную заказчиком и архитектором программную повествовательность декора, его четкую, логическую и содержательную сотериологическую линию, выраженную в его различных

элементах: деталях витражей, парадного лестничного подъема, колонны, абрисного оформления рам и орнаментального рисунка осветительных приборов, решеток, резьбы по дереву, инкрустации паркета, лепнины, картуша с расписным плафоном и др., представленных как символы-напоминания и присущих, главным образом, сакральным пространствам.

4. Иеротопия молельной комнаты нашла отражение в системе культурного, идеологического и функционально-эстетического построения особняка с последующим выведением общей символической «формулы» на его фасадную линию.

**Научная новизна исследования** и его теоретическая значимость состоят в том, что:

1. Впервые в отечественной культурологии предпринята попытка углубленного изучения духовно-нравственного аспекта национальной культуры конца XIX – начала XX веков, обозначение духовного приоритета и идеологического значения искусства московского модерна на примере особняка Ст.П. Рябушинского, раскрытие идеи его внешнего и внутреннего оформления;

2. Обозначение нравственно-дидактической функции библейского символа в культуре московского модерна, его духовных и культурных приоритетах в домостроительстве и благоустройстве;

3. Проведение классификации символов в архитектуре и интерьере особняка по содержательно-иконическому и родственному ему художественно-повествовательному контексту. Раскрытие глубинных смыслов архитектурного пространства частного особняка путем толкования семантики его форм на основе компаративистского сравнения с сакральными первохристианскими символами, использованными в его декоративном оформлении;

4. Раскрытие смысла иконических символических форм элементов интерьера холла (лестница и ее конфигурация, капитель, витражи), гостиной (золотой лепной потолок с картушем) и молельной;

5. Раскрытие повествовательной функции иконического символа (в светской части особняка) и его нравственно-дидактического подтекста как напоминания.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использования ее материалов и выводов в дальнейшем исследовании русской культуры рубежа XIX - XX веков.

Результаты данной работы могут представлять интерес для культурологов, философов, искусствоведов, архитекторов, реставраторов, и других специалистов, чьи профессиональные интересы группируются вокруг изучения, реставрации, реконструкции и воссоздания памятника архитектуры эпохи модерна, как целостного смыслового сооружения, насыщенного стилиобразующими, театрализованными, символическими элементами. Материалы диссертации также могут быть использованы при чтении лекционного курса по этимологии символа в теории символистов, а также по художественной культуре московского модерна.

### **Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования.**

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории и истории культуры Государственной академии славянской культуры. Ее отдельным положениям были посвящены выступления диссертанта на научных, научно-практических и международных конференциях, в том числе:

- Межвузовская научная конференция «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда», М., МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2004.
- III-я научная конференция студентов и аспирантов МГАХ. М., 2005.
- Научно-практическая конференция аспирантов ГАСК «Проблема рентабельности в современной культуре», М., 2006.
- Научная конференция, посвященная 150-тилетию архитектора «Полтора века Шехтеля. Вечный модерн» ИМЛИ РАН, М., 2009.
- Международная научная конференция «Федор Шехтель и эпоха модерна», МАРХИ, М., 2009.
- Международная научная конференция Старообрядчество: История, культура, современность. М., 2011.

Кроме этого, результаты данного исследования получили отражение в статьях и лекционных беседах, проводимых автором, как ст.н.с. музея А.М. Горького, для культурологов, искусствоведов, специалистов в области архитектуры и дизайна. Для этой цели были разработаны тематические экскурсии по теме диссертации, которые систематически проводятся в здании особняка Ст.П. Рябушинского (Мемориальный музей-квартира А.М. Горького).

**Структура диссертации** обусловлена целью исследования и подчинена логике решения поставленных задач. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, приложения, библиографии, насчитывающей 220 источников. списка иллюстраций и иллюстративного приложения.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**В главе первой «Духовные приоритеты русской культуры рубежа XIX-XX веков»** настоящего диссертационного исследования рассматривается роль и значение символа в культуре символизма и модерна. **В параграфе 1.1. «Этимология символа в культуре русского символизма. Предпосылки и особенности»** раскрываются общие тенденции русских символистов в контексте учения предсимволиста Владимира Соловьева (учение о красоте, Софии, теургии, соборном синтезе), также рассматривается расширенное понимание символической категории.

Сакральная символика, рассматриваемая только лишь на примере евангельских притч и церковных текстов, звучала для культуры модерна конца XIX – начала XX века слишком односторонне, по-церковному. Включение ее в единое поле культуры придавало природе символа более полное общекультурное значение, создавало более фактурный художественный образ.

Особое тяготение культуры конца XIX – начала XX века к символической категории объясняется ее многосложностью и вариативностью. Не удовлетворяясь реалистическими образами, бывшими, по словам И. Анненского, слишком «ограниченными, конкретными и обрезанными»,<sup>9</sup> символисты выбрали для себя недостижимый, многозначный, а потому произвольный символ. Его иконический образ в произведении искусства выходил за пределы реальности, придавая динамику смысловому наполнению, которое не могло быть достигнуто только лишь интеллектуальным (научным, т.е. горизонтальным – И.Д.) способом мышления. Потребовался иной – творческий подход и осмысление (вертикальное, поливариантное – И.Д.) на интуитивно-эмпирическом уровне. Именно через внутреннее прозрение «осуществляется прорыв к постижению мирового единства, основанного на универсальном соответствии».<sup>10</sup>

**В параграфе 1.2. Роль «смысловой перспективы» в архитектурном пространстве культуры раннего московского Модерна** обосновывается стремление символизма в своей литературно-художественной и философской интерпретации метафорически придать культуре модерна содержательность, наглядность и цельность. В архитектурных проектах модерна, в частности в гражданской архитектуре, это стало возможным, благодаря максимальному насыщению ее внутреннего пространства глубоким смыслом через поэтапное введение в жилой интерьер декоративных элементов – витражей, мозаики, росписей, скульптурных фрагментов, кованых деталей и пр., создающих культурное поле, направленное на нравственное возвышение личности. Обилие таких разнофактурных элементов декора было призвано придать цельный повествовательно-дидактический смысл центральному, богатому декоративными изысками и смысловым содержанием, внутреннему пространству здания (в основном, вестибюлю и холлу). Благодаря внедрению в пространственную среду архитектуры соответствующего художественного декора, элементов символизации в виде природных образов, происходит глубокое переосмысление, офилософствование образного строя архитектурного сооружения. Такая система художественно-содержательного применения декора прослеживается у некоторых московских архитекторов, в основном, у Ф.О. Шехтеля, реже у Л.Н. Кекушева, В.Ф. Валькота и др.

Помимо рассмотрения символа в архитектурном пространстве модерна, в параграфе также проводится комплексный семантический анализ этой категории на примере сакральных памятников первохристианских катакомб, древнерусских храмов и др., где символу была отведена доминирующая роль динамического осмысления внешнего и внутреннего пространства в комплексном построении самой архитектурной формы.

Здесь уделяется внимание основным видам творчества, создающим богатое поле художественного выражения символа: архитектуре, декоративно-прикладному искусству, скульптуре, живописи, музыке и театру. Объединенные в гармоничном

<sup>9</sup> Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна – СПб.: Стройиздат, 1992. С.75

<sup>10</sup> Ук. соч. С.75.

синтезе культурной и философско-поэтической мифологием, идеологи модерна через восприятие прекрасного в слове и образе культивировали идею видимой преобразующей духовной красоты в ее высокоравственном смысле. Ядром такого мирозерцания стал иконический символ, соединивший своей стилизованно-обобщенной, а порой и реалистичной формой, художественный многоплановый образ с соответствующей ему повествовательной нагрузкой. Такой символ-напоминание характерен, в первую очередь, для сакрального пространства.

**В параграфе 1.3. «Ф.О. Шехтель (1859-1926) и его программа индивидуализации архитектурного строения»** на примере некоторых произведений зодчего анализируется его индивидуальный, повествовательный подход к каждому проекту. Подобное своеобразие творческих решений Ф.О. Шехтеля явилось следствием его плодотворной работы в театральной и церковной сферах.

Ф.О. Шехтель, названный «отцом русского модерна», сыграл значительную роль в формировании эстетической программы культуры начала XX века, в частности, дидактической архитектуры, когда идеологический (или содержательный) аспект стал ключевым для организации повествовательной линии частного дома. О зодчем издано немало монографий и научных статей, среди которых доминируют работы Н.Л. Пэнэжко, Е.И. Кириченко, А.Е. Мушты, Л.В. Сайгиной, М.В. Нашокиной и др.

Формирование индивидуального почерка зодчего происходит в период, когда искусство архитектуры, как культуropaрпявляющей, инженерно-строительной дисциплины, претерпевает масштабные преобразования. Последние коснулись идеологических, теоретических, функциональных и художественных направлений в проектировании и декоре. Значительное влияние оказали также археологические раскопки (Троя, Помпеи, Геркуланум, Пергам и др.), а также возникший интерес к древнерусской художественной культуре (церковная и светская архитектура, иконопись, декоративно-прикладное искусство). Все в целом позволило зодчему адекватно оценить культурное и идейно-конструктивное преимущество предыдущих стилей и эпох, а также осуществить целостный, символический и эмоциональный подход к архитектурной форме.

Здесь также рассматриваются отдельные биографические данные зодчего, но уже под новым углом зрения, в контексте его детских впечатлений, таких, как участие в домашних постановках в собственном театре Саратовского дома на Московской улице, где юный Франц мог наблюдать выступления на ней фокусников, балерин, артистов. Быть может, тогда у будущего зодчего возник интерес к фону, как проявителю основной идеи. Данная концепция вытекает из механических художественных картин и оптико-физическо-агиоскопических<sup>11</sup> эффектов.

---

<sup>11</sup> Важно отметить, что термин «агиоскопический» ни в одной специализированной литературе не встречается. На основании греческого перевода термина, состоящего из «агиос» - святой и «скопос» - смотрю, наблюдаю, можно предположить следующий перевод - наблюдать волшебство. Относительно оптико-физических терминов, также можно предположить, что эти своеобразные фокусные эффекты были воспроизведены с помощью калейдоскопа, созданного в 1816 году шотландским физиком Д. Брюстером и через два года распространенного в России. Движение фона на сцене, видимо, происходило с помощью оптической игры света и

используемых приглашенными артистами в их домашнем театре. Все это, безусловно, легло в основу будущей работы в театральной сфере (театры М.В. Лентовского, МХТ).

При этом важно отметить, что последовательность архитектурных строений – типов распространилось не только на оформление театральных зданий и декораций, но, прежде всего, на церковные постройки (церковь прп. Пимена Нового, церковь в Иваново-Вознесенске, храм Троицы в Балаково, Никольская церковь, моленная в доме Ст.П. Рябушинского и пр.), а также городские усадьбы и особняки. Такая последовательность в архитектурном творчестве зодчего отразила его индивидуальный подход к каждому дому-образу, распределяя декор на главный и второстепенный.

В столичных особняках Морозовых, Смирнова, Харитоненко, Кузнецова, Держинской, Рябушинского, как хрестоматийных архитектурных типах творчества Ф.О. Шехтеля, наиболее достоверно проявились предпочтения переходного времени, намерение символизма в своей литературно-художественной и философской интерпретациях метафорически переосмыслить стиль модерн, придать содержательность, наглядность, цельность внутреннему, а через него – и внешнему убранству. Здесь зодчим максимально полно прорабатывается программа сугубой индивидуализации архитектурного пространства, создается некая архитектурная «рама» для символического портрета владельца, где раскрывается круг его интересов и многосторонность характера.

Повествовательность жилого пространства для Ф.О. Шехтеля – это еще один подход в создании образа постройки, в котором через второстепенные нюансы достигается основная цель.

Многопрофильность комплекса философских, исторических, искусствоведческих, богословских дисциплин настоящей главы позволяет наиболее конструктивно подойти к проблеме семантического прочтения образа в конкретном архитектурном сооружении.

**В главе второй «Нравственно-дидактические мотивы в создании образа особняка Ст.П. Рябушинского»** впервые в формате культурологического исследования более углубленно, чем прежде рассматривается символика архитектурно-декоративной составляющей особняка, осуществлению которой способствовали вербальные тексты культуры, таких, как Священное Писание, Каноны, Жития святых, тексты молитв и пр.

Дом старообрядца Ст.П. Рябушинского следует рассматривать в точки зрения духовных приоритетов, нравственных интересов и научных познаний купца, захотевшего представить дом и церковь под одной крышей. Строгий канон в отношении уклада и быта старообрядческой семьи (после признания их раскольниками) не позволял вводить в основу жилого пространства дома икону, как символ идеального Первообраза, а потребовал организации для нее особого

---

зеркального отражения, разноцветно подсвеченными фактурными элементами (стекло, смальта, металл, зеркало), дававшими в конечном счете ощущение таинственной и загадочной декорации, на фоне которой протекало само театрализованное действие.

помещения – моленной комнаты (или молельни), той сокровенной части здания, куда, кроме жильцов и приближенных (из круга старообрядцев), никто не допускался. И все же желание владельца иметь такое жилое пространство, где члены его семьи могли в любое время дня и ночи в любой точке этого дома обращаться к напоминательным образом древней христианской церкви, было превосходно воплощено архитектором Ф.О. Шехтелем.

Следует отметить, что такая работа характерна для храмового зодчества, поскольку в нем, равно как и в иконописи – зримой онтологии, наступает «абсолютное равновесие между внешним и внутренним, идеей и образом, идеальным и реальным...Символ есть самостоятельная действительность. Хотя это и есть встреча двух планов бытия, но они даны в полной абсолютной неразличимости».<sup>12</sup> Этого сможет достичь только один архитектурный идеал – Небесный град Иерусалим, равно как и Первообраз в православной иконе.

Тема подобного осмысления идеи здания, как символа объединения светско-сакрального пространства, не могла быть освоена Ф.О. Шехтелем без участия самого владельца особняка Ст.П. Рябушинского, личность которого сыграла немаловажную роль в культуре России начала XX века.

**В параграфе 2.1. «О культуре и знаточестве ученого археолога, собирателя Ст.П. Рябушинского»** впервые подробно рассказывается о собирательской и научной деятельности предпринимателя, коллекционера и ученого археолога Ст.П. Рябушинского (1874-1942), на основе архивных данных раскрываются ранее неизвестные факты биографии периода обучения в Императорском Московском археологическом институте им. Николая II (ИМАИ), анализируется первая научно-исследовательская статья, посвященная раннехристианскому памятнику – церкви Санта-Мария Антикава в Риме, а также освещаются ранее неисследованные факты организации Выставки древнерусского искусства, устроенной в честь 300-летия Дома Романовых. Доминирующая роль в ней Ст.П. Рябушинского, как спонсора, ученого и участника, бесспорна.

Ученый археолог Ст.П. Рябушинский посвятил свою научную жизнь (до 1918 года) поиску, атрибуции и реставрации древней дониконовской иконописи. Для профессиональной работы в этой малоизученной области им была устроена в 1904г. (1905) реставрационная мастерская, находившаяся в служебных помещениях собственного особняка (по-видимому, ею стала хорошо освещаемая и проветриваемая галерея на третьем этаже, по правую сторону от входа в моленную). Для работы в его мастерскую были приглашены известные московские реставраторы – А.В. Тюлин, а через год – и его сын - А.А. Тюлин, восстановившие в первоначальном письме такие иконы из собрания коллекционера, как Архангел Михаил (1-я пол. XIV века), Образ Божией Матери Одигитрии Смоленской (XIII век), «Митрополит Петр» (XIII век) и др.

---

<sup>12</sup> Лосев А.Ф. Из ранних произведений. Диалектика мифа. М., 1990. –с.426-427

После 1918 года, будучи уже в эмиграции. С.П. Рябушинский не оставлял своего любимого занятия, совершенствуя обретенный на родине опыт в организованном совместно с В.П. Рябушинским обществе «Икона» (1926). О том, какой это был уровень, свидетельствуют ныне хранящиеся в Государственной Третьяковской галерее несколько десятков икон – самая значительная в научно-культурном отношении часть иконописных подлинников, оставшихся в этом музее после национализации особняка Ст.П. Рябушинского на М.Никитской, 6.

**В параграфе 2.2. «Обособник А.А. Рябушинской (Ст.П. Рябушинского): своеобразие декора в призме экзегезы»** раскрывается идея сотериологического осмысления архитектурного пространства данного владения, основанная на принципах взаимовлияния внешнего и внутреннего оформления. На рубеже веков ряд периодических изданий<sup>13</sup> развивали концепцию создания новой «великой архитектуры», которая возможна только на основе глубоких религиозных, морально-философских идей, образно заимствованных из вечно действенной силы природы и вселенной.<sup>14</sup>

Данная концептуальная идея была наиболее полно реализована Ф.О. Шехтелем в городской усадьбе Ст.П. Рябушинского. Благодаря монументальным кубическими формам, логично перекликающихся с архитектурным объемом расположенного напротив храма Большого Вознесения, живописной компоновке объемов, характерных для находившихся рядом жилых палат Гранатного двора XVII, а также символично-повествовательному декору, доминирующая роль особняка в окружающем пространстве становится ярким выразителем культурного, духовного и эстетического предпочтения эпохи и занимает достойное место в архитектурной летописи Москвы.

Таким образом, в диссертационном исследовании четко обозначена тема древнего искусства с его высокой духовностью, глубокой символичностью, лаконичностью, повествовательностью, ставшими определяющими в концепции создания данного дома и позволившими идее духовного преображения человека быть знаковой в обиходе семьи Ст.П. Рябушинского. С помощью символов культуры Ф.О. Шехтель трактует христианскую идею спасения, наполняя ее не только своеобразным художественным решением, но через доминирующий критерий идеала «мудрой Красоты» декларирует ее как вдохновляющее, преображающее, спасительное начало, а также как путь к подлинной культуре творения.

Специально для культурного, нравственного и эмоционального просвещения и обогащения жильцов, живущих среди почти театрализованных декораций, архитектор предложил рассмотреть предмет интерьера (например, скульптуру в основании парадной лестницы или колонну) в круговом и поэтапном обозрении (витражный триптих). Это тактично позволяет зрителю оценить замысел архитектора, фокусируя взгляд и акцентируя внимание на различных ракурсах того или иного объекта. С определенной точки зрения, как внутри дома, так и вне его, весь этот комплекс ассоциативно подводит зрителя к культуре христианского

<sup>13</sup> «Зодчий», «Строитель», «Архитектурный музей», «Архитектурный ежегодник», «Мир искусств».

<sup>14</sup> Д.Ф. Заметка по поводу статьи К.Шеффера о «Кризисе в художественной промышленности»//Мир искусства.1902, №5-6. С.110.

первообраза, который в сочетании с отдельными элементами интерьера выступает уже как символ-напоминание горнего мира.

В данном контексте тема сотериологии, изначально присущая христианской культуре и искусству и особо выявленная храмовым зодчеством, фресковой росписью, где зрителю давалось представление о Священном Писании и путях личного спасения (часто фрески называли «Библией для неграмотных»), теперь получает новое творческое осмысление и становится своеобразным феноменом в духовном совершенствовании человека. Это возможно благодаря логичному сближению двух полярных значений архитектурного сооружения – сакрального и частного пространств.

Таким образом, идеологическая направленность сакрального, заимствованная Ф.О. Шехтелем для светской архитектуры, обретает христианский дидактический стержень и, по словам самого зодчего, становится выражением духовного мира целой эпохи.

Введением в жилое пространство особняка моленной комнаты, как помещения сакрального назначения, архитектор придает всему дому первохристианский символический характер, который с помощью архитектурно-живописного языка уже с парадной части особняка предлагает нескольких иконических напоминающих символов.

Идея спасения человека, раскрытая в архитектурном пространстве моленной, отчетливо прослеживается в холле, в котором идеологически, художественно и «центрообразующее» показано положение важных, как в композиционном, так и смысловом отношениях, деталей интерьера. В раскрытии сюжетного замысла также участвует монументальный масштаб внутреннего пространства (например, высота холла составляет 11 метров), где показаны основные приоритеты модерна, выраженные через символично-онтологический контекст. Последний приобретает в решениях фасадного (высота и разделка фасада, форма и рисунок рам, архитектурные членения) и интерьерного декора ассоциативно-напоминающую функцию.

Композиционной основой дома, как в парадных, так и в жилых помещениях, стала древнерусская система динамического или «живого квадрата» (подобная форма выбрана архитектором из категории культовых, как самая каноничная и функционально-устойчивая). «Живой квадрат» наиболее полно решает композицию моленной комнаты и в различных вариациях (например, вытянутым квадратом) дублируется в холле и парадных помещениях, выстроенных по спирали, аналогичной круговому повороту лестничного марша.

Исключением является лишь одна гостиная с видом на апсиду церкви Большого Вознесения, основанная на правильном (равностороннем) квадрате. Здесь на логическую верность настоящего исследования априорно указывает свиток-картуш с цветами гипертрофированных хризантем (пучки лепестков светоносных цветов как подобие света и солнца) на лепном, покрытом сусальным золотом потолке (не сохранилось), палитра штофной обивки стен, приближенная к оливково-золотистой гамме, а также бриллиантовый блеск фасетов входной двери.

Принимая во внимание вышесказанное, отметим, что вся декоративная составляющая особняка не была бы полностью и достоверно прочитана без введения

в настоящее исследование темы окон, витражей<sup>15</sup> и витражных светильников. В доме, совместившем в себе частное и сакральное направления, архитектор предложил обобщенный подход к выраженной символической трактовке находящихся в нем девяти витражей. К последним классическим (межстенным и оконным) могут быть причислены окна с деревянными профилями, факеты, витражные ширмы парадной передней, подвесные светильники и плоский абажур по типу «Тиффани» из цветного «слюдяного» стекла на скульптурной композиции парадной лестницы. В перечисленных витражных объектах четко просматривается онтологическая и антропологическая повествовательная нагрузка.

Доминирующими витражами дома стали иконические символы трех сосудов, решенные абстрактно-плоскостным сюжетом, локальным колоритом и значительным форматом (в общей сложности лестничный витражный триптих составляет приблизительно 8-9 метров стеклянного полотна).

Подобно лестничным витражам обыгрывается парадный вестибюль с витражным полотном, очерчивающим границу холла и передней, а также двумя витражными ширмами. Два первых витражных элемента в кованных корпусах являются основой для стилизованных светильников, плафоны которых ассоциируются одновременно с гроздью виноградной лозы, но в целом, рисунок всей композиции имеет очертания насекомого богомола, из отряда хищных, уничтожающих вредных насекомых. Богомол или богомолец – своеобразная визитная карточка владельца.

Витраж, расположенный между витражными ширмами, несет в себе идеализированный пейзажный мотив, по-видимому, образа Рая, проявляющийся в иконописно-плоскостном рисунке, введенном в стеклянную пламенеющую фактуру витражного полотна с помощью иризации и золоченых бронзовых профилей, довершающих подобное впечатление. Эта закономерность наблюдается вследствие преобразования стеклянной основы, которая в совокупности с металлическим контурным профилем, предвосхищая заданный сюжет, помимо эстетической направленности, дополнительно несет символично-повествовательную нагрузку.

Введение витражей с подобной сюжетной линией в оформление интерьеров особняка Ст.П. Рябушинского однозначно указывает на сакрализацию заявленной темы. Как уже было сказано выше, вследствие глубокой религиозности старообрядцев иконы размещались только в моленных комнатах, следовательно, в интерьерах икону, как окно в мир горний, могли заменить только стеклянные картины, в которых символически прорабатывались библейские цитаты. При этом следует также отметить, что их лаконично-исчерпывающий сюжет мог быть создан

---

<sup>15</sup> Произведения этого вида искусства, а также его подтипы вновь, как и в средние века, приобретают одно из просветительских и концептуальных значений. Модерн ознаменовал собою второй период подъема витражного искусства, также имеющего отношение к религиозным, философским, научным открытиям начала XX века. Прежде всего, это относится к возрождению иконописи, ее атрибуции, прозвучавшие в статьях-исследованиях П.А.Флоренского, кн. Е.Н.Трубецкого, Ст.П. и В.П. Рябушинских, И.С. Остроухова, Н.П. Кондакова и др., а также качественной профессиональной реставрации (Я.А. Богатенко, В.П. Гурьянов, М.И. Дикарев, Н.С. Емельянов, А.В. Тюлин, Г.О. Чириков, О.С. Чириков и др.).

только с участием Ст.П. Рябушинского, предметно знающего символику раннехристианской и древнерусской культур. Только так мог состояться подобный выбор иконических модулей для философствования всего комплекса здания: его интерьера, а через него и экстерьера.

**В параграфе 2.3. «Моленная комната как идейное и культурное выражение первохристианской церкви»** дешифруется интерьер моленной, созданный за год или в год (1904 годом датированы два сохранившихся эскиза моленной Ф.О. Шехтеля и 1905 годом – разметки плана моельни) выхода 17 апреля 1905 года Высочайшего Указа «Об укреплении начал веротерпимости». Изначально моленная должна была соответствовать скрытой религиозной жизни старообрядцев. Примечательно, что ни до этого Указа, ни позже, моельня вообще не была включена в планшет страховой описи. Последняя в ней запись, датированная 1914 годом, указывает лишь на «дом-особняк каменный, крытый железом в два этажа, с подвалом, антресолями и мезонином»(!)<sup>16</sup> и соседствующие с ним хозяйственные службы в отдельном разноэтажном строении. Таким образом, и после дарованной свободы вероисповедания дом продолжал хранить свою тайну. Скорее всего, с этой целью превосходный инженер Ф.О. Шехтель визуально придал главному зданию двухэтажный вид, скрывая еще два этажа и маскируя их богатым символическим декором, высокими потолками, внушительными окнами, грандиозной лестницей. Другой версией может служить обоснование исторического места постройки, а также церковь, выше которой, могла быть лишь колокольня, но ни как не частное домовладение.

Примечательно, некоторые тенденции, известные еще в архитектуре раннехристианских катакомб, были применены Ф.О. Шехтелем именно в этой моленной комнате, скрытой в массиве башнеобразного объема. Подобное строение моленной в структуру здания не было новаторским. По сохранившейся фотографии моленной в доме П.М. Рябушинского (отца Степана Павловича) в Малом Харитоньевском переулке (не сохранился) видно, что эта комната с коробовым сводом была искусно сокрыта в стенах дома.

Как уже говорилось выше, подобное архитектурное решение духовной проблемы старообрядческой семьи С.П.Рябушинского заимствовано из первохристианской эпохи, когда появились «молитвенные храмины» и «домашние церкви» (Римл. XVI, 3-4). Как известно, идеологию древнехристианского дома четко сформулировал Иоанн Златоуст: «Прежде дома были церквами, а теперь церковь сделалась домом», «они (христиане) были так благочестивы, что могли и свой дом превратить в церковь».<sup>17</sup>

В моленной Ст.П. Рябушинского явлена превосходная стилизация архитектурно-декоративного наполнения моленной и лестничного подъема, ведущего к ней. Элементы узких «катакомбных галерей» лестничных пролетов, освещенных продолговатыми щелевидными окнами по типу катакомбных «*luminaria*»,<sup>18</sup> отсутствие на фасаде и в интерьере (там, где подъем) красочного

<sup>16</sup> ЦИАМ Ф.303, оп.2, д.175

<sup>17</sup> Цит. По Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб.: Сатис, 1995 – 371с. С.56

<sup>18</sup> Люминарии – узкие четырехугольные или круглые отверстия, которые посредством труб сообщаясь с поверхностью земли, слабо освещают подземные пути.

декора (единственный декоративный элемент – простой узор рам, при ярком солнечном освещении дублирующий световым контурным пятном в виде пальмовых ветвей на светлых оштукатуренных стенах), пологие ступени, частичное отсутствие света – все это, как и в эпоху первых христиан, четко указывает на сокровенный аскетизм этой части особняка. Такая крайняя воздержанность в декоративном оформлении и трудный крутой подъем пролетов более чем ясно раскрывает идею восхождения к «горнему».

Оформление самой моленной, стилизованной под катакомбную кубикулу, отражает желание владельца иметь «молитвенную храмину», стиль и характер которой является олицетворением первой и последней эпох.

**В параграфе 2.4. «Принцип «изнутри наружу» – закрепление духовных приоритетов»** вновь продолжается смысловая параллель с идеологическими принципами просвещающей и убеждающей красоты в древнерусском храмоздательстве, но уже с позиции светских построек нового времени, когда видима красота осмысленного интерьерного образа должна проявиться в слаженных формах сооружения и в его декоративных акцентах на всех четырех фасадах, обращенных к храму, историческим постройкам соседних улиц

Как уже упоминалось ранее, стиль модерн, будучи единственной эпохой индивидуализации личности и частного пространства, накладывает свой отпечаток на все элементы видов культуры, моды и быта. Архитектура, будучи лидирующим видом художественной культуры, выносит свой принцип и называет его просто и лаконично – «изнутри наружу». Впервые, о нем было заявлено в западной периодической печати. «Теперь было уже установлено, – пишет немецкий исследователь Т. Джок, – что наружная форма должна была зависеть от внутреннего содержания. Теперь уже не выдвигали здания, идя снаружи внутрь, а, наоборот, обносили стенами известное пространство, смотря изнутри наружу».<sup>19</sup>

Внимание зодчих к деталям, из которых слагался цельный художественно-исторический образ, в немалой степени привлекал орнамент – своеобразный «почерк эпохи».<sup>20</sup> Как правило, он применялся для того, чтобы «рельефнее» отметить назначение данной части постройки<sup>21</sup> и указать на эту особенность внимательному зрителю. Именно немногочисленность внешнего орнамента московского модерна, в отличие от западных вариаций стиля, благоприятствовала усиленной концентрации внимания.

На примере особняка Ст.П. Рябушинского эта «рельефность» записана фризом так, чтобы на примере красоты земной рассказать о красоте небесной, применяя для этой цели долговечные, качественные материалы и узнаваемые растительные мотивы. Как известно, архитектура, в определенном смысле есть текстоподобие, вернее, та память, которая стремится увековечить не только лицо эпохи, но и человека, имеющего отношение к данному сооружению. В этой связи, как писали тогда, «язык домов не лишен красноречия, и бессмертие великих

<sup>19</sup> Th.Goecke. Fortschritte auf dem gebiete der architectur. Общественные задачи архитектуры. Пер. с нем. А. Успенского // Зодчий 1900, № 2, С.20

<sup>20</sup> Соколова Т.М.. Орнамент почерк эпохи Л. 1972. Цит. По Кириков Б.М. Заметки об архитектуре и монументально-декоративном искусстве, С.102

<sup>21</sup> Н.Н. Современное направление искусства в архитектуре и влияние его на архитектурные школы, № 17-20С.701 // Строитель, 1900,

архитекторов всех времен <...> состоит в том, что их здания в своей внешности носят отпечаток своего назначения, выражение того, что должно находиться внутри их».<sup>22</sup>

**В Заключении** даны функциональная и идеологическая характеристики символа, изначально ориентированного на область культа и представленного в русской культуре конца XIX – начала XX века новым религиозно-философским прочтением. Эта знаковая категория была наделена общекультурными признаками. Именно в культе посредством символической категории синтетично соединились два полюса культуры – духовный и материальный. Впоследствии, именно они стали определяющими терминами этимологии символа. Двудеиная природа символа, запечатленная в художественной культуре, по словам символистов, должна нести религиозный смысл. В этом смысле особняк Ст.П. Рябушинского явился для эпохи модерна новаторским не только в плане инженерно-строительных новаций, введения характерного для эпохи содержательного абстрактно-декоративного оформления, но и заложенной в него сотериологической идеи, которая прочитывается с помощью иконических символов, и, прежде всего, в идейном замысле молельной комнаты. Ее символ отразился на кубическом архитектурном объеме здания, разделке фасадов, монументальности холла, как средоточия всех идейно-декоративных элементов с характерными лестничными витражами, центральной темой сосуда - символа вместилища человеческой души, философски и культурно обыгранного здесь в стекле, дереве и камне...

Московский архитектор Ф.О. Шехтель, ставший по свидетельству современников «отцом русского модерна», как видно по многочисленным хрестоматийным его постройкам, сыграл в начале XX века знаменательную роль в формировании эстетической и культурной реформы, введения так называемой повествовательной или дидактической архитектуры, ориентированной как на заказчика, так и постороннего прохожего зрителя. Внешне такая архитектура ничем не выделяется, разве только преобладанием элементов, раскрывающих содержательную сторону здания – как некой «рамки», дополняющей образ жильца-заказчика.

Заканчивая настоящее исследование, вспоминаются слова историка культуры В.М. Махнач, сказанные им в одном из интервью С.П. Капице: «Модерн – отражение грандиозного подъема культуры, который переживала Россия, начиная с последней четверти XIX столетия. Эту культуру, вернее, связь времен, нам насильственно разорвали. Революция 1917 года убила модерн ... Как только у нас в России появится много хорошей архитектуры, способной воспитывать художественные вкусы зрителей, то это будет великолепным сигналом, что разрушение общества завершено. И мы снова на подъеме»<sup>23</sup> ...

<sup>22</sup> Пьеррон С. Эволюция архитектуры в Бельгии. Виктор Орта // Строитель, № 1, 1901, С.21

<sup>23</sup> Телепередача «Метаморфозы русского модерна» (2003, ТВЦ). Беседа С.П. Капицы с историком культуры В.М. Махначом.

**Основные положения и выводы диссертации изложены в следующих публикациях автора.**

**Статьи, опубликованные в реферируемых журналах, рекомендуемых ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных результатов докторских (кандидатских) диссертаций:**

1. Моленная особняка Ст.П. Рябушинского как выражение идейного образа первохристианской церкви // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. М. 2007. № 4. С.278-281. (0,3 п.л.)

2. Смысловая перспектива и организация архитектурного пространства в культуре раннего московского модерна // Вестник славянских культур. №2. (XXIV) – ГАСК. М.: 2012.-С.12-27 (0,8 п.л.).

**Статьи по теме диссертации, опубликованные в других изданиях:**

3. Тема сосуда в интерпретации лестничных витражей особняка Ст.П. Рябушинского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Материалы научной конференции. – Вып.4. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2005. – С.69-73. (0,3 п.л.)

4. Символический декор // Материалы III научно-практической конференции студентов и аспирантов МГАХ. – М., 2006. – С.67-70. (0,4 п.л.)

5. Символика витражей особняка Ст.П. Рябушинского // Актуальные вопросы культурологии: Сб. научных трудов. – Вып.5.- М.: ГАСК, 2007. – С.128-135. ( 0,9 п.л.)

6. Каменные повести Федора Шехтеля // Федор Шехтель. К 150-летию со дня рождения. Сборник научных трудов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С.25-38. (0,8 п.л.)

7. Федор Шехтель: по канону красоты (тезисы). Материалы международной конференции //Федор Шехтель и эпоха Модерна. – М.,2009. С.191 – 192. (0, 2 п.л.)

8. Ст.П.Рябушинский: в поисках древнерусской старины и вечной красоты// Старообрядчество. История, культура современность. – в 2-х тт., Т1 М., 2011. С.285-295 (0,6 п.л.)

9. Архитектура смысла, как повод к созданию воспитывающего пространства// Панаринские чтения. Материалы IX международной научной конференции. М., ГАСК, 2012. (0,5 п.л.).

Подписано в печать: 05.02.2012  
Объем: 2 усл.п.л.  
Тираж: 100 экз. Заказ №732  
Отпечатано в типографии «Реглет»  
119526, г. Москва, Ленинградский пр-т, д.74, корп.1  
(495) 790-47-77; [www.reglet.ru](http://www.reglet.ru)