

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ПЛАСТИКА ФАСАДОВ РИЖСКОГО МОДЕРНА: БЕЗГРАНИЧНОСТЬ ФАНТАЗИЙ ЗОДЧИХ

Юлия Захарина

УДК 72.04.035.93:73(474.3-25)

Аннотация. В статье раскрываются образные характеристики архитектуры рижского модерна. Сквозь призму ретроспективного анализа выявляются художественно-стилевые предпочтения ведущих зодчих Риги, реализовавших свои неординарные проекты в 1900-х годах. На ярких примерах архитектуры выделяются подходы, очерчиваются особенности построения системы монументально-декоративной пластики фасадов рижского модерна.

Abstract. The article reveals the figurative characteristics of the Riga art Nouveau architecture. Through the prism of retrospective analysis revealed artistic and stylistic preferences of the leading architects of Riga, realized their extraordinary projects in the 1900s. Striking examples of architecture are highlighted approaches, outlines the characteristics of a system of monumental-decorative plastics of the facades of the Riga art Nouveau.

Часть I.

Введение. Художественный стиль рубежа XIX–XX вв., получивший многогранные, порой противоречивые образные характеристики, представляет собой феномен мировой культуры. Вошедший в историю искусства под названием «модерн», этот стиль в полной мере отразил двойкие предпочтения социума своего времени. С одной стороны, общество, находящееся под влиянием романтизма, было очаровано историческими художественными формами и избрало в качестве идеала изысканную декоративность. В замках и дворцах средневековой эпохи знатные господа Европы усматривали ту непревзойденную роскошь, к которой лишь может стремиться человек. Их манила не только мистичность, таинственность, порожденная легендами о правителях минувших эпох, но и та мощь, которую олицетворяли в своих образах постройки Средневековья.

С другой стороны, прогрессивные взгляды пионеров «нового искусства», основанные на признании первенства конструктивного начала в построении произведения, способствовали внедрению в художественную практику новаторских технологических решений. Именно они дали толчок развитию современного искусства.

Основная часть. Переживание обществом кризиса искусства в конце XIX – начале XX в., выраженного эклектичной ветвью историзма, было связано с отсутствием новых художественных идей, которые пришлись бы по вкусу аристократии. Не желая принимать новшества, следуя сложившимся устоям, аристократическая верхушка была заинтересована в неизменности художественных идеалов. Исторические художественные формы навевали воспоминания о величии дворцовой жизни, в которую готовы были окунуться знатные особы.

В то же время набирающая вес в обществе буржуазия выразила передовые интересы времени. Промышленники и банкиры, владея и имея возможность распоряжаться финансами, выступили заказчиками произведений искусства, в образах которых ощущался разрыв преемственности исторических эпох.

Магнаты, в числе которых были предприниматели, явились сторонниками начавшейся индустриализации, во многом изменившей понимание искусства как такового и форм его выражения. Отныне критерии прекрасного определяли не нормативные образцы, а преломленные во времени, апробированные и творчески переосмысленные мастерами взгляды на искусство закладывали фундамент построения новых замыслов. Компромисс исторических мотивов разных региональных культур и конструктивных форм, рожденный в индустриальную эпоху, стал главным условием появления «нового стиля».

Вариативность проявлений модерна в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве разных европейских государств была логически оправдана. В поисках средств выразительности представители «нового стиля» опирались на национальные особенности искусства. Историческое наследие своей страны привлекало творцов прекрасного эксклюзивными замыслами, близкими по духу народу. В нем отражались не только универсалии культуры, но и менталитет народа, а значит, его эстетические предпочтения.

В архитектуре модерн получил парадоксальные проявления, как, впрочем, парадоксальным явилось само название стиля. В исследовании тысячелетнего развития архитектуры итальянские искусствоведы Ф. Прина и Е. Демартини отмечают, что термин «модерн» впервые применен в V в.

при описании форм христианской архитектуры, которая перенимала формы древнеримской. Термин «модерн» стал использоваться для характеристики архитектуры эпохи Средневековья, поскольку искусство Средних веков было новым в сравнении с античным. В конце XIX в. этот термин закрепился за стилем, возрождающим средневековые формы архитектуры и воспроизводящим элементы зодчества стран Востока, которые сочетал с современными формами и конструктивными решениями [5, с. 4–5].

Рациональность мышления зодчих модерна, конструирующих среду обитания исходя из функциональных потребностей, сочеталась со стилизаторством в декоративном убранстве фасадов и интерьеров. Современные технологии, демонстрирующие прорыв в области архитектуры и строительства, маскировались витиеватым декором, в котором получили отражение мотивы искусства Древнего Египта, архитектуры стран Востока, пластики античной эпохи и Средневековья. Порой за «карнавальным нарядом» сложно было увидеть новаторскую линию архитектурной мысли. Но несмотря на противоречивость конструктивного решения и декоративной отделки, постройки модерна всегда выглядели гармонично.

Курьезность позиционирования «нового стиля», противостоящего эклектике в ее ретроспективном проявлении, выразилась в преобладании декоративных мотивов и форм. Эта мысль встречается в исследовании Л. Лапина, выделившего общую черту, свойственную и эклектике, и модерну, – «историцизм». В своих рассуждениях исследователь утверждает, что вся европейская культура опирается на заимствование, все лучшее в ней является творческим преломлением заимствованного. «Историцизм» в этом отношении ничем не отличается от предыдущих стилей. В нем нельзя найти объекты, являющиеся точными копиями архитектурных произведений прошлого. Всегда можно отметить синтез черт, наиболее характерных для того или иного сооружения. «Историцизм» можно считать архитектурным стилем, который является промежуточной ступенью переходного периода к архитектуре современности. В этом смысле «историцизм» предстает кратковременным феноменом. Тем не менее в «историцизме» XIX в. можно проследить два направления: рационализм, опирающийся на классические традиции, и романтизм, воспевающий Средневековье. Оба эти направления существуют как в эклектике, так и в модерне [4, с. 25–27].

Продолжает эту мысль латышский зодчий и теоретик архитектуры Я. Крастиньш, который утверждает, что «в недрах эклектизма были выработаны многочисленные творческие установки модерна. Модерн заимствовал от эклектики способность учитывать контекст архитектурной среды, принципы ансамблевости в условиях интенсивной и плотной градостроительной застройки, склонность к декоративности» [2, с. 43–44].

О преобладании и в то же время противостоянии модерна эклектике рассуждает Е. Кириченко. На ее взгляд, «модерн коренным образом отрицал романтическую тенденцию историзма и в то же время обращался к Средневековью, как и эклектика, за образцами декора» [1, с. 66].

Но в отличие от эклектики модерн констатировал мотивы и образы искусства прошлого точно к месту. Иногда фантазии зодчих удивляли и шокировали несопоставимостью форм. Образы, рождаемые из известных архетипов, выглядели сюрреалистичными и лишь отдаленно напоминали о канувших в Лету идеалах прекрасного. За этой игрой мифологем и нарочито насмешливых дивных образов виделось будущее искусства. Спустя немногим более чем полвека саркастические, шутовские формы утвердились в искусстве постмодерна.

В каждой стране, каждом городе, где имел место модерн, да и в творчестве каждого мастера «нового стиля» соотношение ретроспективных и современных художественных форм, деталей, приемов композиционного построения значительно отличалось. Разнились между собой мотивы декора и его характер, масштаб, принципы размещения. Не были исключением и зодчие, создававшие свои великолепные творения в Риге.

Приверженность мастеров модерна к разным историческим традициям была следствием ряда факторов. Прежде всего на формирование художественного вкуса каждого оказали влияние особенности менталитета того государства или народа, из среды которого вышел архитектор, и, безусловно, профессиональное образование. Среди зодчих, воплощавших свои новаторские замыслы в крупном портовом городе Российской империи – Риге, были латыши, балтийские немцы, евреи. Многие получили архитектурное образование в Рижском политехническом институте (училище), как, например, Эйжен Лаубе, Константин Пекшенс, Пауль Мандельштам, Рудольф Донберг, Артур Мёдлингер. В числе ярких мастеров рижского модерна были и те, кто обучался в Петербургской Академии художеств (Генрих Шеель), строительной школе Эккернфёрде (Фридрих Шеффель).

И на латышской земле, и в Германии идеальными формами архитектуры на рубеже XIX–XX вв. считались готические. Средневековые сооружения манили творцов «нового стиля» своей загадочностью. Экстравагантность декора, в котором изображения фантастических существ, богов и реальных людей своего времени вплетались в канву растительного характера, отражала романтическое мировосприятие, присущее и средневековому человеку, и господину времен модерна. В постройках готики зодчие модерна видели также рациональную композиционную структуру, логически оправданный подход к формообразованию. Но все же декоративная линия в стилистике готики и модерна была более явной. Как справедливо отмечает Я. Крастиньш, «...орнаментальное украшение по-прежнему считалось синонимом красоты, поэтому модерн охотно использовал и орнамент, правда, полностью изменив его роль и значение в архитектуре» [3, с. 14].

Импровизации на тему античной мифологии стали главным лейтмотивом монументально-декоративного «наряда» дома К. Зихмана, возведенного на углу улиц Вальню и Театра в Риге (архит. Ф. Шеффель, Г. Шеель, 1903–1904, фото. 1). В рельефах дома книготорговца и книголюба Карла Зихмана, функционально предназначенного для издательских целей, получили выражение иносказания разных форм. Аллегорические образы древнегреческих богов – юной девы-

воительницы, покровительствующей наукам и искусствам, Афины и Гермеса, олицетворяющего торговлю, – явились главными выразительными средствами пластики, повествующими о роде деятельности владельца дома (фото. 2). Исполненные согласно «правилам» классической интерпретации образов олимпийских богов, фигуры мудрой, справедливой Афины и хитрого, лукавого Гермеса, устремившие свои взгляды в противоположные стороны, выразили идею единства и противоборства бинарных начал. Афина, слышущая своей изобретательностью, рассудительностью, явилась олицетворением победы разума над стихийностью необузданных природных созданий. Одета в струящиеся ниспадающие одежды с изображением медузы Горгоны, которое, по преданию, она прикрепила к накидке из козьей шкуры, подаренной отцом – самим Зевсом, Афина словно возшла на вершину священной горы, имя которой – знание. Воинственность и решительность богини в покорении неизведанного подчеркнули шлем с высоким гребнем, копье в левой руке и сова у подножия – неизменный спутник Афины, символизирующий мудрость. Все ее облачение – от одежд до атрибутов – позволило мастеру вывить в образе уверенность, стойкость и решительность в преодолении долгого пути познания истины.

Совершенно иными характеристиками наделил автор скульптурный образ Гермеса. Известный своей красноречивостью, за которой кроется обман, а также быстротой мышления и действий, бог торговли Гермес предстал перед зрителем как юный странник, способный стремительно преодолевать любые расстояния. Динамичный образ сына Зевса подчеркнул развевающийся по ветру хитон, а его норов путешественника выразили атрибуты – шляпа с широкими полями (петас) и якорь, прикрепленный к судну.

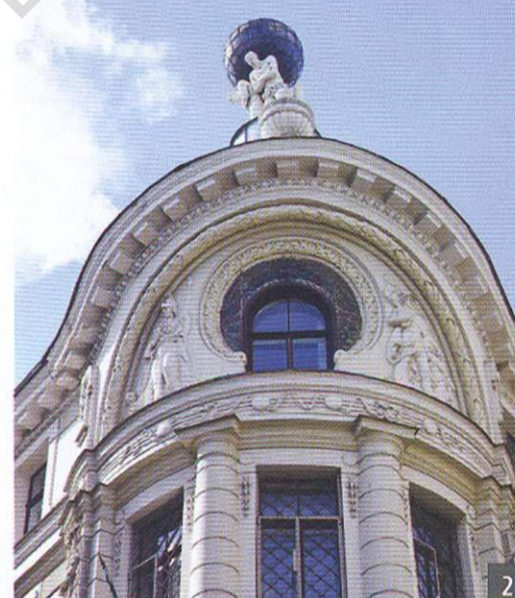
Композиционно объединить два разнохарактерных образа художнику помогла система орнаментального декора, построенная на гармоничном сочетании древнегреческих и современных мотивов. Архивольт, усталый стилизованными изображениями листьев аканта, зрительно деформировал форму окна,

создав иллюзию его экстравагантных очертаний. Присущие модерну пластичные изгибы архитектурных форм нашли поддержку во флористичной тематике мозаичной композиции, обрамляющей окно верхнего этажа угловой части здания. Грозди экзотических фруктов в окружении пышной листвы и растительных завитков в современной интерпретации выразили извечные идеалы красоты, формы которых были заимствованы мастерами искусства из природного мира.

Вариации на тему художественного наследия древней Греции определили систему монументально-декоративной пластики фасадов здания. Волюты в рисунке кованого ограждения балкона, поддерживаемого теламонами, витиеватая лепнина из листьев, изображения морских раковин, венчающие окна, ряд иоников под дентикулами карниза явились реминисценциями древнегреческого зодчества.

Кульминацией архитектурно-художественной композиции стала скульптурная группа трех атлантов, венчающая купол. Поддерживающие своими плечами стеклянный земной шар, который настолько хрупок, что может разбиться в любое мгновение, атлетически сложенные фигуры титанов словно застыли навеки, убеждая неуверенного зрителя в своем могуществе.

Образы античной и средневековой культуры вдохновили мастеров проекта дома Генриха Детмана. Возведенный для немецкого предпринимателя дом по ул. Тиргоню, 4 (архит. Ф. Шеффель, Г. Шеель, оформление фасада – К. Ган, 1900, фото. 3) синтезировал в своем образе весьма противоречивые черты. Огромные витринные окна первых двух этажей с тонкой профилировкой переплетов, подчеркнутых декоративными металлическими деталями растительных мотивов, эркер на высоте третьего и четвертого этажей, так любимый архитекторами модерна, выразили новое понимание организации пространства. И в то же время островерхий фронтон ступенчатых очертаний с пинаклями, венчающий эркер, ордерные формы, лепнина фасада стали свидетельством почитания исторических традиций



разных регионов и эпох. Но при этом каждый элемент декора получил своеобразную трактовку, не имеющую аналогов в историческом прошлом.

Так, очертания остроугольного фронтона приобрели в руках мастеров смягченные формы. Переходы между ступенями сгладила волнообразная пластика. На месте уступов появились волюты. А каждая ступень была дополнена фигурным навершием.

На уровне третьего и четвертого этажей в центре фасада неожиданно выросли стилизованные колонны коринфского и ионического ордера соответственно.



Фризы украсили кимы – переплетения листьев и розетки. А нижние два этажа мастера акцентировали барельефами и горельефами античных божеств.

Над полукруглым входом разместились маскароны древнегреческого бога водной стихии – могучего Нерея. По бокам от него симметрично расположились барельефные изображения обворожительных женщин-птиц Сирен. Их прекрасные лица с завитыми волосами, за обманчивой внешностью которых скрывается демоническая сущность коварного мифического существа, гармонично дополнили декоративное убранство фасада здания.

В интерпретации античной тематики мастера не миновали эмоциональности образов. Горельефные изображения мужского божества, скидывающего оковы (вероятно, Прометея или Гименея), и Афродиты, узнаваемой благодаря гирлянде цветов роз, маков, лилий, подчеркнули чувственную стихийность, страсть. Благодаря трактовке образов в движении «ожил» архитектурно-художественная композиция.

Предпочтение национальным традициям отдал архитектор К. Пекшенс. Выполняя проект дома по ул. Альберта, 12 (при участии архит. Э. Лаубе, 1903, фото. 4), он исходил из сложившейся в Риге в эпоху Средневековья системы городской застройки и отдал предпочтение архитектурным формам, определяющим национальный колорит рижского зодчества. Среди них – вытянутые шатровые завершения башенных форм, высокие фронтоны, которые акцентировали угловую часть здания и индивидуально решенные фасады.

Наряду с переосмыслением готических форм мастер прибегнул к неординарному приему, способному также ярко подчеркнуть национальный характер архитектуры, как и использование исторических принципов. Это монументально-декоративная пластика фасадов, основной мотив которой повторяется на всех уровнях, используется в обрамлении входа и даже встречается в оформлении капителей входных колонн. Орнамент в виде стилизованных кедровых лап с шишками, на ветвях которых сидят белки и птицы, не

был распространен в Европе ни в архитектуре модерна, ни в зодчестве предшествующих периодов. Именно он выделил здание из окружающей среды, отразив дух самобытной культуры латышей. Архитектор будто играет с декором, то ли иронизируя над временем, то ли всерьез утверждая первенство национального колорита в орнаментике.

Внимание мастеров рижского модерна к деталям, искусно смоделированным и вписанным в общий замысел, приглашает зрителя окунуться в фантастический мир сверхреальных образов. Рожденные в борьбе со «строгими правилами» академизма и беспечностью приверженцев эклектики, склонных к «украшательству», образы и орнаментальные мотивы декора зданий рижского модерна стали свидетельством нового этапа в развитии искусства. Здесь уже не сама форма транслировала суть художественной идеи, а ее интерпретация, «обыгрывание» с нотками насмешливости, потехи.

Искушенные опытом своих предшественников, мастера «нового стиля» отказались от «ряженья» фасадов в вышедшие из моды «костюмы». Они вышли за пределы понимания художественной формы как материального воплощения стиля. Форма стала трактоваться как увековеченная фантазия, в основе которой лежали исторические архетипы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кириченко, Е.И. Москва на рубеже столетий / Е.И. Кириченко. – М.: Стройиздат, 1977. – 183 с.
2. Крастиньш, Я. Национальный романтизм в архитектуре Рижского модерна / Я. Крастиньш // Архитектурное наследие конца XIX – начала XX века и его роль в современном градостроительстве: материалы респ. конф., Таллинн, 29 июня – 1 июля 1983 г. – Таллинн, 1985. – С. 43–69.
3. Крастиньш, Я. А. Стиль модерн в архитектуре Риги / Я.А. Крастиньш. – М.: Стройиздат, 1988. – 263 с.
4. Лапин, Л. Об историцизме / Л. Лапин // Архитектурное наследие конца XIX – начала XX века и его роль в современном градостроительстве: материалы респ. конф., Таллинн, 29 июня – 1 июля 1983 г. – Таллинн, 1985. – С. 25–30.
5. Prina, F. 1000 Years of World Architecture / F. Prina, E. Demartini. – London: Thames & Hudson Ltd., 2006; reprinted 2007. – 429 p. 4.

Окончание следует в АиС, № 5, 2019.

