**Русский стиль в архитектуре 19 века.**

Демократический вариант «русского» стиля – самое яркое явление в архитектуре 1860-1870-х гг. Подобно передвижничеству в живописи, он задает тон в архитектуре. Дело не в количестве построек, а в общественном резонансе, который он получил (не случайно проектами В.А.Гартмана вдохновлены знаменитые «Картины с выставки» М.П.Мусоргского).

Творчество остальных представителей нового «русского» стиля – И.С. Богомолов, Ф.И. Харламова, И.П. Кудрявцева, А.Л. Гуна, М.А. Кузьмина, А.И. Вальберга, Н.П. Басина – развивается в направлении, заданном Горностаевым и Гартманом. Они много работали в камне, проектируя доходные дома, и в них присущая направлению в целом мелочность, дробность, несоразмерность декора общим размерам зданий и перегруженность деталями выступают особенно резко.

Существует непосредственная связь между развитием определенных течений «русского» стиля и событиями политической истории. в неофициальном направлении «русского» стиля 1830-1850-х гг. национальность и народность не дифференцированы. Расслоение происходит на рубеже 1850-1860-х гг.

В 1860-1870-х гг. ведущая роль принадлежит демократическому направлению, в тени которого развиваются остальные. В 1880-е гг., после убийства Александра II, в связи с крахом тактики индивидуального террора, народничество переживает кризис и постепенно сходит со сцены. То же происходит с демократическим вариантом «русского» стиля. Его история практически кончается 1870-ми гг. Одновременно в 1870 –е гг. формируется «археологическое» и «почвенническое» направление «русского» стиля, в 1880-1890-е гг. оживает, претерпев соответствующие времени изменения, официальный «русский» стиль. Все направления «русского» стиля 1880-1890-х гг. аристократичнее в выборе мотивов. Их черпают преимущественно не из крестьянской архитектуры народного и прикладного искусства, а из культовой или дворцовой, каменной или деревянной. Демократический вариант «русского» стиля единственный, где проводится разница между понятиями «национальное» и «народное». Упор делается на народности (на народности мотива). В остальных вариантах «русского» стиля акцентируется не столько народность, сколько национальность; оба понятия в XIXв. – синонимы, в национальном пытаются видеть выражение духа народа. Для «почвенников» народный дух воплощен в православии, официальной народности – в самодержавии. «Археологи» определяют национальность и народность как самобытность. Различию в понимании народности соответствует и различное отношение представителей разных направлений к наследию.

«Почвенников» интересуют общие основы «русского» стиля, система. В их концепции оживает славянофилов о целостности русской народной культуры, основанной на непосредственном мистически цельном знании, которое противостоит западному рационализму, об общинности и «соборности» народной жизни с органически вырастающими из нее формами культуры и быта, о необходимости восстановления былой целостности путем сближения интеллигенции и народа. Программа создания народной культуры вдохновлена именно этой целью. В древнерусском зодчестве «почвенники» пытаются найти общие закономерности проявления целостности народной культуры с тем, чтобы возродить их в современной архитектурной практике. внимание «археологов» поглощено изучением форм, придающих неповторимое своеобразие русской архитектуре. Их девиз: точное знание отеческого наследия, исключающее возможность смещения во вновь проектируемых зданиях разновременных и разнохарактерных элементов.

Представители официальной народности, как и прежде, связывают государственную идею с академической традицией, их лозунг – сочетание древнерусских форм и принципов «итальянской архитектуры». Различия между направлениями «русского» стиля не абсолютны и указывают, скорее, на расстановку акцентов. «Почвенники» в своих теориях, как и «археологи», исходят из необходимости научного воссоздания «русского» стиля. «Археологи», подобно «почвенникам», видят в постижении особенностей национальной культуры залог истинности воссоздаваемого стиля. Наконец, антиакадемизм обоих частичен, относителен.

В 1870-е гг. начинается активная исследовательская и литературная деятельность главы научного «археологического» направления – Л.В.Даля, но трудно представить человека, более отличного от темпераментного Стасова, чем академичный, сдержанный в своих писаниях, оценках и выводах, предпочитавший достоверность точного факта и далекий от политики Даль. Если Стасов постоянно подчеркивает демократизм нового «русского» стиля , его связь с литературой, передвижничеством, музыкой, то Даль хотя и видит эту общность, делает акцент на другом – на самобытности и на необходимости ее возрождения в архитектуре на подлинно научных началах: «Современное направление, к которому стремиться в настоящее время искусство, отмечено характером народности, в том смысле, что элементы для развития русского искусства мы берем прямо из народной жизни… Вновь возникающее, русское направление составляет естественное следствие развивающегося в нас самосознания и более серьезного изучения глубины духовной жизни русского народа».

«Археологическое» направление, одним из самых ярких, но не единственным представителем которого был Даль, родилось и развивалось в русле либерального общественного движения пореформенных десятилетий. Немалую роль в его формировании сыграло и оживление патриотических чувств, вызванных русско-турецкой войной, ведшейся под флагом освобождения славянских народов. Его сторонники, далекие от радикализма Стасова, но достаточно откровенные в своих демократических симпатиях и антимонархических настроениях, группируются вокруг начавшего издаваться в 1872г. журнал «Зодчий». Все они разделяют убеждение Н.И. Рошефора, что упадок и расцвет зодчества находятся в прямой зависимости от политического строя. В частности, упадок зодчества в эпоху классицизма вызван гнетом абсолютизма, поскольку жесткость насаждавшихся им в искусстве норм исключала возможность свободного творчества.

Даль – архитектор по образованию – вошел в историю русского зодчества как его историк. Убежденный, что «в прошлом – богатый источник элементов самобытного искусства», он сделал изучение отечественного наследия делом своей жизни. «Хотя русский стиль, в силу уже исторических условий, и не мог выработать столь целесообразных и совершенных форм, как, например, готический или романский, но, тем не менее, в формы его перешли основные начала целесообразности и осмысленности византийской архитектуры, послужившей фундаментом нашему зодчеству. Но эти начала до сих пор для нас темны или вовсе не исследованы нами. Без внимательного их изучения мы будем впадать в ошибки, резко противоречащие эстетическим требованиям; будем помещать рядом формы различного происхождения и различных эпох, вовсе не подозревая нашего заблуждения. Плодом такого легкомысленного отношения к искусству явится нарушения гармонии частей и, стало быть, отсутствие цельности и законченности.

Уразумение логического происхождения частей в целом произведении зодчества возможно только при серьезном историческом его изучении. Вот почему нам необходимо историческое исследование наших памятников, и в особенности теперь, в ввиду развития отечественной архитектуры». Таково кредо Даля – точное знание и точное использование его результатов.

С 1872г. до смерти (1878) Даль ежегодно совершал экспедиции с целью изучения древних памятников. Зарисовывались и обмерялись в первую очередь те архитектурные мотивы и детали, которые могли быть непосредственно использованы – наличники, порталы, крыльца, галереи, профили карнизов, решетки окон и оград церквей, деревянная резьба причелин, полотенец, резные опахала и коньки крестьянских изб.

«Археологи» отдавали себе отчет в том, что воспроизведению поддается только мотив. Даль без обиняков пишет об этом: «Наш современный русский стиль заимствует мотивы не из основных форм расположения древнего здания, не из тех немногих конструктивных его элементов, которые были обработаны самобытно жизнью народа … но ограничивается воспроизведением и разработкой орнаментов русского происхождения. Такое направление обусловлено от части недостаточным знакомством с самобытными формами древнего русского зодчества, а главным образом происходит вследствие того, что эти формы уже более не могут удовлетворять современному складу жизни». Но Даль, да и никто из его современников не делает вывода о не приемлемости использования мотивов древнерусского зодчества. Для прагматиков, позитивистов и рационалистов конца XIX в. кажется нелепой и невозможной мысль о возврате к древности. Они , люди своего времени, ценят прогресс, верят в науку и желают извлечь из нее максимум возможного не только по части технической, но и художественной. «Археологи» пытались возродить не древнерусское зодчество, а национальность в современном зодчестве. И стремились сделать знание мотивов древности достоянием архитекторов тем более настойчиво, что были убеждены в существовании материального эквивалента национальной идеи. «В погоне за оригинальностью наше современное искусство жадно хватается за всякий мотив для орнаментации, который отыскивается в старине или в народе, и создает из этого исподволь свой стиль».

Исследования по истории русской архитектуры, отдел русской архитектуры в журнале «Зодчий», исторические отделы на Всероссийской Политехнической выставке в Москве 1872г., на Всероссийских художественно-промышленных выставках в 1882г. в Москве и в 1896г. в Нижнем Новгороде, доклады на заседаниях Московского и Петербургского архитектурных обществ, археологические съезды (история архитектуры рассматривалась тогда как раздел археологии), поездки пенсионеров по России делали свое дело. Из работ архитекторов постепенно исчезает классицистическая безадресность формы, трактованной в «русском» стиле вообще. Все более характерной, конкретной становится прорисовка деталей, все реже помещаются рядом мотивы различного происхождения, чего так опасался Даль.

В 1870-1890-е гг. наряду со спокойным археологизмом Даля формируется воинствующе-агрессивное, сдобренное изрядной долей национализма почвенничество В.О. Шервуда, архитектора, скульптора, философа, теоретика архитектуры.

Свою архитектурную концепцию он строит, исходя из философской доктрины позднего славянофила Н.Я. Данилевского – создателя теории культурно-исторического типа и отчасти продолжателя его в этом вопросе К.Н. Леонтьева. Согласно этой теории каждый из исторических народов олицетворяет собой определенную идею, воплощая её в культуре, которая, подобно живому организму, зарождается, достигает зрелости и, исчерпав себя, умирает. Поскольку идея народа и его дух вечны и неизменны, неизменны и принципы, в которых она воплощается. Великие гении прошлого велики тем, что сумели проникнуть в сокровенные тайны духа.

Свою задачу Шервуд видит в том, чтобы, поняв, как проявляется идея русского народа в искусстве, сформулировать вечные законы красоты, лежащие в его основе. Уверенный в их существовании, Шервуд бестрепетно приступает к их выявлению, моделируя затем систему русского зодчества. Он не допускает и тени сомнения в том, что «восстановить всю полноту и всестороннее проявление духовной идеи в архитектуре суждено носителю чистой христианской веры – народу Русскому».

Сторонник целостности художественной системы, Шервуд, однако, еще понимает ее механически, в отрыве от конструктивно-планировочной основы сооружений. Вместе с тем его метод – синтез как результат анализа – предвосхищает методику исследования в модерне, целью которого всегда является синтезирование прошлого, а не выявление единичного, хотя и характерного, как в эклектике.

Провозвестник идей XX в., апологет духовности и целостности, враг рационализма и анализа, Шервуд, истый противник академизма, не приемлет Ренессанса, но мотивирует свою антипатию иначе, чем Стасов или Гоголь. Возрождение его отталкивает его отсутствием «ясно определенной идеи» - возобновление языческого искусства, по мнению Шервуда, не есть идея; восстановление языческой морали было бы падением, а не возвышением человечества. Источник расцвета искусства – вера. Искренность религиозного чувства определяет совершенство дорафаэлевского искусства. В периоды после Людовиков, то есть после французской буржуазной революции 1789 г., «идеальное настроение, вызывающее творчество, постепенно исчезло. Рационализм, а затем и позитивизм, выразившиеся в крайнем материализме, не имели ни малейшей претензии вдохновлять искусство, а между тем история доказывает, что только духовная идея способна вызвать великое творчество…». Каков же вывод из создавшегося положения? Для Шервуда только один: «Образованное общество, вооруженное истинным знанием, обязано разрабатывать русскую идею, вытекающую из собственных коренных начал и совпадающую с высшими требованиями разума во всех проявлениях жизни ее, а следовательно и в искусстве, тем более что предки наши оставили нам громадный и чудный материал, который ждет сознательной оценки и искреннего воодушевления».

Обосновав необходимость возрождения древнерусского зодчества, Шервуд излагает идеальную схему его приемов, реконструированную, исходя из убеждения, что «цельность русской идеи и способность наших предков осуществлять ее в зодчестве проявилась не только в отдельных домах, но и во всем Кремле… в нем каждый элемент свидетельствует о духовной и государственной жизни народа; Кремль есть целая поэма, полная чувства и мысли… группа зданий, по-видимому разъединенных друг от друга, есть целостность и единство. Вот такого единства мы должны искать в наших зданиях».

Идейной цельности древнерусского зодчества соответствует цельность художественная, материализованная в архитектурных формах: «…изящное чувство народа требовало в свою очередь художественного объединения, которое нашло себе логическое обоснование в схемах чисто геометрических форм и линий. Самая совершенная и объединяющая форма есть конус».

Достоинства конуса по сравнению с фронтальным построением очевидны: для обозрения последнего приемлемой является только лишь одна точка зрения – прямо против середины (классицистическая точка зрения по центральной оси), только с этой точки зрения не наблюдается искажающего действия перспективных сокращений. Конус или восьмигранник, давая равновесие перспективных направлений, смотря одинаково с разных точек зрения. Таков храм Василия Блаженного, где мы найдем расчлененность и единство, подчиненное строго геометрической схеме, - в нем преобладает восьмиугольная форма и правильная группировка масс. Однако в современных условиях, продолжает Шервуд, конусообразная группировка масс применима лишь в редких случаях: в зданиях, свободно расположенных на площади или открытом месте. Поэтому в преобладающей строительной практике сплошной застройки следует применять производную от конуса «схему определяющих линий, самая простейшая из которых – равнобедренный треугольник».

Шервуд считает мнимонаучным путь воссоздания «русского» стиля демократами, пытавшимися вывести особенности древнерусского зодчества из деревянной избы крестьянина. В демократическом толковании первообраза национального косвенно оказывается обвиненным даже Тон, поскольку храм Христа Спасителя, по характеристике Шервуда, есть увеличенная во много раз изба, истинные размеры которой можно воспринять лишь с удалением верст на пять. Но, как истый монист XIX в., первообразу демократически настроенных сторонников народного и национального стиля – избе Шервуд противопоставляет другой первообраз – храм на том основании, что « религия в древней Руси была почти единственной руководительницей интеллектуальной жизни народа, всецело проникавшей в частную жизнь человека. Церковный стиль, который выражал одушевляющую идею народа, перешел и гражданское зодчество». В соответствии с идеей культурно-исторического типа, рассматривавшей каждый народ в качестве носителя определенной идеи, искусству приписывается роль выразителя этой идеи. «Идея русского зодчества соединяет возвышенность и широту».

Эта идея, по мнению Шервуда, определяет систему композиционных приемов древнерусского зодчества, его основополагающие формы – квадрат и восьмиугольник, наиболее распространенный размер – длина бревна, ведущий композиционный прием – присоединение одинаковых объемов, обусловливающих единство и многообразие облика древних сооружений. То есть в основе русских построек лежит единый модуль, определенные, строго геометрические схемы и осевая компоновка объемов. Но если общая концепция зданий строится на прямых линиях, то формы каждой части во избежание однотонности объединяются кривыми. Однако исключительное преобладание кривых также не допускается. Наиболее художественным является сочетание прямых, ломаных и кривых линий, связываемых плавной кривой. Их вариации, неизменно прослеживаемые в русской архитектуре, также вносят разнообразие в облик сооружений.

Наконец, Шервуд выявляет еще одну закономерность, пронизывающею русское зодчество, начиная от общих форм построек и кончая их мельчайшими деталями – общее для всех тяготение к схеме квадрата. «Схема квадрата проходила в древнерусских постройках до мельчайших подробностей; квадратом расчленились карнизы, стены зданий и им не только пользовались как схемой, но и сам квадрат служил украшением в русском стиле и назывался ширинкой». В отличие от конуса он не может быть носителем объединяющего начала, но «представляет безусловно правильную, совершенную простейшую и устойчивую форму пропорций; своей логичностью и правильностью она удовлетворяет разуму и чувству».

Столь же оригинально в русском зодчестве и применение симметрии. Отдельная форма или часть здания всегда симметрична, но в общей композиции симметрию часто заменяет равновесие или, по выражению Шервуда, - баланс. Характер его проявления также многообразен: симметрично расположенные, но имеющие разные детали элементы одинаковой величины, различные по формам и деталям; равные по массам противоположные части здания (одна выше и тоньше, другая шире и ниже); наконец, два или три сравнительно небольших элемента, уравновешиваемые одним крупным. При явном нарушении симметрии (в центре башня, сбоку к невысокой части здания примыкает крыльцо) в силу вступает закон объединяющих линий – схема треугольника, с вершиной в высшей точке.

Своеобразно пользуются русские зодчие и масштабом. Кверху части здания уменьшаются, и здания кажется стройнее и выше. Выявление на фасаде внутреннего членения здания, его пространственной структуры дает мастеру возможность подчеркнуть масштабность, сравнивая общие массы сооружения с небольшими его элементами, например выдвинутыми вперед крыльцами.

И еще одна особенность русских построек – строительный материал – кирпич, оставленный открытым, «однообразным повторением дал каданс деталям здания и даже послужил формой украшения: его то выдвигали вперед, то углубляли, то ставили вертикально ребром, перебивая монотонные линии поясов и частей карниза, в котором помещали кирпичи, углами один над другим, в несколько рядов постепенными уступами вниз, делали зубцы и сухари, ставили рядами в виде ромбов. Приемы эти в древнем зодчестве так разнообразны, что один кирпич сам по себе мог служить роскошным украшением».

Как воплощение этой теории в жизнь родилось здание Исторического музея в Москве (1874-1883). Трудно сказать, что чему предшествовало - здание теории или теория зданию. Скорее всего, тория родилась из работы над проектом, проект явился как бы материализацией теории. Разница в датах – 1874г. – время разработки первоначального проекта и 1895г. – дата выхода книги – не противоречит этому. Этапы оформления мыслей Шервуда в стройную, всестороннее мотивированную теорию зафиксированы в его письмах к И. Е. Забелину, пояснительной записке к конкурсному проекту Исторического музея (1874), в брошюре 1879г. «Несколько слов по поводу Исторического музея им. Е. И. В. наследника цесаревича». Книга лишь подвела итог многолетним трудам.

Однако если смоделированная Шервудом система древнерусской архитектуры и близка к истине, то Исторический музей не смог положить начало возрождению древнего зодчества. Сооружение, спроектированное им, обнаруживает родство с произведениями, которые Шервуд презрительно именует копиями, утверждая: «… собранный материал, расположенный по годам, еще не составляет науку, задача которой открыть законы явлений и возвести их к общим началом, но археологи требовали копий любимого ими материала… такое положение принесло и приносит большой вред и препятствует развитию русской архитектуры.

Материализм научен и заслуга архитекторов-собирателей (имеются в виду, очевидно, Л.В.Даль, В.В.Суслов, А.М.Павлинов, Д.И.Грим и другие) почтенно; но чтобы очистить путь дальнейшему развитию русского зодчества, следует разработать его, вывести из него законы, как идейные, так и формальные; если требование копировки, не только тормозит, но и прямо уничтожает свободу одухотворенного творчества, то ясное сознание законов стиля может послужить силой истинному художнику, как оружие воину».

Шервуд полагал, что его теория и будет его оружием, при помощи которого он сможет дать толчок развитию «русского» стиля. На самом деле его метод столь же аналитичен и механистичен, как и метод его идейных противников – «археологов». Но его анализ затрагивает качественно иной уровень – не мотивы, не формы. Речь идет о принципах, в совокупности своей составляющих художественную систему, но систему «внешнюю», рассматриваемую в отрыве от живого архитектурного организма.

Механистичность мышления не позволяет Шервуду заметить, что архитектура Древней Руси, как и любая другая разновидность средневекового зодчества основана на органической целостности, что ее конструктивно-функциональные и художественно-содержательные элементы существуют в неразрывном диалектическом единстве. Возможность возрождения древнерусского зодчества, наподобие возрождения античности в архитектуре нового времени, объективно исключалось. Препятствием тому была жесткость художественной системы средневековья – оборотная сторона и следствие физической неразъединимости составлявших его начал. В результате система Шервуда фатально попадает в общее русло стилизаторства. Он устанавливает объективные, но «внешние» законы, с помощью которых предполагается компоновать опять – таки «внешние» формы. На практике он не смог сделать даже этого. Специфически для зодчества нового времени характер интерпретации соотношения полезного и прекрасного подчиняет себе выведенные Шервудом законы. Древнерусские детали располагаются на фасадах в соответствии с общими закономерностями эклектики. Они равномерно покрывают плоскости стен, средством их гармонизации остается симметрично-осевая композиция. Такова мера новаторства, достигаемая с помощью системы Шервуда. Он, подобно его современникам, был поставлен перед необходимостью проектировать иные, чем в Древней Руси, типы зданий, диктовавшие характер объема, планировочно-пространственную структуру, используя традиционные формы в соответствии с методом, принятым в XIX в., а не в Древней Руси.

Поэтому принципы компоновки форм и сами формы, такие живые в прошлом, в проекте Шервуда открываются от контекста, от живой ткани организма и оборачиваются таким же копиизмом и мертвой схемой, как и мотивы его противников. Человек XIX столетия, Шервуд не мог еще понять, что целостность системы русского зодчества, как одной из разновидностей средневекового, основывается на нераздельности утилитарного и художественного начала, что отторгнутая от живого организма здания художественная форма, как будто случайная, в совокупности с себе подобными образует типологически родственную ордерной самостоятельную художественную систему.

Исторический музей выделяется среди множества одновременных ему построек сложностью объемной композиции. В симфонии ее башен есть перекличка с Кремлем, в небольших размерах ясно обозначена подчиненность этого здания святыне земли Русской. Обилие башенок, крылец, их восьмигранные формы и шатры корреспондируют не только кремлевским башням, но многоглавию Василия Блаженного. Последовательно проведено расчленение объемов, каждый из них имеет собственное перекрытие, крыт попалатно, совсем как в старину. Как в старину, заботливо выдержана не только конусовидность форм, но и объединяющая линия треугольника, выдвинуты за плоскость фасада крыльца, мелкие элементы выступают вперед, чтобы подчеркнуть размеры здания в целом, формы завершения уменьшаются кверху. Фасады облицованы красным кирпичом, как и стены Кремля, их покрывает роскошный узор из кирпичных же деталей.

Но искусство не терпит механического конструирования. Шервуд оказался жертвой своей же теории потому, что понимал ее слишком буквально. Он жаждал воссоздания не только принципов русского зодчества до петровской поры, но воссоздания их в формах прежнего зодчества.