

СМЫСЛОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА И ОРГАНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРЕ РАННЕГО МОСКОВСКОГО МОДЕРНА (на примере концептуального творчества архитектора Ф. О. Шехтеля)

И. И. Давыдова

«Переход образа в символ придаёт ему
смысловую глубину и смысловую перспективу...

В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)?

Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа)»¹.

(М. М. Бахтин)

В теоретических исследованиях архитекторов начала XX в. отмечалось, что символ всегда был «плоть от плоти» архитектуры, особенно церковной, которая понималась как «кульминационный пункт» в процессе символического формообразования, имеющего сотериологический смысл². Традиция символического прочтения архитектурных форм была особенно развита в эпоху модерна на рубеже XIX–XX вв. Именно тогда была сформулирована мысль, что «архитектурные памятники прошлого — это окаменелая летопись, полная драгоценных указаний относительно нравов и быта давно минувших поколений» и что «великие идеи — религиозные или социальные — воплощались именно в архитектурных сооружениях»³.

В трёхмерном архитектурном пространстве его смысловая глубина, или смысловая перспектива, ощущается через динамику его восприятия, когда смысл и образ приобретают абсолютное равновесие в сознании зрителя. Ярким примером может служить перспективный портал церкви, к которому, как правило, ведут ступени лестничного входа. Поднимаясь по ступеням, прихожанин отмечает, как арки широкого портала, перспективно уменьшаясь к центру, визуально сужают дверной проём, делая его контрастно узким. Достигаемый эффект служит образным подтверждением слов Евангелия: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7: 13–14). Наиболее чётко и явственно все составляющие смысловой перспективы способно выявить искусство, и архитектурное сооружение — здание храма, несущее богословскую смысловую нагрузку, — представляет собой гармоничное единство различных компонентов, развивающих и дополняющих главный образ. Здесь смысловая перспектива выражена и смысловой глубиной образа, и словом, и звуком (звучанием), и пространством (живописным, архитектурным), и временными характеристиками. Все эти диалектические категории, объединённые символическим контекстом, были хорошо усвоены зодчими модерна и реализованы в частных особняках.

Смысловое наполнение пространственных архитектурных форм, проявлялось, в первую очередь, в сакральной архитектуре. Так, в раннехристианских катакомбах — прообразах будущих церквей, помещённых во «чрево» земли, символе будущего упокоения, — было всё «говорящим». Здесь и узость проходов-галерей, и едва заметное свечение окон-люминарий, и даже блёклость монументально-декоративной живописи — всё в целом свидетельствовало о видимой духовной реальности. По этому поводу В. В. Бычков замечал: «Плоскостной характер образов (даже в рельефе и скульптуре!), фигуры теряют тяжесть, как бы парят над землёй. Схематизм в изображении тел вытесняет былую пластичность. Предметная действительность теряет свою ценность. Художника начинает интересовать только духовная реальность»⁴. Иными словами, выбранные для иносказания реалии катакомб: подземная глубина (глубина веры), лёгкость и прозрачность красочной палитры (аскетизм), затенённость и узость проходов-галерей (узость пути к Богу) и др. — находящемуся внутри человеку говорили на своём специфическом пространственном языке о сути новой христианской идеологии.

Заложенные здесь глубинные смыслы получили дальнейшее развитие в архитектуре Византии, а затем Древней Руси, создавая прежде всего соразмерность архитектурного пространства и человека. Каким бы огромным ни было пространство древнерусского храма, например, Св. Софии в Киеве, Успенского или Архангельского собора Московского Кремля, в нём человек ощущает себя гармоничной частью и духовного действия, и архитектурного пространства. Помимо этого, в православном храме важную роль играет тема Божественного света, раскрывающаяся и через золото икон, и через золото иконостаса, и в золоте глав с крестами, венчающих церковь. Символизируя Божественный свет, золото помогало возводить духовные помыслы от дольного к горнему.

Прослеживая трансформацию смысловой перспективы в контексте архитектурного пространства, можно вспомнить определение Виктором Гюго зодчества как каменной летописи: «Чтобы развернуться, символу потребовалось здание. Тогда вместе с развитием человеческой мысли стало развиваться и зодчество, <...> которое заключило зыбкую символику в видимую, осязаемую бессмертную форму»⁵. Архитектурное формообразование, определявшееся единством «тематики, стиля и композиционного построения»⁶ (литературные категории), становилось универсальным законом и при создании каменного произведения. Все мировые эпохи, наряду с литературой, выбирали архитектурную летопись в качестве одного из надёжных информационно-содержательных носителей и «закрепителей времени — эпохи в пространстве»⁷. В данном случае абсолютно верно утверждение, что «символ — знак, то же, что пароль, употребляется также в смысле чувственного образа: чувственное представление, посредством которого само по себе не чувственное, а абстрактное представление (мысль) становится доступным созерцанию»⁸.

По утверждению прот. Владимира (Цветкова), символ имеет двойственную природу — «духовную вертикаль и материальную горизонталь», вследствие чего «выявить предельные рамки символа довольно сложно», временами же практически невозможно, так как у современного человека нет опыта сопричастности

времени создания сакрального символа, поэтому можно только попытаться описать символ как схему идеального образа.

На рубеже XIX–XX вв. появилась уникальная возможность всесторонне осмыслить природу символа с помощью археологических данных, полученных в результате раскопок Пергама, Помпей, Геркуланума, Трои. В это же время сформировалась церковная археология, обогащённая трудами таких учёных, как А. фон Фрикен, А. П. Голубцов, Н. В. Покровский, И. Г. Троицкий. Большое значение имело также повторное открытие древнерусской иконописи, её атрибуция и профессиональная реставрация, благодаря работе реставраторов Силиных, А. В. и А. А. Тюлиных, о. Исаака (Носова), С. П. Рябушинского, Е. И. Брягина, И. С. Остроухова, бр. Чириковых и др.

Полученные в исследованиях и экспедициях артефакты позволили осмыслить понятие символа не только в контексте культовой архитектуры, но использовать символику в интерьере жилого дома. «Археологический» символ оказал огромное влияние на формирование живописной композиции особняков архитекторами модерна. Об этом говорил Карл Вагнер, отметивший, что «изучение памятников, оставленных нам древностью, — вот главный источник открытий в строительном искусстве, который оплодотворяет фантазию и даёт направление, без которого она блуждала бы до бесконечности»⁹.

Примером влияния открытий археологии на развитие архитектуры модерна могут служить раскопки в Пергаме 1895–1900-х гг., подробно и живо описанные в 1904 г. в одном из номеров «Зодчего», что позволило архитекторам найти свою модель для создания принципиально нового типа жилища — городского особняка. Именно в планировках античного жилища они взяли принцип композиционной простоты, центричность планировки дома с круговым сообщением всех комнат, иерархическое распределение помещений. По примеру открытого античного атриума в планировку особняка был введён перекрытый световым фонарём холл, «державший» на себе все конструктивные и декоративные элементы дома (особняки М. Ф. Якунчиковой, С. П. Рябушинского). Идея сделать лестницу смысловой и композиционной осью особняка также взята модерном из описания раскопанного пергамского дома: «...она весьма сложна по конструкции. Ей предшествуют три входа, при этом центральный ведёт на лестницу. При спуске по этой лестнице глазам представляется раскинувшаяся долина Каикоса, почти всегда залитая ярким солнцем. Лестница имела 4 поворота и 5 маршей, разделённых площадками <...> Лестница ведёт на обширную по площади среднюю террасу гимназиона — места атлетических игр и упражнений пергамцев, на которой, кроме большого свободного места для игр и борьбы, находился ещё ряд построек»¹⁰, в числе которых был храм (не сохранился) и купальни.

Раскопки в Помпеях позволили применить бытовые устройства античных домов в особняках модерна. В частности, расположение кухонных помещений вместе с печами в подвальных помещениях дома позволяло удалить неприятный запах за пределы парадных и жилых покоев, а также усилить обогрев полов и стен. Этот принцип Ф. О. Шехтель использовал в особняке С. П. Рябушинского¹¹.

Архитектурный опыт предшествующих эпох модерн принял и трансформировал, но, чтобы его осмыслить и создать собственную «формулу», зодчие обратились к национальному прошлому — древнему способу измерения (саженям), основанному на пропорциях человека¹². Сажени позволяли без сложных математических расчётов возводить церкви, дворцы, гражданские постройки, гармонично соотношённые с человеком. Свидетельством тому служат сказания древних летописей: «А какой высотой строить... — писалось в летописи, — как мера и красота скажет»¹³.

Модерн призвал к творчеству художников-архитекторов — зодчих-универсалов, которые должны были быть в одном лице и архитекторами, и инженерами, и художниками-декораторами, и философами. Эпоха синтеза искусств стремилась создать единый, красивый, умный стиль и, соответственно, требовала от мастера нового творческого подхода. В своём архитектурном решении зодчие модерна стремились объединить внешний образ здания и его внутреннее пространство на основе раскрытия определённого содержания, имевшего напоминательный, воспитательный и сотериологический смысл.

Во второй половине XX в. ведущий японский архитектор Кензо Танге писал об этой сфере архитектурного творчества: «Мы, архитекторы, должны найти правильные средства для выражения духовного мира в архитектуре. Ведь это справедливо не только для храмов. До тех пор, пока архитектурное сооружение является местом формирования человека, требования подобного рода не могут исчезнуть»¹⁴. Мысли японского архитектора перекликаются со словами академика И. В. Жолтовского: «...архитектор организует не только пространство, но и человеческую психику, он подлинный организатор жизни»¹⁵. Ф. О. Шехтель, получивший в 1902 г. звание академика архитектуры, также отмечал просветительскую функцию зодчества как искусства, которое является «вечным (!) источником знания и красоты»¹⁶.

В своих лекциях в Строгановском училище Ф. О. Шехтель сформулировал роль архитектуры, которая, будучи искусством синтеза, должна воплотить в себе «духовный мир целой эпохи <...> будь это мистическое, тусклое или страстное время, — завещать этот подлинный документ грядущим векам».

Вопросы религиозно-философского плана волновали не только Ф. О. Шехтеля, но и других художников-архитекторов и художников, в числе которых могут быть названы С. У. Соловьёв, А. В. Щусев, И. Е. Бондаренко, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, М. А. Врубель и др., так или иначе участвовавшие в работе над созданием зримой онтологии — храмового зодчества.

Только в храме синтез искусств (архитектура, иконопись, стенопись, литьё, дерево, искусство огня, дыма, вокальной музыки, облачения) наиболее глубоко выражает «единство стиля и содержания»¹⁷. По словам П. А. Флоренского, устремления своего времени подразумевают движение «не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, к которой стремится наше время...»¹⁸

В этом случае архитектура и весь строй искусств, входящих под её кров, становились искусством внесловным. При этом важно отметить, что только у доступного искусства родилась идея создания таких типовых сооружений, как «музеи под

открытым небом»¹⁹. Как отмечал П. А. Флоренский, «музей — жизнь для народа, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собрание редкостей для гурманов искусства»²⁰. «Дома-музеи» отличались красотой всех четырёх фасадов, где даже дворовый фасад отличался умеренной красотой, проявлявшейся в сопоставлении больших зеркальных поверхностей окон и оштукатуренной пастельной поверхности стены. Синтез прикладных искусств в зодчестве модерна, подчинялся законам, по которым строилась древнерусская архитектура, чья смысловая концепция «изнутри наружу» была проникнута единой темой духовной красоты, воспринимавшейся зрителями как символ горней красоты.

Смысл архитектурного произведения должен был исходить из принципа «смотреть на внешнее, как на выражение внутреннего содержания», что требовало «полного соответствия между формой, материалом и конструкцией»²¹. Эту мысль Ф. О. Шехтель резюмировал через сорок лет в своей лекции «Сказка о трёх сёстрах»: «Каждое архитектурное сооружение в своей основе имеет главную задачу — ограничение известного пространственного помещения. Каждое данное помещение или совокупность таковых должно отвечать прямому назначению здания, причём внутреннее содержание и смысл этого назначения должны очевидным образом отпечатлеться на внешнем облике и внутреннем облике сооружения»²².

Ещё одним немаловажным аспектом или законом национальной архитектуры является наличие в памятнике «местной красоты», которая должна была непременно соответствовать топографическим целям и задачам местной идеологии²³. К сожалению, некоторые зодчие модерна игнорировали эту мысль. Для оживления стиливого колорита они наравне с популяризацией национальной символики внедряли в свой архитектурно-художественный обиход инородную символику, которая на русской почве несла двусмысленный, а иногда негативный смысловой подтекст. К примеру, купольное (!) завершение доходного дома О. Коробковой (арх. А. У. Зеленко, 1906 г., Тверской бул., 6) до 1917 г. венчало изваяние смотрящего вниз огромного дракона. В Китае это традиционное чудовище является эмблемой императора, поэтому символизирует силу, власть и совершенную мудрость. В христианских странах, в особенности на Руси, дракон символизировал зло и его поражал св. Георгий Победоносец, символизируя победу над злом. Об этой актуальной семиотической проблеме модерна писал П. А. Флоренский: «Черты инородных стилей, внесённые в произведение определённого стиля, часто бывают отвратительны, если только не произведено нового творческого синтеза»²⁴. Подобный факт отмечал также Виктор Гюго: «Предания порождали символы, под которыми сами они исчезли, как под листвою исчезает древесный ствол; все эти символы, в которые веровало человечество, постепенно росли, размножаясь и перекрещиваясь и всё более и более усложняясь»²⁵, порой до неузнаваемости.

Ф. О. Шехтель в одном из своих писем к А. П. Чехову метафорично именует свой второй особняк (Ермолаевский пер., 28) «избушкой непотребной архитектуры, которую извозчики часто принимают за кирху или синагогу». С юмором, в котором сквозит и доля истины, он указывает на «правду» образа жилища — это вовсе не храм, как говорят в народе, а просто дом.

Подобное народное осмысление происходит на уровне интуитивного восприятия, навевающего в памяти те или иные знакомые образы яркостью применённых элементов. Силуэт особняка Ф. О. Шехтеля подчеркнут мощным остроугольным щипцовым завершением фасада, характерным для лютеранской церкви. Здесь многозначительно всё: и монументальный шестигранный объём над парадным входом, и круглая башня с островерхой кровлей, и конструктивные особенности трубы, по форме напоминающей аркбутаны, и скупость внешней разделки стен. В этом чувствуется заимствование форм западной культовой архитектуры. Повествовательный смысл в особняке Ф. О. Шехтеля, как и в любом другом архитектурном сооружении модерна (в большинстве случаев в частных владениях), достигался введением в его декоративно-смысловую концепцию системы иконических символов, являющихся не столько украшением, сколько «лицом» дома. По словам В. Гюго, «основная идея — слово — заключалась не только в сокровенной их сущности, но также и в их формах <...> таким образом, слово хранилось в недрах здания, но образ этого слова, подобно изображению человеческого тела на крышке саркофага, был запечатлён на внешней оболочке здания»²⁶.

В собственном доме Ф. О. Шехтеля, прямо над входом, располагается мозаичное панно с тремя ирисами на золотом фоне в виде зародившегося ростка, распустившегося зрелого цветка и увядшего, от которого остался лишь край лепестка. Предположительно, в данном образе читается три этапа развития жизни: рождение, расцвет и смерть. Но возникает естественный вопрос. Почему именно ирис и почему вдруг золотой фон? Золото есть свет, который, благодаря своему светоотражению, способен выделять цветовые свойства всего материального. Следует отметить, что утончённость ириса была сообразна эстетизированной натуре человека рубежа веков. Отсюда логична мысль, программно вынесенная зодчим над парадным входом дома, — по сравнению с вечностью, земная жизнь человека подобна жизни цветка и его преходящей красоты: «Человек, яко трава, дние его, яко цвет сельный, тако отцветет, яко дух пройде в нем, и не будет и не познает ктому места своего», — сказано в Псалтыри (102: 15). Сюжет может ассоциироваться и с древнеримским изречением «memento mori» (помни о смерти), ведь в 1895 г. умер старший сын Ф. О. Шехтеля, Борис. Скорее всего, именно это трагическое событие заставило ввести архитектора подобный мотив в панно. Притом нужно отметить, что именно по этой причине был выбран и самый долговечный материал — мозаичная смальта, а не хрупкие витраж и майолика.

Внешняя иллюстративная сторона символов, когда «образ сам по себе говорит о выраженной идее»²⁷, помогает зрителю интуитивно оценить задуманное зодчим решение. Разнообразие архитектурных форм и декоративно-прикладных элементов в здании обогащают его, придавая динамику прочтению и осмыслению художественного образа как иносказательного текста.

Ф. О. Шехтель всё время был в поиске новых смысловых решений, часто совершенно неожиданных. К примеру, в особняке С. П. Рябушинского в оформлении одной из потаённых частей дома архитектор применил приём контраста света и тени. Эта часть, где служебная лестница ведёт в моленную комнату, полностью

лишена декора, но при этом совершенно не страдает ни эта аскетическая половина, ни весь дом в целостном его прочтении. Смысловую нагрузку архитектор создаёт минимумом внешних декоративных средств. Зная психологию старообрядцев, Ф. О. Шехтель применил ассоциативно-напоминательный приём. Жизнь имеет светлые и тёмные полосы, преодолению которых помогает молитва; этот тезис символически раскрывается через световой рисунок на гладкой стене от двойных орнаментальных рам окон на противоположной стене. Художественно сияющие тени-прорисовки объёмных пальмовых ветвей становятся не только праздничным украшением безликой, «аскетичной» стены, но и красноречивыми знаками, напоминая восходящему по крутой лестнице, символизирующей лестницу духовного восхождения, о помощи Божией.

Большинство архитекторов и художников модерна обращались непосредственно к природе, как к ценнейшему кладезю красоты, гармонии, динамического равновесия, которое некоторые современники модерна критически оценивали, как асимметрию. В живописных и скульптурных формах они создавали архитектурное пространство, подчёркивая смысл в форме. По этому поводу известно высказывание А. В. Щусева: «Художник всегда исходит не из конструкции, а из идеи, осуществляемой в архитектурных формах, и мыслит образами, при этом конструкция задается сама собой».

Противоположный подход к объекту характеризует творчество Ф. О. Шехтеля. Хотя его практика логично соотносилась с данными словами, но рациональное в его творчестве превалировало: «Фёдор Осипович в душе гордился, что был крепким техником-строителем, считал, что на хорошую конструктивную основу следует одевать декор. Главным же считал рациональное решение. Фантазировать себе, как рисовальщику, разрешал уже потом...»

Суммируя, следует признать, что смысловая перспектива в архитектуре не является открытием модерна: её начало в религиозно-культурной среде, в интерьерах раннехристианских катакомб и древнерусских храмов. Новому стилю удалось смоделировать и синтезировать форму и образ символа, достичь его более утончённого восприятия сознанием зрителя²⁸.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361.

² Шмор В. В борьбе за искусство // Зодчий. 1900. № 3. С. 32.

³ Беккер Р. Архитектура и общество // Зодчий. 1911. № 4. С. 40–42.

⁴ Бычков В. В. Эстетика поздней античности. М.: Наука, 1981. С. 19–20.

⁵ Гюго В. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1988. Т. 1. С. 324.

⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 237.

⁷ Громов М. Н. Архитектура как образ мира // Мир культуры. М.: ГАСК, 2000. Вып. II. С. 106.

⁸ Большая энциклопедия / под ред. С. Н. Южакова. СПб.: Просвещение, 1904. С. 382.

⁹ Вагнер К. Наука об архитектуре и практическое ее значение. Вступит. речь ректора высшей технич. школы в Вене // Строитель. 1901. № 20–23. С. 906.

¹⁰ Последние раскопки в Пергаме // Зодчий. 1904. № 47. С. 532–533.

¹¹ В результате исследования особняка было выяснено, что, помимо подсобных помещений, все конструктивные и декоративные приёмы (лестница, ступени, полы, колонны, занавеси),

скорее всего, были взяты зодчим из опубликованных материалов раскопок либо в результате личного посещения места раскопок.

¹² Ушаков Ю. С. Народное деревянное зодчество // История русской архитектуры / под ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славиной. СПб.: Стройиздат, 1997. С. 101.

¹³ Там же. С. 100.

¹⁴ Танге К. Архитектура и градостроительство. М., 1978. С. 202–203.

¹⁵ Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972.

¹⁶ Шехтель Ф. О. Sursum corda (дневник, рукопись). 1916–1920 // ГМА им. А. В. Щусева. Раздел 1. № 116293. С. 67.

¹⁷ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Вопросы религиозного самопознания. М.: АСТ, 2004. С. 225.

¹⁸ Там же. С. 232.

¹⁹ Бернардацци А. И. Народный музей будущего (доклад, читанный им на III съезде русских зодчих 18 янв. 1900) // Зодчий. 1900. № 8.

²⁰ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 220.

²¹ Равич Г. Беседы строителя // Строитель. 1899. № 11–12. С. 416–417.

²² Шехтель Ф. О. Сказка о трёх сестрах: живописи, архитектуре, скульптуре // Мастера советской архитектуры об архитектуре: в 2 т. М.: Искусство, 1975. Т. 1.

²³ Пьеррон С. Эволюция архитектуры в Бельгии. Виктор Орта // Строитель. 1901. № 1. С. 18.

²⁴ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 221.

²⁵ Гюго В. Указ. соч. С. 323.

²⁶ Там же. С. 325.

²⁷ Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. С. 426.

²⁸ К примеру, на одной открытке с видом на «Дом Рябушинской на М. Никитской» была сделана надпись: «Христос Воскресе!», датированная 1904 г. Далее следовал поздравительный текст. На первый взгляд, традиционное Пасхальное поздравление. Но как точно прозвучало оно в обрамлении дома, где светоносные стены, контрастные оконные переплёты, необыкновенные орхидей на фризе, деликатность золотой смальты, мерно введённой в четверти пяти арочных окон второго этажа, оказались подготовленными для «прочтения». Получилось, будто это не земной дом, а символ райской обители, ставший доступный простому обывателю.