

Уильям БРУМФИЛД

# СТИЛЬ МОДЕРН И РУССКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ АРХИТЕКТУРА



**А**рхитектурная среда долгое время формировалась преимущественно деревянными постройками с незначительными вкраплениями в виде каменных церквей или кирпичных монастырских стен. Бревенчатыми, как правило, были даже покои высшей знати, например, грандиозный дворец в Коломенском, построенный при царе Алексее Михайловиче и разобранный в XVIII столетии по приказу Екатерины Великой.

С интенсивным освоением западных методов строительства, начавшимся в правление Петра Великого, сфера бытования деревянной архитектуры всё более сокращалась. Оно было очевидным и неотъемлемым атрибутом России, однако его анонимность сама по себе служила свидетельством принадлежности к допетровской эпохе.

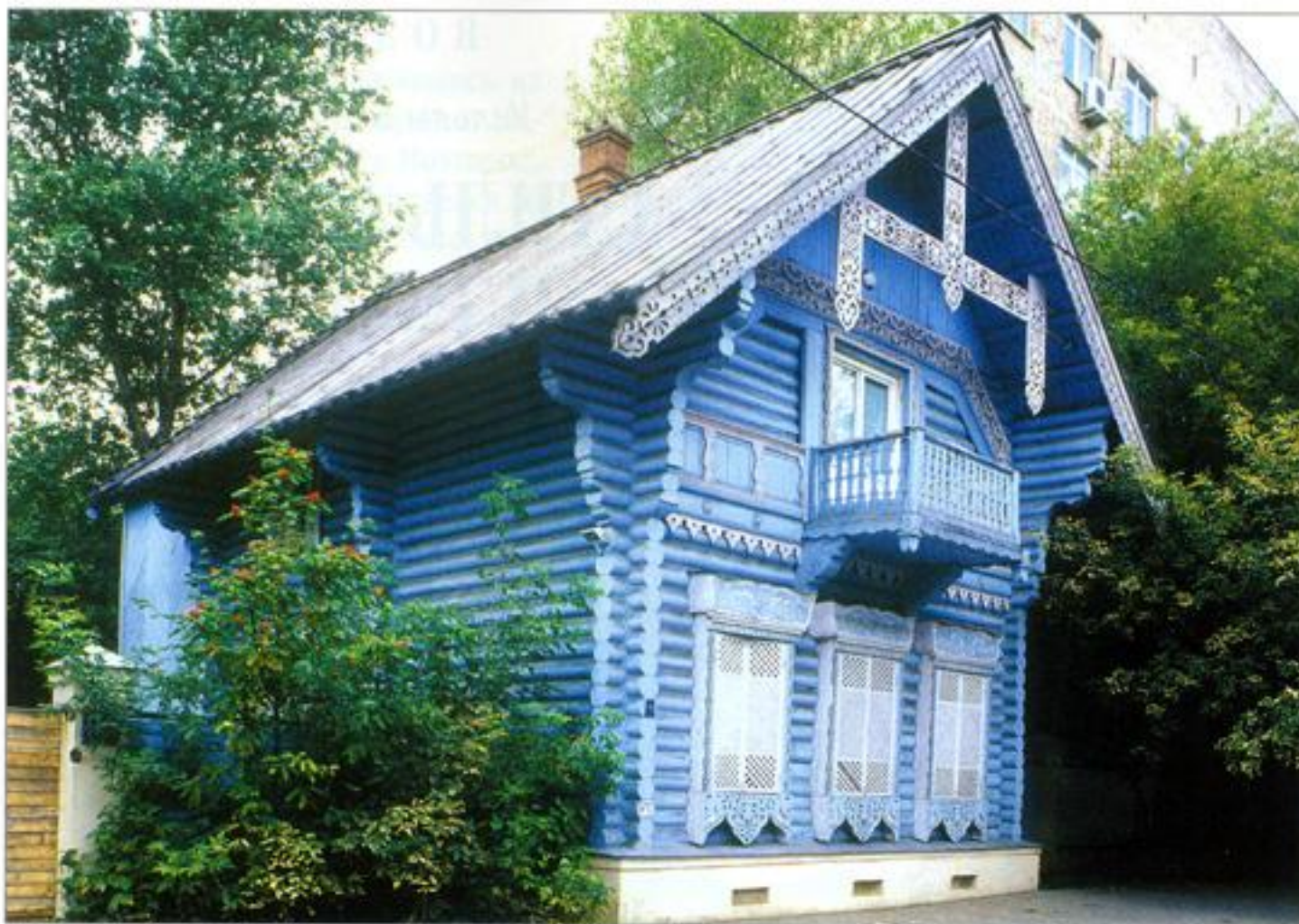
Деревянная архитектура вызвала к себе интерес в XIX столетии, когда русские мыслители и художники начали поиск истоков и самобытных черт национальной культуры. Появились гравюры с видами традиционных русских построек.

Примечательна «изба», спроектированная Николаем Никитиным для замечательного историка, профессора Московского университета Михаила Погодина<sup>1</sup>. Применение подчёркнуто

С. Малютин. «Теремок» в Талашкино.  
Общий вид и деталь.

И. Ропет. Баня в Абрамцево.





Н. Никитин. Изба М. П. Погодина в Хамовниках.

Д. Люшин. Дом Пороховщикова в Староконюшенном переулке.

традиционной стилистики в облике дома видного интеллектуала подразумевало, что приёмы народной архитектуры отныне предстают в качестве символа национальной самобытности.

Подобные постройки служили отражением приверженности их владельцев различным национально-романтическим или панславянским идейным программам. Такие зодчие, как Андрей Гун, Николай Поздеев и Виктор Васнецов в своих работах, выполненных как в дереве, так и в кирпиче, начали прибегать к асимметрии и объёмным решениям, характерным для древнерусской архитектуры<sup>2</sup>. Превосходный пример такой адаптации являет собственный дом-студия Васнецова с его бревенчатым теремком.

Однако наиболее точная эстетическая и стилистическая интерпретация выразительного языка деревянного зодчества появилась в 1870-х годах. Этот процесс был связан прежде всего с усадьбой Абрамцево, купленной Саввой Мамонтовой<sup>3</sup>. Кружок Мамонтова был уникален широтой художественных интересов и тем влиянием, которое он оказал на архитектуру и декоративное искусство рубежа веков.

Среди первых художников, воспринявших деревянную архитектуру в качестве источника образности, были Виктор Гартман и Иван Ропет, работавшие в усадьбе Мамонтова в начале 1870-х. Незадолго до смерти в 1873 году Гартман построил в Абрамцево мастерскую, щедро украшенную деревянной резьбой в духе возрождаемого народного искусства. Спроектированная Ропетом баня «Теремок» в архитектурном отношении ещё интереснее, поскольку имеет ассиметричные формы, объединённые под крутой трапециевидной кровлей, представляющей фон для окна мансарды и килевидного фронтона крыльца. Причудливая архитектура «Теремка» послужила предзнаменованием той стилистической свободы, которая стала харак-



терной чертой «нового стиля» (модерна), явившегося на рубеже столетий.

В 1896 году Константин Коровин спроектировал павильон Крайнего Севера для Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде. Он не имеет никаких признаков «фольклорной» декорации, типичной для русской деревянной архитектуры XIX века. Коровин сосредоточил усилия на создании ясно читаемой архитектурной массы.

Традиционные мотивы могли использоваться в современном контексте, что показал Васнецов своим крыльцом здания Третьяковской галереи. Никто в Москве не применил их ярче художника Сергея Малютина в созданном им проекте доходного дома Н. П. Перцова на Пречистенской набережной. В 1901 году он спроектировал знаменитый бревенчатый «Теремок» в Талашкине — имени княгини Марии Тенишевой — причудливую фантазию в духе народного искусства, напоминающую российский

павильон Коровина и Александра Головина для парижской выставки 1900 года<sup>4</sup>.

Хотя в доходном доме Перцова и сохранился разрыв между декоративностью и рациональностью архитектуры, Малютин продолжал трактовать идею «теремка» как синтез театральности, архитектуры и дизайна интерьера в русле возрождения русских традиций. Сергей Дягилев восторженно откликнулся на талашкинский «Теремок» и рассматривал его как выражение подлинно национальной, архитектурной формы, свободной от западных заимствований. В восприятии Дягилева, Малютин, наряду с финским живописцем и декоратором Аксели Галлен-Калелой, создал на севере Европы предпосылки для «второго Возрождения», которое в конечном счёте приведёт к «новой эстетике, новой Флоренции»<sup>5</sup>.

Игорь Грабарь сочувствовал успеху на Парижской выставке 1900 года российского павильона, однако его смущала та непосредственность, с которой художники включали формы народного происхождения в современную предметную среду. Признавая эстетические достоинства подлин-

ного народного искусства, Грабарь тем не менее указывал, что простая имитация, а не творческая трактовка его мотивов приводит к формированию новых штампов и к появлению «адски неудобной» мебели. Он отмечал, что в современной жизни «каждый хочет в повседневном окружении удобства и покоя, каждый хочет принимать пищу и отдыхать в комфорте, не имея необходимости стоять перед бесконечными линиями и цветами, ползающими перед вами, как стёкла в калейдоскопе»<sup>6</sup>.

Художник и фотограф Иван Билибин, один из самых вдумчивых исследователей традиционного искусства и архитектуры Русского Севера, также критиковал современный «русский стиль» за его поверхностность и тенденцию к стереотипным представлениям о прошлом. Его статья «Народное творчество Севера» вышла в 1904 году в журнале «Мир искусства» и сопровождалась 70 авторскими фотографиями народных изделий кустарного промысла и деревянной архитектуры, прежде всего северных церквей<sup>7</sup>.





**В. Гартман. Мастерская в Абрамцево.**

Увлечение Билибина отражает то очарование фотографией, которое было характерно для России с конца XIX века. В начале XX столетия такие мастера, как Сергей Прокудин-Горский, апробировали новые возможности, которые предоставляла цветная фотография, и применяли эту технику для запечатления культурного многообразия Российской империи — от Русского севера и до древних городов Средней Азии<sup>8</sup>.

Дополнительным стимулом к сближению фотографии и науки в русском искусстве явилась публикация первой многотомной «Истории русского искусства» Грабаря, первая часть которой была посвящена допетровскому зодчеству, включая деревянные церкви Севера<sup>9</sup>. Замечательные фотографии, репродуцированные в книге, представляют собой ценнейшую фиксацию памятников, многих из которых ныне уже не существует, а те, что сохранились, имеют искажённый облик. В некоторых случаях фотографии передают черты, присущие деревянной архитектуре в XIX веке, такие как побеленная дощатая обшивка.

Этот эффект «современности» традиционной постройки кажется особенно очевидным в сделанной В. А. Плотниковым фотографии Успенской церкви в Варзуге. Со второй половины XVII века знаменитая в равной степени логичностью своей конструкции и красотой деревянная церковь в силу своего доминирующего расположения противостояла природному окружению. В XIX столетии она претерпела множество изменений, на исходе века фасады и интерьер получили дощатую обшивку. Реставрация, завершённая в 1973 году, как полагают, возвратила верхней части здания первоначальный облик. Однако на фотографии Плотникова Успенская церковь в белой обшивке приобретает почти футуристический облик.

Несомненно, что первые тома Грабаря были знакомы самому плодотворному и универсальному зодчему русского модерна Фёдору Шехтелю. Здесь он мог видеть фотографии традиционного зодчества Русского Севера с его поразительной архитектурной логикой. Эта логика проявилась и в лучших его собственных работах начала XX века. Когда российское правительство поручило ему создание павильонов для международной выставки в Глазго в 1901 году, Шехтель решил использовать

**С. Малютин. Интерьер доходного дома Перцова.**



деревянную архитектуру в качестве прообраза как в проекте центрального павильона, так и в зданиях, предназначенных для экспозиций горной промышленности, лесоводства и сельского хозяйства. В отличие от эклектичных построек конкурентов, российские павильоны производили сильное впечатление своими активными силуэтами и полихромией художественного убранства<sup>10</sup>.

Для Глазго Министерство финансов России предоставило Шехтелю 30 тысяч рублей на строительные расходы, 210 квалифицированных крестьян-плотников и шестерых дипломированных специалистов из Строгановского училища, которые выполнили живописное оформление павильонов<sup>11</sup>.

Шехтель уже имел опыт проектирования деревянного театра в московском парке Сокольники, однако то было строго функциональное сооружение, в отличие от живописных павильонов Глазго, источниками которых отчасти являются

деревянные церкви далёкого Севера, а отчасти — фантазия зодчего. Постройки были сгруппированы вокруг центрального павильона — сооружения, наиболее близкого к традиционным прототипам, с его пирамидальным силуэтом и высокой шатровой кровлей. Шехтель свободно интерпретировал деревянные формы других павильонов, современность этой интерпретации была наиболее поразительна в павильоне сельского хозяйства; это здание, с его гиперболизированным силуэтом и асимметрией, само казалось просшим растением. Выступы и шпили, которые маскируют консервативный прямоугольный план павильона, также имеют источниками наиболее причудливые образцы деревянной архитектуры Севера: башня кровли над центральным входом фасада была украшена каскадом арочных форм и увенчана металлической короной, включавшей большое лепное изображение двуглавого орла.

В облике меньшего по размерам павильона







горной промышленности ссылки на традиционную русскую архитектуру заключаются в наличии восьмиугольной угловой башни, которая напоминает примыкающие колокольни больших деревянных церквей. Этот павильон находился ближе всех к стилистике ар-нуво. Массивный павильон лесоводства, напротив, был украшен очень сдержанно. За исключением входной башни с пирамидальной крышей и несколькими декоративными бочкообразными фронтонами, внешняя форма здания следовала за внутренним планом. Для широкой панели, которая обозначала тематику павильона, Шехтель придумал живописную окантовку в виде хвои, а также изображение трёх гигантских грибов, символизирующих богатство русского леса.

Все павильоны со своими резными и накладными деталями и фасадами отличались яркой полихромией. Согласно описаниям, сельскохозяйственный павильон был окрашен в «светло-зелёный и розовато-оранжевый тона» с кровлей, покрытой красным лемехом, а центральный павильон был розовато-оранжевым с лемеховой кровлей коричневого тона. Три павильона имели дощатую обшивку; при этом павильон лесоводства был выполнен из грубых неструганных брёвен, сложенных крестьянскими плотниками по вековому русскому способу. Эта бревенчатая постройка с бледно-коричневой окраской давала посетителям выставки почувствовать многообразие форм и особую эстетику русской деревянной архитектуры.

**Ф. Шехтель.**  
**Центральный павильон выставки в Глазго.**

**Ф. Шехтель. Церковь Николая Чудотворца в Петровско-Разумовском.**

В целом строительство Русского отдела заняло семь месяцев и потребовало четырёх посещений Шехтеля с целью авторского надзора<sup>12</sup>. Хотя отзывы современников были неоднозначны, и критики зачастую не были информированы о личности архитектора, работа не осталась незамеченной: Королевский институт британских архитекторов сделал его своим почётным членом, а в России он удостоился звания академика архитектуры<sup>13</sup>.

Последняя церковь Шехтеля, построенная в 1914 году в московском пригороде Петровско-Разумовское, является в его творчестве самым искренним и точным воссозданием традиционных форм деревянного зодчества. Церковь, посвящённая св. Николаю Чудотворцу (уничтоженная в 1918-м, но теперь восстановленная), в наиболее чистом виде выражает обращение к северорусской архитектуре<sup>14</sup>. Верность традициям деревянного храмостроения здесь строго соблюдена: композиционно это покрытая шатром восьмигранная башня на четверике.

Дощатая обшивка здания придавала современной выразительность её контурам, плавно перетекающим от центральной башни к массивным выступам с северной, южной и западной сторон, каждый из которых имел собственную кровлю. Здесь вспоминаются сделанные Плот-

никовым фотографии церкви в Варзуге, обладающей такими же чертами. Единство интерьера и внешнего облика в произведении Шехтеля находило завершение в иконостасе и утвари. Подобно Виктору Васнецову тремя десятилетиями ранее в церкви Абрамцева, Шехтель нашёл здесь идеальный способ объединения архитектуры с декоративным искусством.

Превосходные дореволюционные фотографии этой постройки показывают изящный интерьер, в котором сложная резьба иконостаса контрастировала с текстурой некрашеной шпороховатой древесины на стенах. Своё трепетное отношение к этой постройке Шехтель выразил в надписях на фотокарточках с изображением церкви. Одному из своих племянников он написал: «Если встретишь по дороге любителя русского северного стиля, дай ему мою любимейшую церквушку, удавшуюся такому атеисту, как я». В открытке, адресованной архитектору и декоратору Ивану Машкову, он выразился ещё проще: «По-моему, лучшая из моих построек»<sup>15</sup>. Хотя здание было перестроено, есть определённая роковая логика в факте, что только фотографии донесли до нас облик оригинального произведения Шехтеля. Ибо, как и в работах Билибина, Плотникова и других художников-фотографов Русского Севера, фотография оказалась средством увековечения наследия русской деревянной архитектуры.

г. Новый Орлеан

**Примечания**

1. Подробнее о доме Погодина см.: Brumfield W. C. The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley. 1993. P. 7.  
2. См. описание дома Пороховщикова в Москве: Люшин Д. Деревянный дом г-на Пороховщикова // Зодчий. 1872. № 2. С. 16.  
3. См.: Стернин Г. Ю. Абрамцево: от усадьбы к даче // Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М. 1984. С. 187–188; Арензон Е. Р. От Киреева до Абрамцева. К биографии Саввы Ивановича Мамонтова // Панорама искусств. 1986. № 6. С. 359–382.

4. См.: Brumfield W. The Decorative Arts in Russian Architecture: 1900–1907 // The Journal of Decorative and Propaganda Arts. 1987. № 5. P. 12–27.  
5. См.: Дягилев С. Несколько слов о С. В. Малюте // Мир искусства. 1903. № 4. С. 157–160.  
6. Грабарь И. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства, 1902, № 3. С. 51–56.  
7. Билибин И. Я. Народное творчество севера // Мир искусства. 1904. № 11. С. 303–318.  
8. О деятельности Прокудина-Горского

и коллекции его работ, хранящейся в Библиотеке Конгресса США, см.: Brumfield W. The Color Photographs of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii // Visual Resources. 1990. № 6. P. 243–255.  
9. Грабарь И. История русского искусства. Т. 1. Кн. 1. М. 1910.  
10. Подробнее о павильонах в Глазго см.: Cooke C. Shekhtel in Kelvingrove and Mackintosh on the Petrovka // Scottish Slavonic Review. 1988. № 10. P. 177–205.  
11. Зодчий. 1902. № 1. С. 14.  
12. Там же.

13. Кириченко Е. И. Фёдор Шехтель. М. 1973. С. 49.  
14. Эта церковь упоминается в «Указателе московских церквей» М. Александровского (М. 1919. С. 52). Согласно этому источнику, она была освящена 20 июля 1916 г. В подписи к фото этой церкви, напечатанной в Ежегоднике МАО 1914–16 гг., она обозначена как Церковь Тульской Дружины, которая финансировала постройку. Церковь также часто именуется в связи с её местоположением — «у Соломенной Сторожки».  
15. Цит. по: Кириченко Е. И. Указ. соч. С. 125.